

O. Réti Zsófia

NEKÜNK NYOLCVAN: KÖZELÍTÉSEK A NYOLCVANAS ÉVEK
MAGYAR KULTURÁLIS EMLÉKEZETÉHEZ
(KORABELI STRATÉGIÁK, POPULÁRIS MÍTOSZOK
ÉS EZEK UTÓÉLETE)

LOCI MEMORIAE HUNGARICAE

6.

SOROZATSZERKESZTŐK:

Fazakas Gergely Tamás, Száraz Orsolya, Takács Miklós és S. Varga Pál

O. Réti Zsófia

Nekünk nyolcvan:
közelítések a nyolcvanas évek magyar
kulturális emlékezetéhez
(korabeli stratégiák, populáris mítoszok
és ezek utóélete)



Debreceni Egyetemi Kiadó
Debrecen University Press
2018

A kötet megjelenését
a Magyar Emlékezhelyek Kutatócsoport
(Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet)
NKFI/OTKA K 112335 pályázata támogatta.

A kötetet lektorálta:
Valuch Tibor

A címlapon látható Urbán Tamás fotója
Forrás: Fortepan

ISSN 2064-549X
ISBN 978-963-318-702-9

© Debreceni Egyetemi Kiadó Debrecen University Press,
beleértve az egyetemi hálózaton belüli elektronikus terjesztés jogát is

Kiadta a Debreceni Egyetemi Kiadó Debrecen University Press
www.dupress.hu

Felelős kiadó: Karácsony Gyöngyi

Műszaki szerkesztő: M. Szabó Monika

Készült a Debreceni Egyetem sokszorosítóüzemében, 2018-ban

Tartalom

Köszönetnyilvánítás	7
Bevezetés a „Kacsamesék”-nemzedékről	11
I. Az elfelejtett évtizedek – A kortárs emlékezetpolitika és a nyolcvanas évek....	23
I.1. Trauma és nosztalgia – kapcsolódási pontok	26
I.2. Nosztalgia, retró és a (hon)vágy tárgya.....	32
I.2.1. Posztmodern és nosztalgia	33
I.2.2. Posztkommunista nosztalgia vagy retró?	36
I.3. Megáll az idő.....	37
II. Az olvashatatlan nyolcvanas évek.....	45
II.1. Glasznosztly és nyitás	45
II.2. Ideológia, paródia és peresztrojka	52
II.3. Sajtó és cenzúra	56
II.3.1. A habermasi nyilvánosság és kritikája	56
II.3.2. A botrány	61
II.4. Technomédiumok a nyolcvanas évek Magyarországon	63
II.5. „Ez 142 embernek tetszik” – A nyolcvanas évek multimedialitása a Web 2.0 közegében.....	65
II.6. Konklúzió	67
III. A rítus retorikája – Nagy Imre újratemetésének mediatizált emlékezete	71
III.1. Az újratemetés mint rituális tett	71
III.1.1. Előkészületek	76
III.1.2. Díszletek	76
III.2. Beszéddek	80
III.2.1. Magyarság.....	80
III.2.2. Emlékezés és felejtés	84
III.2.3. A demokrácia mint toposz.....	86
III.3. Az újratemetés mint médiaesemény.....	88
III.4. Az újratemetés mint emlékezhely.....	93
III.4.1. Kultusz és ironia.....	94

III.4.2. Mediális reflexiók	98
III.4.3. Közös Siker (a <i>Visszajátszás</i> és a <i>Szabadság tér '89</i> című műsorok)	100
III.4.4. A magyar szabadság éve	103
III.5. A pusztában bolyongás kockázatairól és ígéreteiről.....	104
IV. <i>István, a király</i> – Kultusz és nosztalgia	109
IV.1. „Amikor én még kissrác voltam” – Az emlékezet lehetőségei.....	109
IV.2. „Pogánynak tartanak” – Rock és államszocializmus.....	110
IV.3. „Nem lesz ebből már soha szent király!” – István király emlékezete a 80-as években	111
IV.4. „Koppány vezér! Ne hidd, hogy én nem szeretlek!” – István és Koppány viszonya	112
IV.5. „Szállj fel, szabad madár” – A királydombi előadás és a szabadság fuvallata	114
IV.6. A megkeseredő allegóriák	117
IV.7. „Ismerjük az ősi rendet” – Variált ismétlés és adaptációk.....	120
IV.7.1. „És mégis közel” – A színpadi tér az <i>István, a király</i> ban.....	123
IV.7.2. „Én, István, akit nemzettél, atyám” – A szereplők kiválasztása.....	125
IV.7.3. „Mindenkinek helyzete van” – Jelmezek és allegorizálhatóság	129
IV.8. „Te kit választanál?” – Azonosulás az <i>István, a király</i> ban.....	131
IV.9. Ártalmas emlékezés és az emlékezet finomhangolása az István-kultuszban	133
V. Molnár Csilla balladája – Az első magyar szépségverseny visszhangjai	137
V.1. Szépségkirálynők Magyarországon és a világon – Az <i>első</i> magyar szépségverseny előtt.....	140
V.2. Az első magyar szépségverseny kulturális kontextusa.....	142
V.2.1. A kor nőideálja, avagy miért (nem) önellentmondás a „szovjet szépségverseny”?.....	142
V.2.2. A füredi Anna-bál.....	143
V.3. A szépség ideológiája – Szépségversenyek, peresztrojka és ellentmondások a hivatalos beszédrendben	144
V.4. „Business” – A nyugati morál kritikája.....	146
V.5. „Ami érdek nélkül tetszik” – A tisztaság és a „business”	150
V.6. „Biznisz”	154
V.7. Csilla(g) – sztár- és celebkultusz a nyolcvanas években.....	157
V.8. „Vadszocializmus”, avagy jelentéseltolódások 1989 után	162
V.9. Az idők jelei	164
VI. Összegzés – Távolodás a nyolcvanas évektől.....	167
VII. Források	171
VIII. Felhasznált szakirodalom	175
XIX. Névmutató	185

Köszönetnyilvánítás

Ez a könyv jó pár évnyi, változó intenzitású munka: egy doktori kutatás gyümölcse. Mint ilyen, nem jöhetett volna létre a közvetlen környezetemben élők megértő türelme és megtermékenyítő gondolatai nélkül. Elsősorban témavezetőmnek, Takács Miklósnak tartozom köszönettel, hiszen az elmúlt évek során emberileg és szakmailag egyaránt mellettem állt, nem sajnálta idejét, kreativitását, ha kellett, oltalmába vett, máskor ösztökélt, mindvégig értő és figyelmes olvasóm volt, és mindent megtett azért, hogy a szöveg folyamatosan megújuljon és fejlődjön.

Szintén igen hálás vagyok a Debreceni Egyetem valamennyi oktatójának, akik a doktori műhelyek vagy egyéb események keretei közt olvasták a szövegeimet, és éleslátó megjegyzéseikkel, tanácsaikkal segítették munkámat: Baranyai Norbert, Bényei Péter, Bódi Katalin, Görömbei András, Fazakas Gergely Tamás, Lapis József és Szirák Péter megjegyzései nélkül ez a dolgozat soha nem vált volna egész szöveggé.

Ezúton szeretném köszönetemet kifejezni opponenseimnek: György Péternek és Valuch Tibornak (akinek szakmai lektori munkájáért ugyancsak hálával tartozom), bírálóbizottsági tagjaimnak: Fodor Péternek és Sári B. Lászlónak, és természetesen a bizottság elnökének, Bényei Tamásnak azért, mert annyi időt, energiát és kreativitást fordítottak dolgozatom jobbá tételére. Segítő szándékú ötleteik, termékeny javaslataik nyomán nagyon sokat alakult a végleges szöveg.

Köszönettel tartozom interjúalanyaimnak: Kónya Imrének, Magyar Bálintnak és Mécs Imrének is, mert időt szántak arra, hogy egy beszélgetés erejéig segítsenek nekem, és mert nyitottan, érdeklődve álltak a munkámhoz. Hálás vagyok továbbá Balla Gergelynek, aki minden segítséget megadott, hogy össze tudjam egyeztetni munkahelyi kötelességeimet a készülő disszertáció megírásával, és még kapcsolati tőkéjét is rendelkezésemre bocsátotta a dolgozat sikeréért.

Ugyancsak itt szeretném kifejezni hálámat a családomnak: édesanyámnak és édesapámnak, akik amellet, hogy megértő és támogató hátországot biztosítottak az azonnali eredményre nem vezető, gyakorlatilag folyamatos íráshoz, szívesen segítettek személyes kapcsolataik mozgósításával, vagy éppen azzal, hogy meghallgatták az ötleteimet. Köszönöm nekik, hogy mire megtanultam beszélni, az *István, a király* dalait is ismertem. Szintén elképzelhetetlen lett volna ennek a szövegnek a megszületése csodálatos irodalomtanár nagymamám nélkül, aki bármikor végighallgatott akár egész fejezeteket is, és nemcsak

hatékony nyelvi lektorként, hanem értő és megértő szakmai bírálóként is végigkövette a kötet alakulását az első sorok papírra vetésétől (még 2009-ben) egészen a befejezést záró pontig. Nem utolsósorban nagyon hálás vagyok férjemnek, Orosz R. Zoltánnak azért, mert hitt abban, hogy előremutató dolgot csinálok, és ennek megfelelő türelemmel fordult felém.



*A „Kacsamesék”-nemzedék:
gyermekek egy 1985-ös felvonuláson, akik már soha nem lesznek úttörők.
Forrás: Fortepan/Urbán Tamás*

Bevezetés a „Kacsamesék”-nemzedékről

„Ha még éltél: érezted, ezért kár volt.
Ha már éltél: érezted, ebbe belehalsz.
Ha még nem éltél: örülj neki és okulj.”
(Az *Abzúg 80s blog* önmeghatározásából,
Artinon 2010)

Úgy nevezik őket, hogy „gyernőttek”, „bumerángxgyerekek”, „Kacsamesék”-nemzedék, esetleg, magyar kontextusban erős fenntartásokkal kezelve: „Y generáció”. A Magyarországon, az 1980-as években született fiatalokat homogén csoportként kezelő kifejezések korántsem szinonimái egymásnak. Az első két megnevezés szociológiai szempontból közelít a nemzedék kérdéséhez és arra a jelenségre utal, amely az elemzők szerint (lásd bővebben Tarr 2010) a nyolcvanas évek szülöttjeinek jellegzetessége, hogy a felsőoktatásban töltött periódusuk kitolódik, és sokkal később, a húszas éveik végén állnak csak a saját lábukra. Az utóbbi két megnevezés, a „Kacsamesék”-nemzedék és az „Y generáció” fogalma egyetlen közös kapcsolódási ponttal megvilágítható, amit egy, a közelmúltban létrehozott Facebook-csoport szemléltet a legjobban: azok, „[a]kik nézték a Disneyt, amikor meghalt Antall József”. Pék Győző mindezt a villanófény-émlékezet egyik jellegzetes példajaként érti, amellyel kapcsolatban átélői, „sajátos generációs kiscsoportot alkotva” az interneten osztják meg „negatív, frusztrációs érzelmeiket” (Pék 2010, 112). Sőt, egy 2014-es blogbejegyzés egyenesen a kilencvenes évek legemblematikusabb eseményeként nevezi meg a Kacsamesék megszakítását: „marad a mind közhelyesebbé váló, pedig részleteiben minden posztmodern igényt kielégítő emlék. Ha egyszer pártot alapítunk, akkor nem feledkezünk meg a történetről. Hiszen aligha lehet választást veszíteni azzal a mondással: Mind Dagobert bácsik vagyunk. És Niki és Tiki és Viki. De leginkább egy félbeszakadt nemzedék” (Csunderlik 2014). Ha „negatív, frusztrációs érzelmeiket” talán nem is, közös referenciapontot és egy nem elhallgatott, de el nem mondott történetet biztosan ad a közös villanófény-émlékezet.¹ Én például emlékszem, hogy nagyon igyekeztem, hogy szüleim hazaérkezéséig el ne felejtsem, hogy pontosan ki halt meg, mert feltételeztem, hogy tudni akarják majd.

¹ A nem elhallgatott, de még el nem mondott történetek a mai napig is kísértik a „Kacsamesék”-nemzedéket, hiszen továbbra is várjuk azokat a regényeket és filmeket, amelyek ennek a generációnak az egyedített tapasztalatáról számolnának be. Bár van, aki szerint Reisz Gábor 2014-es, *Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan* című filmje ezt a funkciót töltené be, a posztszocialista generáció önelbeszélése továbbra sem jelenik meg olyan művészeti produktumokban, mint amilyenek például az eggyel korábbi, „Moszkva tér”-nemzedék önértelmelését jellemzik.

A(z utólag) generációként működő és a Web 2.0 mediális közegében megfogalmazódó identitásképző tapasztalat sokat elmond a nyolcvanas években születettek nemzedéki csoportosításáról. Azok ugyanis, akik kisgyerekként éltek meg a nyolcvanas évek végét és a rendszerváltozást, bár a politikai mechanizmusokba, a felnőttek dolgaiba nem láttak bele, a „Falon” fokozatosan nyíló résen keresztül beszívárgó nyugati népszerű kultúrára már emlékeznek. Ugyanakkor mindez Facebook-csoportok, online fórumok, blogok, lájkok és tweetek kontextusában az Y generáció főleg Nyugaton érvényes csoportjának tagjaivá avatja a 80-as nemzedéket, hiszen az ekkor születettek már magától értetődő módon tudják kihasználni a számítógépek nyújtotta lehetőségeket – ők voltak az elsők, akik már ezzel a technomédiával az otthonukban nőttek fel.² Róbert Péter és Valuch Tibor ezt a nemzedéket nevezi „posztoszocialista generációnak”, értve rajta azokat, akiket 1996-tól napjainkig értek és érnek a fiatalkori szocializációs hatások (Róbert és Valuch 2013).

Dolgozatomban a generációfogalom manheimi gyökerű változatát, a „kohorsz-generációt” vettem alapul (Pilcher, Riley és Miller kutatásai alapján, a magyar társadalomtudományi vizsgálatokkal, például Valuch Tibor és Róbert Péter ide vágó szövegével összhangban) (Róbert és Valuch 2013), tehát azt az értelmezést, amely szerint nemcsak az határoz meg egy generációt, hogy tagjai körülbelül azonos időben születtek, hanem a közös történelmi-kulturális tapasztalatok definiálják a nemzedékeket. Már csak azért is tartom szerencsésnek ezt a választást, mert, ahogy Szabó Andrea és Kiss Balázs írja a generációfogalmat tárgyaló tanulmányukban, „mivel a kutatók sem tagadják azt, hogy azonos eseményeket máshogy és másképpen élnek meg a különböző emberek, ezért a kohorsz-generáció fogalma végül is az identitás, jobbjára a narratívákban megjelenő önazonosság vizsgálatára, a kollektív emlékezet leírására összpontosít” (Szabó és Kiss 2013, 110). Ennek megfelelően a kohorsz-generáció fogalma az, amely a legközelebb áll jelen szöveg kérdésfeltevéseihez.

Amikor ennek alapján saját generációm meghatározására tettem kísérletet, ezt a közös történelmi tapasztalatot jelöltem ki a *Kacsamesék* 1993. december 12-i adásával, melyet Antall József halálhíre miatt megszakított a Magyar Televízió. Valuch Tibor és Róbert Péter generációs felosztásához és az abban azonosított, meghatározó eseményekhez képest egy ilyen mozzanat persze banális, és ha megmérettetik, bizonyára könnyűnek találtatik. Mégis ez az esemény és az emlékezete, úgy gondolom, alapjaiban meghatározza nemzedékem attitűdjét. A „Kacsamesék”-nemzedék volt ugyanis az első, akik saját bőrükön tapasztalták meg a történelem fukuyamai értelemben vett végét, ami párosult a Disney-mesefilmek befogadásában már akkor homályosan érzékelhető regionális marginalitással. Alapvető tapasztalatunk az elkészttség, a történelemutániség, vagyis az a (mostanában egyre inkább összetörő) remény vagy baljós sejtélem, mely szerint a tényleges történések már jóval a mi időnk előtt lezajlottak.

Mostanra tehát ténylegesen felnőtt, munkát vállal és családot alapít az első nemzedék, amelynek nincsenek vagy csak nagyon halvány emlékei vannak a Kádár-korról: a

² A közelmúltban jelent meg az első magyar, tudományos igényű kötet, amely ezt a generációs felosztást használja, a Kontra Műhely gondozásában (Tarr 2010).

posztoszocialista nemzedék. E nemzedék szempontjából tehát már felmerülhet az – az előző generáció szempontjából mindig zavarba ejtő – kérdés, hogy az 1980-as éveket már történelemnek lehet-e tekinteni, illetve hogy miként lehetséges a nyolcvanas évekről szóló beszéd. A nyolcvanas években született nemzedék tagjai nemcsak hogy nem emlékeznek (emlékszünk) a korra, de elképzelni is nehézü(n)kre esik, hogy milyen lehet egy „puha”, de kétségtelenül diktatórikus berendezkedésű államban élni, arról nem is beszélve, hogy a mitizált „diktatúra” miértjei és hogyanjai, mindennapjait átható tapasztalatai nem feltétlenül kerülnek a látóterü(n)kbe. A dilemma alapvetően hermeneutikai, és égető feladat meghatározni, hogy az idegen idegensége milyen mértékű. Egy másik korosztály fiatalága éppen akkor és ott zajlott, ahol és amikor mi értelemszerűen nem lehettünk jelen. Azonban mindkét oldalról igény támadt a párbeszédre, s ezáltal az emlékezésnek különös formája jött létre a nyolcvanas évekkel kapcsolatban: mostanra került az évtized az assmanni terminológia kommunikatív és kulturális emlékezete közti átmenetbe, azaz vannak, akik még *emlékeznek*, de már olyanok is élnek (élünk), akik már *csak megtanulhatták*, hogy mire nem emlékeznek. Ez a Jan Assmann által „sodródó hasadéknak” (Assmann 1999, 51) nevezett jelenség, „amelyet még nem a történeti, hanem a kollektív emlékezet tart életben, [...] amelyet azonban nemcsak a személyes tapasztalatok és élmények szüntelen emlékezetben tartása éltet, hanem amit már a történetírás vagy éppen a történelmi regény, a történelmi film vagy az ikonográfia is kezd témájává tenni” (Gyáni 2013b, 13).

A dialógus igénye nem korlátozódik nemzedékekre, a nyolcvanas évek és a jelen kulturális tendenciái kölcsönösen megszólítják egymást. A 21. század elejének egyik – bár nem domináns, de sporadikusan kétségtelenül létező – hazai művészeti vonulata, a „rendszer-váltó” filmek és szövegek születése explicit kapcsolatot hoz létre a ’80-as évek világával, ebben keresik az önmeghatározás lehetőségeit. Ezzel ellentétes előjelű a kor emblematisz alkotásaiból, eseményeiből, vizualitásából kiinduló kultuszok létrejötte, melyek által az 1980-as évtized kezdeményez párbeszédet napjainkkal.

Ebben a kontextusban mindenképp szükséges arra is rákérdezni, hogy pontosan mit érthetünk „nyolcvanas évek” alatt – azaz *hogy nekünk mi a nyolcvan*. Amennyiben elfogadjuk, hogy a Nyugaton koherens korszakként értett *sixties*, *seventies* vagy éppen *eighties* évtizedes retorikájához hasonlatosan, bár jelentős fenntartásokkal, és jóval összetettebb politikai-kulturális tengely mentén a berlini fal másik oldalán is marad az évtizedes logikának valamiféle analitikus ereje, felmerül a kérdés, hogy ebben az esetben milyen korszakhatárokkal operálhatunk.

„Végleges völeg, végleg völegénye, / Mély nyomot őrzünk, semmit. / Így lépnek, lépnek, így lépnek nyomodba nyolcvanas évek emberei” – énekelte Cseh Tamás 1979-ben, egyfajta szimbolikus korszakváltást körvonalazva: „új évad érkező fecsérrel helyünkre”. Hasonló implikációkat hordoz az a tanácskozás is, amelyet az értelmiség tartott 1980. április 10–12-én *A hetvenes évek kultúrája* címen, a megelőző évtizedet lezáró egésként kezelve, s analógiásan a nyolcvanas évek irányába is kibővítve az évtizedes retorikát (bővebben lásd: *A hetvenes évek kultúrája*, 2002).

Kulturális szempontból Balassa Péter 1978–79-től 1987–88-ig határozza meg a nyolcvanas éveket, ahol az első dátum szerinte egy hangulati változást jelöl, amikor felnőtt egy

generáció, „akik nem voltak hajlandók az előző másfél-két évtized művészete és politikája között létrejött hallgatólagos egyezségeket és cinkosságokat betartani” (Balassa 2003, 1152). Balassa ’87–88 körül a kultúrát övező állandó kritikai és közösségi diskurzus megszűnésével zárja a „nyolcvanas éveket”. Balassa természetesen magaskultúráról beszél, a dolgozat célkitűzéseit figyelembe véve azonban talán a kultúra jóval tágabban értett fogalmára lenne szükség, amely a nem kifejezetten magas kulturális törekvéseket is magába foglalja.

A politikatörténet és a társadalmi nyilvánosság szempontjából minden bizonnyal a hetvenes évek végére tehető az évtized kezdete, például a Charta ’77 aláírása fordulópontnak tetszik, míg a „nyolcvanas évek” végét az egyik általam is vizsgált esemény, Nagy Imre újratemetése jelölné. A két dátumban közös, hogy nemcsak a politikai közélet, de a nyilvános megszólalás lehetőségeinek szempontjából is kulcsfontosságúak. Egyik interjúalanyom, Mécs Imre például arról számolt be, hogy a Charta aláírása után az értelmiség sokkal nyíltabban merte felvállalni ellenzékiességét, például névvel és lakcímmel nyilatkoztak, ahol lehetett. „Ez teljesen új volt, megzavarodott a titkosszolgálat, hiszen nem volt már mit kinyomozniuk. Kihúztuk a gyékényt alóluk. Már nem kellett a besúgók. De nemcsak hogy névvel, de azt is elmondtuk, hogy mit akarunk. Nem kellett lehallgatni. Tömören, szépen összefoglaltuk. Kényelmesebb lett a munkájuk.” Nagy Imre temetése olyan módon illeszkedik bele ebbe a koncepcióba, hogy szimbolikusan kimondhatóvá tette (médiaeseményként, az elsődleges nyilvánosságban is) a Kádár-rendszer legnagyobb tabuját, ezzel megsemmisítve a nyolcvanas évek mester-allegóriájának létjogosultságát, ezzel radikálisan megváltoztatva a kimondhatóság feltételeit.

Természetesen másféle korszakolási lehetőségek is szóba kerülhetnek, akár például a külpolitikai események tükrében, de akár az underground és a szubkultúrák szempontjából a Neurotic tündöklése, majd Pajor Tamás megtérése után az Ámen megalakulása (1980–1987-ig) szintén legitim, de legalábbis szimbolikus értékű korszakolásnak lehetne tekinthető. Saját generációs pozícióm, azaz a Kacsamesék-nemzedék szempontjából akár amellet is lehetne érvelni, hogy – számunkra – a nyolcvanas évtized, már amennyit láttunk belőle, aznap: 1993. december 12-én ért véget. Mégis azt hiszem, hogy jelen kötet szempontjából célszerű Balassával vagy éppen a politikatörténeti megfontolásokkal összhangban 1977–78 körüli kezdőpontot meghatározni a nyolcvanas éveknek, végpontját pedig a fent leírtaknak megfelelően Nagy Imre újratemetésével, 1989. június 16-ával jelölhetjük ki.

Nagy kérdés persze, hogy valóban önálló kultúrtörténeti korszakként viselkedik-e a nyolcvanas évek. Hiszen ahogyan a *sixties* és a „hatvanas évek” nem teljesen fedik egymást, azt teljes bizonyossággal állíthatjuk, hogy az *eighties* sem egyezik meg maradéktalanul a magyar „létező nyolcvanas évekkel”, még a közmondásos évtizedes lemaradással együtt sem. Az azonban bizonyos, hogy legalábbis a kilencvenes évek elejétől-közepétől kezdődően visszamenőleg formálódó narratívában, amelyben a nyolcvanas évek mint „a vég kezdete” jelenik meg – egyértelműen önálló periódusról beszélhetünk. A kultúra közéleti beágyazottsága, a szubkultúrák és az általuk felvonultatott identitásmarkerek, a megszólalás és a nyilvánosság szabályainak dinamikája, a kimondott-kimondatlan, a rendszerrel kötött megegyezések mind elválasztják attól az időszaktól, amit analógiásan hetvenes éveknek nevezhetünk. Emellet a nyolcvanas évek a gazdasági-politikai változások okán egészen

világosan leválik az azt követő „kilencvenes évekről” is, bár kétségtelen, hogy a populáris kultúra tekintetében azért beszélhetünk látványos átfedésekről (elég, ha csak arra gondolunk, ahogyan a *Szomszédok* sorozat zökkenőmentesen vitte tovább az *everyman*, a kádári kisember perspektíváját a kilencvenes években).³

Jelen kötet célja az, hogy az ilyen módon lehatárolt nyolcvanas évek és napjaink közötti dinamikus viszonyt feltérképezze, és válasz(oka)t találjon arra a kérdésre, hogy miként, milyen változásokkal hagyományozódik tovább az évtized emlékezete, különös tekintettel az évtized populáris kultúrájára, illetve az ehhez kapcsolódó vagy ebből kiinduló jelentéstudajdonítási, olvasási folyamatokra, melyek az elmúlt három évtized alatt születtek. Ebben az esetben a népszerű kultúra egy tágabb definíciójára kell támaszkodnunk, amely nemcsak a korszak kulturális produktumait, hanem a nagy médiafigyelemre és közérdeklődésre számot tartó események vizsgálatát is magába foglalja. Klaniczay Gábor például a kultúra különböző rétegeiről szóló tanulmányában idesorolja azokat az „értékrendszereket, a nyelvi, díszítőművészeti, viselkedésbeli formák, szimbólumok azon rendjeit, amelyekkel a mindennapi életben a közösségi szertartásokban, a szóbeli kultúrában lehet találkozni” (Klaniczay 2003a, 17), azzal a kitételrel, hogy mindez a népi kultúrára, illetve az annak városi tükröképeként működő szubkultúrára egyaránt igaz.

Természetesen ezek a kulturális produktumok már vázolt generációs pozícióból adódóan kizárólag közvetítettségükben lehetnek számomra hozzáférhetőek; ahogy György Péter megjegyzi, „a későn születettek (vö. Brecht: *An die Nachgeborenen*) számára az a kontinens, amelyben ezek a mondatok elhangzottak: terra incognita. Ők már csak az emléknymokat, a médiumok által megőrzött roncsokat ismerhetik” (György 2012).

Ekként az *események* vizsgálata önmagából adódóan foglalja magába az ezekről szóló kulturális *produktumok*: újságcikkek, interjúkötetek, dokumentumfilmek, esetenként személyes beszámolók elemzését is.

Ami a jelen és a múlt kapcsolatát, s ezzel párhuzamosan a saját, jelenbeli pozícióm temporalitását illeti, forrásaimhoz hasonlóan ez a szöveg is inkább a pillanatnyiség, mint az „örökkévalóság” vagy legalábbis megszilárdult reflexív pozíció időbeliségéhez tartozik. „Oly távol vagy tőlem, és mégis közel” – szól István és Réka duettje az *István, a király* rockoperában. Jelenleg, a 2010-es évek vége felé közeledve ugyanez mondható el a nyolcvanas évekről, a kommunikatív és kulturális emlékezet közötti oszcilláció miatt. A szöveg pillanatnyiségát olyan egyszerű, gyakorlati tapasztalatok is szemléltetik, mint például az, hogy egyes fejezeteken az egyre szaporodó kerek évfordulók kapcsán időről időre *egy icipicit igazítani* kellett, újra kellett írni, ki kellett egészíteni, sőt akár az is előfordulhat, hogy gyökeresen át kellett gondolni. Ez történt például az *István, a király* rockoperát tárgyaló fejezet esetében, mikor 2013-ban, az ősbemutató harmincadik évfordulóján olyan mértékű felháborodás és nyilvános vita övezte Alföldi Róbert rendezését, mely alapjaiban formálta át a rockopera emlékezetét. Talán még jelentősebb ez a változás a Nagy Imre újratemetéséről szóló fejezetben, hiszen 2017-ben, túl a temetés huszonötödik évfordulóján egy olyan kurrens emlékezetpolitika látszik tetőzni, mely az eddigiekhez

³ A téma bővebb tárgyalásához lásd Bujdosó 2012.

képezt radikálisan másként, más hangsúlyokkal és interpretációkkal fordul mind 1956, mind pedig az újratemetés emlékezete felé.

Mégis azt remélem, hogy bár perspektívám a generációnyi időbeli távolság miatt bevalottan korlátozott, és a rendelkezésemre álló források deklaráltan próteuszi természetűek, bizonyos változások, a diszkurzív sémákban és értelmezési eljárásokban beállt hangsúlyeltolódások láthatóvá válnak a dolgozatban.

Mindezekből kiindulva tehát a jelen kötet nem csak a nyolcvanas évekről szól. Legalább annyira irányul a jelenre és az innen kiinduló múltértelmezésekre, azok változásaira, mint magára a múltra. Az elemző fejezetek ezért is csoportosulnak olyan események, „helyek” köré, ahová egy társadalom „lehorgonyozhatja emlékezetét” (Nora 1999, 144). Ahogy Pierre Nora írja, „a történelem folyamából kiszakított történeti pillanatok ezek, melyeket azonban visszaadnak annak: már nem teljesen élők, de még nem is teljesen holtak, mint kagylóhéjak a tengerparton, miután visszavonult az élő emlékezet tengere” (147). Az emlékezhely⁴ fogalmiságának jellegéből adódóan ezek az elemzések nem szinkrón történeti metszeteket, sokkal inkább diakrón mozgásvonalakat, a kiválasztott események emlékezetében beállt változásokat kívánják feltérképezni.

Kétségtelen, hogy a kötetben részletesebben tárgyalt események kiválasztása bizonyos mértékben önkényes volt, és sokszor az esemény akkor vagy később megítélt jelentősége helyett pragmatikai szempontokat és persze szubjektív megfontolásokat is figyelembe kellett vennie. Amennyiben a szöveg változási tendenciákat, elágazási pontokat kíván bemutatni, ezzel egy időben nem lehet teljes mértékben átfogó is. Természetesen számos olyan téma felmerült, melyek végül mégsem vagy nem fejezetként kerültek bele a szövegbe – talán a legjobb példa az 1986-os mexikói futball-világbajnokság (és az ott a szovjetektől elszenvedett, megalázó és legalábbis a pesti humor szintjén szimbolikusként olvasott vereség), amely, bár az erről szóló fejezet megszületett,⁵ végül azért rekedt kívül ezen a szövegen, mert nem működtethető abban az értelemben vett emlékezhelyként, ahogyan Nagy Imre újratemetése, az *István, a király* vagy Molnár Csilla halála.

Aczél Endre a nyolcvanas évekről szóló kötete (2011) itt fogódzót kínál, hiszen a nyolcvanas évek eseményeinek rövid, de ebből adódóan jóval átfogóbb látképét adja. Kétségtelen, hogy Aczél kötete kifejezetten publicisztikai – az általa fontosnak ítélt események kiválasztásában is az (és természetesen a sorozatban megjelent, az ötvenes, hatvanas és hetvenes éveket tárgyaló köteteivel egyfajta reflektálatlan évtizedes retorikát erősít), viszont a kevéske szövegből, amelyek a nyolcvanas évek eseményeit kívánják a jövő számára kanonizálni, rendszerezni és óhatatlanul önkényes szelektálásra kényszerülnek, mégis csak az *Aczélsodromy*t lehet kiemelni. Az emlékezet megszilárdulása, a „nyolcvanasévek-kánon” kialakulása szempontjából minden hibája ellenére is mérföldkőnek tartom, hiszen tudomásom szerint (a Nők Lapja nosztalgia kiadványától eltekintve) ez a legelső ilyen jellegű, átfogó portréra törekvő kötet. Természetesen ez sem komprehenzív, mi sem bizonyítja ezt

⁴ Jelen kötet a Debreceni Egyetem *Magyar emlékezhelyek* kutatócsoportjának állásfoglalását követi (TÁMOP-4.2.1/B-09/1/KONV-2010-0007), mely több kiadvánnyal és konferenciával, illetve egy weboldallal (<http://deba.unideb.hu/deba/emlekezhely/>) járult hozzá a *lieu de memoire* fogalmának magyarországi adaptációjához.

⁵ Bővebben lásd Réti 2012a.

jobban, mint hogy például Molnár Csilla tragédiáját Aczél nem emelte be a nyolcvanas évek tablójába.

Aczél munkája bevezetés a nyolcvanas évekbe a „Kacsamesék”-generáció számára, az ajánlás szerint „fiam nemzedékének”. Mint ilyen, képet ad a hazai politikai, kulturális, irodalmi eseményekről, filmekről, könyvekről, színházi előadásokról, sportról, külföldi hírekről, botrányokról: bármiről, ami a kortárs közbeszédben jelentős szerepet tölthetett be. És természetesen nem szabad elfelejteni, hogy a múltból való beszéd mindig és szükségszerűen szelektív – ha nem így lenne, ezt a kötetet sem lett volna értelme papírra vetni. A következő, az *Aczélsodrony*ban is megemlített események, jelenségek mindenképp joggal kaphattak volna helyet a könyvben a végül ténylegesen megvalósult fejezetek mellett: Farkas Bertalan a világűrben (1980), Puskás Öcsi hazatérése (1981), Rubik-kocka (1982),⁶ a Raffaello-kép elrablása a Szépművészeti Múzeumból (1984), a *Vidravas*-per (1984), a bős–nagygyarosi vízlépcső (1985), a csernobili katasztrófa (1986), foci-vb Mexikóban (1986), a romániai falurombolás (1988).

Az esettanulmányok kiválasztásának szempontjai a következők voltak:

Először is fontosnak tartottam, hogy magyarországi eseményről legyen szó, mivel ez a szempont valamelyest képes leszűkíteni az elemzések szempontjából gyümölcsöző témák spektrumát, illetve a nyolcvanas évek vizsgálatának koncentráltabb, szűkebb keresztmetszetét adta. Ebből a szempontból tehát a csernobili katasztrófa és a romániai falurombolás szétfeszítenék e dolgozat kereteit, bár ezek hazai visszhangja kétségtől megvilágítja a korabeli magyar nyilvánosság egyes különös aspektusait is. Hasonló okok miatt mellőztem a Rubik-kockát is, hiszen úgy tűnik, hogy a hungarikum jelenkori divatja sokkal inkább köthető a nyugat-európai és amerikai, mint a magyar trendekhez és emlékezetekhez.

Másrészt, mivel a kötet nemcsak az adott jelenségeket, hanem azok emlékezetét is vizsgálja, kézenfekvő kritérium az, hogy a vizsgálandó események a korabeli és a mostani nyilvánosságban egyaránt megjelenjenek, ezzel elkerülhető az, hogy egy szándéka szerint interdiszciplináris munka kizárólag a történettudomány tereumára csússzon. Emiatt nem kaphatott helyet a szövegben Farkas Bertalan utazása a világűrbe: úgy tűnik, hogy a rendszerváltozás előtti hős a „későn születetteknek” történelmi adattá, megtanulható és elfelejthető tényé vált. Hasonlóképpen Galgóczi Erzsébet nagyregénye, a *Vidravas* körüli botrány jelenkori visszhangja is kevés volt ahhoz, hogy az emlékezet változásait sikerrel fejthessem vissza – még annak ellenére is, hogy az első nyilvánosságban példátlan eseményről beszélünk.

Emellett egy pragmatikus tényező, a források hozzáférhetősége, mennyisége és milyensége is hatással volt a kiválasztás folyamatára, szoros összefüggésben azzal, hogy mennyire elevenen él az adott esemény a kollektív emlékezetben. Forráshiány miatt maradt ki a vizsgált események közül Puskás Öcsi hazatérése éppúgy, mint a Raffaello-kép elrablása.

A bős–nagygyarosi erőmű körül kialakult botrány a fenti szempontok alapján minden tekintetben megfelelt volna a kiválasztás szempontjainak. Magyar, bőséges forrásanyag-

⁶ Bár a Rubik-kocka szabadalma 1977-es, a játék mégis a nyolcvanas évekre vonatkozó asszociációk központi formája lett: az első Rubik-kocka-bajnokságot tartották az Aczél által említett 1982-ben.

gal rendelkezik, és 1985 óta szinte folyamatosan a közbeszéd tárgya. Mindez azonban kizárólag a politika diskurzusán belül releváns; nem születtek olyan emlékezési eljárások, melyek más beszédrendekkel kötötték volna össze a vízlépcső ügyét. Ha elfogadjuk azt az alapfeltevést, hogy egy adott esemény kulturális emlékezete annál dominánsabb, minél több médiumban és diskurzusban jelenik meg, akkor belátható, hogy ez az esemény a közösségi emlékezet egy viszonylag szűk szegmensét fedi le. E megfontolásokból a vízlépcső ügye sem került be az esettanulmányok közé.

A kötet célkitűzéseit szem előtt tartva tehát a következő esettanulmányok kaptak helyet a végleges szövegben: *István, a király* (1983), az első újkori szépségverseny (1985), illetve Nagy Imre újratemetése (1989).

A kiválasztott események közös pontja, hogy retrospektív horizontról szemlélve valamennyi összefügg a rendszerváltozás tematikájával, bizonyos mértékben reflektál erre a kérdéskörre, vagy utólag, valamilyen szempontból „kis rendszerváltásként” jelölték ki őket. Nagy Imre újratemetése kapcsán ez magától értetődő, ahogy az eseményen felszólalók is több alkalommal említették, hogy nemcsak a mártírokat, de egy korszakot is eltemettek 1989. június 16-án. Az *István, a király* apropóján már a kortárs népszerű interpretációk is beszámolnak a felszabadultság, nemzettudat, csoporthoz tartozás érzéseiről, melyek miatt később a rockoperát – elsősorban a készítői – gyakran nevezték „a rendszerváltás előszelének”. Molnár Csilla tragikus története szintén változást jelez, bár ez sokkal inkább kapcsolható a nyilvánosság szerkezetének átalakulásához és a hazai celebkultúra kialakulásához, mint a szabadság lehetőségének felvillantásához, amit például az *István, a király* ígért.

Az elemző fejezetek előtt két kulcskérdésre kell kitérni a nyolcvanas évekről szóló beszéd lehetőségeivel kapcsolatban. Először is fontos tisztázni, hogy pontosan *hogyan zajlik, milyen attitűdökben és mechanizmusokban nyilvánul meg a nyolcvanas évek, és tágabb értelemben a késő Kádár-kor emlékezete*. Másrészt arra is (legalábbis munkahipotézisként) elegendő választ kell találni, hogy *az évtized technomediális és ideológiai feltételrendszere hogyan határozza meg a kor kulturális termékeinek olvashatóságát*. Mivel e két kérdés szorosan összefügg, ámde mégis eltérő irányokba vezet, szükségesnek tartottam, hogy egyetlen elméleti bevezető helyett két ikerfejezetben keressék válaszokat rájuk.

Az első, *Az elfelejtett évtizedek* című rész elsősorban azt vizsgálja, hogy a 2010-es évek jelenéből milyen emlékezési eljárásokról beszélhetünk a nyolcvanas évekkkel, és tágabb értelemben a késő Kádár-korszakkal kapcsolatban. A fejezet arra a belátásra jut, hogy a hetvenes-nyolcvanas évek jelenleg nem képezik a kortárs emlékezetpolitika fő sodrásirányát, mégis nagyon is érvényes, ám ritkán tárgyalt emlékezési eljárásokat mutatnak fel.

A második, *Az olvashatatlan nyolcvanas évek* című elméleti fejezet az előbbiekkal szoros összefüggésben a nyolcvanas évek mint kultúrtörténeti korszak olvashatóságát vizsgálja. A szövegrész fő kérdése az, hogy milyen ideológiai és mediális beágyazottság alapján és miként lehetséges a nyolcvanas évekhöz, illetve a kor kulturális produktumaihoz hozzáférni, és ez milyen olvasási stratégiákat tesz lehetővé. Ebben az esetben fontos különbséget tenni az *emlékezés* és az *olvasás* aktusai között, hiszen ez teszi módszertanilag indokolttá a két elméleti fejezet szétválasztását. Az évtized *olvasása* ugyanis a korra vonatkozó és utólag, egy folyamatosan változó horizontról létrehozott emlékezési eljárások interpretációját is magába foglalja.

Az elméleti kontextus felvázolása után következnek az elemző fejezetek, melyek nem kronológiai sorrendet követnek, sokkal inkább a legtipikusabb és leginkább emlékezetes példától indulnak az – egyébként hasonlóan nagy tömegeket megmozgató, ám – egyre kevésbé átpolitizált események irányába. Ezek alapján az elemző fejezetek sorát a legjellegzetesebb, leginkább emlékezhelyként működő 1989-es újratemetés vizsgálata nyitja. Nem újdonság az, hogy Nagy Imre újratemetése rituális vagy szimbolikus tett volt, amely a rendszerváltás teljes önértését sűrítette magába. Mindez olyannyira evidenciának tekinthető, hogy a témát vizsgáló szövegek szinte egyáltalán nem teszik fel a kérdést, hogy hogyan, milyen médiumokon keresztül pozicionálja magát az esemény ekként, illetve hogy a különböző emlékezési eljárások hogyan és főleg miért örökítik meg ilyen formájában. Az ezzel foglalkozó fejezet éppen ezeket a problémaköröket tárgyalja.

Ezután következik a több generáció meghatározó élményét adó 1983-as *István, a király* és újabb feldolgozásainak az elemzése. A fejezet az adaptáció fogalom- és eszközkészletével közelít a rockoperához, és amellet érvel, hogy a különböző színpadi megvalósítások jól körülírható célok érdekében folyamatosan és elemezhetően változtattak az *István, a király*hoz kapcsolódó asszociációkon, s ekként a rockoperához tapadó emlékezeteket is módosították.

A zárófejezet az „első magyar szépségversenyt”, Molnár Csilla szépségkirálynő 1986-os öngyilkosságát és annak későbbi reflexióit elemzi. Az esemény körülményei módot adtak arra, hogy egy jól körülhatárolható szövegtörzset példáján keresztül egyrészt a nyolcvanas évek ideológiai beállítódásáról, másrészt ennek retrospektív értelmezéseiről is számot adhassak.

A dolgozat tehát nem törekszik a nyolcvanas évek mindent átfogó bemutatására, ilyen célt már csak azért sem tűzhetne ki magának, mert a jelek – és a kurrens emlékez(t)ési eljárások – szerint az évtized emlékezete *még nem zárult le*, sőt megkockáztatom, hogy amíg olyannyira közel van, hogy egy egész generáció legitimációs és delegitimációs törekvéseinek adhat táptalajt, ez a lezárulás, kulturális emlékezetté szilárdulás nem is fog bekövetkezni.

Éppen ez a lezárhatatlanság teszi lehetővé azt, hogy az évtized vizsgálata a kollektív emlékezet működésének néhány általánosabb, elméleti aspektusára is rávilágítson. Eközben abban bízom, hogy az elméleti belátásokkal párhuzamosan, elemzéseim sorából láthatóvá válik a nyolcvanas évek és az arra való emlékezés specifikuma is, azaz hogy miért olyan rendkívüli (ha az egyáltalán) az 1980-as évtized, és ebből adódóan milyen módszertani apparátus alkalmazható a megértéséhez.



*Münnich Ferenc szobra, melyet – a régi hagyományokhoz méltóan –
a térdénél elfűrészelve távolítottak el
talapzatáról. Ma a Memento Park gyűjteményében található.
Forrás: Fortepan/Erdei Katalin*

I. Az elfelejtett évtizedek – A kortárs emlékezetpolitika és a nyolcvanas évek

„és most azzal a(z engem is) rémisztő tétellel állnék elő, hogy némi színvonal fölött, külön szólj, ha mégsem, te is komcsi voltál, anygalkám.”

(Kukorelly 2006, 44)

Kétezer négyben új szobrot avattak fel az '56-osok terén. Az egykori Felvonulási tér kétségkívül Budapest szimbólumokkal egyik leginkább túlterhelt tere. Az államszocialista időszakban itt kapott helyet a Sztálin-tribün, Lenin négy méteres szobra és a Tanácsköztársaság emlékműve is, amelyet a jól ismert *Fegyverbe!* plakát alapján készítettek. 1989-re ezek a szobrok eltűntek, és később javarészt a Szoborparkba kerültek, s így az '56-osok tere emlékművek nélkül maradt. Az Időkereket az Európai Unióhoz csatlakozásunk alkalmával avatták fel, és a tervek szerint az óriási homokórát minden év január elsején kellett volna átfordítani. Rögtön az első ilyen alkalommal az üzemeltetők három napot késtek, és rejtélyes okok miatt még ugyanabban az évben megszűntek a homokszemek peregni, a hibát pedig azóta sem sikerült kijavítani. Az idő megállt Magyarországon.

Az, hogy az Időkerék valamikor a 2005-ös év folyamán romlott el, tudott dolog. Kérdés marad viszont, hogy Magyarországon mikor álltak meg az órák, hogy mikor vált *bizonyos múltak* megszállott felidéz(t)ése és az emlékezés kötelessége morális imperatívusszá. Lehetséges persze, hogy az idő valójában nem egyszerre, hanem két részletben torpant meg nálunk. Először a hatvanas évek végén, s ekképp fel sem tűnt, ahogy a hetvenes-nyolcvanas évek keresztülrobogtak a magyar történelmen. Aztán megállt még egyszer, valamikor a kilencvenes évek elején, és az azóta eltelt csaknem negyedszáz évben magabiztosan jelenként definiálja magát. Már maga a „posztkommunista” vagy „posztszocialista” kifejezések is ezt a képzetet, a múlt lezártságát és a jelen kiterjesztését erősítik.

Nem szabad megfeledkezni arról sem, hogy azok a tanulmányok, melyek e „posztkommunista” nézőpontból, különböző diszciplínák felől tárgyalják az államszocializmus időszakát – a jelen szöveggel együtt –, saját időbeliségük rabjai. Az eddigi munkák javarészt arra a kérdésre koncentráltak, hogy milyen is az a múlt, amely a kortárs reprezentációkban megképződik. Ebben a kontextusban talán túl könnyű és csábító lenne az 1989 után következő éveket homogén jelenként kijelölni, figyelmen kívül hagyva e tágan értelmezett „poszt”-idő minden – az egyre gyorsuló mediális változások és a közélet folyamatos változása okozta – belső repedését. Tehát a múlt minősége mellett még valamire rá kell kérdezni: milyenek azok a „posztszocialista” jelenek, amelyek szempontjából ez a múlt újra és újra létrejön? Ez nem választható el az egymásra torlódott jelen idők aktuálpolitikai beágyazottságától, hiszen a mindenkori regnáló hatalomnak elemi érdeke, hogy a történe-

lemmel, és lehetőség szerint folyamatosan újraaktualizálható történelmekkel legitimálja magát, ezek pedig nem ritkán esnek a késő Kádár-kor idejére.

A „posztszocialista” kifejezés meghatározásában az első és legfontosabb dilemma magának a rendszerváltásnak a tényéből adódik. Az elnevezések sokasága, amelyeket eddig a folyamat leírására alkalmaztak, jól mutatja meg a probléma gyökerét: „rendszerváltás”, „demokratikus átalakulás”, „békés átmenet”, „rendszerváltozás” vagy éppen „rendszer-változtatás”. E megnevezések különbsége elsősorban az események mögött sejtethető vagy azonosítható szereplők részvételének kérdését, illetve a változás mértékének és milyenségének problémáját veti fel. Bár a köznyelvben még mindig a legtömörebb, különösebb reflexióra okot nem adó „rendszerváltás” forma a legelterjedtebb, többen amellet érvelnek, hogy a „rendszerváltozás” megnevezés, amely egyrészt nem köthető cselekvő személyhez, másrészt pedig számol azzal, hogy egyes, a kilencvenes évek elején megfogalmazódott vélekedések szerint a szocialista rendszer nem lecserelődött, pusztán átalakult, jobban jellemzi a történeteket.⁷ Csepeli György például a „rendszerváltozás” kifejezést így jellemzi: „E tapasztalat lényege a politikai és társadalmi folyamatokban való passzív jelenlét, lényegénél fogva nélkülozi az aktív cselekvés, beleszólás, okozás élményét. Kényszerpályán utazók élménye ez.” (Csepeli 1994)

Rév István pedig a következőképpen írja le a változás okozta csalódást: „Magyarországon nem volt forradalom, még bársonyos sem. [...] A rendszer úgy olvadt el, mint vaj a késő nyári napon. A kommunizmus még hanyatlásában sem tagadta meg magát. Különös elmúlása megtévesztette az embereket és megtagadta tőlük azt az élményt, hogy maguk végezzék ki” (1995, 23–24).⁸ Ezzel összhangban Maya Nadkarni a heroizmus hiányával jellemzi a rendszerváltozás időszakát, ahol „már nem volt több ledönteni való Sztálin” (2003, 199). Talán az intenzív, hősies mozzanatok hiányának egyik oka még a Kádár-rendszer kompromisszumokra épülő politikájában kereshető. Ahogy Heller Mária már 1992-ben leírta, egy nagyon is gyakorlatias szerződésről van itt szó, hiszen a rendszer úgy kívánta saját legitimitációját biztosítani, hogy a magánszférában viszonylagos függetlenséget és jólétet kínált, legalább a fogyasztói javak tekintetében megadva a korlátozott, ám kétségkívül létező választási szabadságot (Heller, Némédi és Rényi 1992, 111). Hasonló tendenciákra mutat rá Valuch Tibor is, amikor az egyéni fogyasztás elősegítését, a tartós javak felhalmozásának divatját a Kádár-rendszer „jóléti fordulatával” kapcsolja össze (Valuch 2008, 46). A javak birtoklásáért cserébe a kormány elvárta állampolgáraitól, hogy maradjanak távol a közélettől, bizonyos témák említését pedig tabuként kezelte. A kivételek listája, ahogy György Péter is írja, „ugyan szerény, de kijózanító volt: a nyilvános beszéd nem érinthette a megszállás, a megtorlás, a kivégzések, a forradalom kérdését. Ettől eltekintve [...] a Kádár-rendszeren belüli lét hogyanjára vonatkozó kérdéseket akár kedveltnek is tekinthették” (György 2005a, 45).

⁷ Lehetséges persze, hogy a nomenklatúra változása, ahogy a múlthoz való viszony egésze, mindig a jelenkori politikai érdekeknek megfelelően változott az elmúlt évtizedek során – ahogy a jelentől megtisztított múltértelmezés mindig eleve önellentmondás.

⁸ Az idegen nyelvű szövegekből származó idézetek – amennyiben nem jelzem – saját fordításaim. R. Zs.

A késő Kádár-korszak e sajátossága a rendszerváltozás viszonylag zökkenőmentes és „észrevétlen” folyamatával, a „forradalomcsinálás” elmaradásával együtt olyan keretet hozott létre, amelyben a múlthoz való viszonyulás két formája jöhetett létre: a részben az előző rendszer elhallgatásstratégiájából adódó felejtés és közöny, illetve a nosztalgikus vágyakozás az egyén anyagi gyarapodása után. Bár a nyolcvanas évekkel kapcsolatban nem, de az 1956-os forradalom és az azt követő megtorlások emlékezetével kapcsolatban szükséges megemlíteni még egy, 1989-ben feltörő emlékezési eljárást. Ez pedig az aktív kommunikatív emlékezetre mért ütés: a kikényszerített hallgatás feloldása, amely bizonyos tekintetben a trauma fogalmi körével írható le. Bár a trauma diskurzusa nem közvetlenül a nyolcvanas évekhez kapcsolódó emlékezést írja le, a továbbiakban mégis érintjük, egyrészt mert a Kádár-kor kezdetére való emlékezést értelemszerűen ez a paradigma határozza meg, másrészt pedig, és ez igen nagy fajsúllyal bíró tény, a *kulturális trauma* szimbolikusként értett fogalmával – különösen 1989-cel kapcsolatban mégis számolni kell.

A felejtés és közöny elsősorban a fent vázolt kádári paktum örökségének tekinthető, hiszen bizonyos témák hiánya annyira megszokottként, már-már magától értetődőként jelent meg még a nyolcvanas évek közepén is, hogy sokan, akik még e diszkurzív korlátok között szocializálódtak, 1989 után is ragaszkodtak a megszokott sémákhoz. A témák említésének hiánya létrehozta saját utaláshálóját, melyek közepén fekete lyukként terpeszkedett a mindenki által ismert és értett, ám kimondhatatlan tabu: 1956, melynek gravitációja még a nyolcvanas években készült kulturális szövegek körpályáját is eltérítette. Természetesen az allegorizáció elkerülhetetlenségéről beszélünk.

A következő generáció azóta felnőtt, és mivel nem vagy csak felszínes tudással rendelkezik arról, hogy éppen mire történik az utalás, a körülírások e rendszere továbbra is jelentősen megnehezíti a nem hivatalos, intergenerációs tudásátadást. Úgy tűnik, hogy egy egész nemzedék alól csúszott ki az a kontextus, melyet bár résztvevői utólag konszenzuálisan lenéztek, mégis értelmet adott a megszólalásaiknak. A hallgatás, majd felejtés egymással összefüggő, ám egymást nem fedő folyamatai nemcsak az ötvenes évek traumáinak feldolgozását, de a nyolcvanas évekre irányuló nosztalgiát is meghatározzák, hiszen mind a nosztalgia, mind pedig a traumatikus múltértés, mint kulturális identitást formáló erő, alapvető forrása a múlt koherens, szükségszerűen szelektív és elrendezett narratívává alakítása.

A múlthoz való viszonyulás másik lehetősége, a nosztalgia mint egyéni jelenség ez esetben azzal a kézenfekvő egyéni megfigyeléssel függött össze, hogy „akkoriban jobb volt”. A viszonylagos anyagi jólétet 1989-ben sokak számára hirtelen és jelentős élet-színvonal-csökkenés követte, és sokak számára ez sokkal kézzelfoghatóbb volt, mint a megfigyelésekről, lehallgatásokról szóló szóbeszéd, vagy a szólásszabadság korlátai, azaz a világ elgondolhatóságának és kimondhatóságának azok a folyamatosan változó határai, melyek csak azon ritka alkalmakkor váltak láthatóvá, amikor valaki áthágni próbálta azokat. Ugyanakkor a nyolcvanas évekre irányuló nosztalgikus emlékezet másik forrása az azóta letört reményekre, a „táglalni látszó világ emlékképére”⁹ vezethető vissza, s ekként egy lehetséges jövő utáni vágyakozást is jelent.

A harmadik emlékezési eljárás, amely a múlt traumatikusként való olvasásán alapul, nem

⁹ A kifejezés Bényei Tamás leleménye.

része a nyolcvanas évekre irányuló emlékezeteknek. Ennek ellenére érdemes áttekinteni a trauma és nosztalgia fogalmainak lehetséges kapcsolódási pontjait.

I.1. Trauma és nosztalgia – kapcsolódási pontok

Jelen esetben célszerű olyan elméleti keretet elgondolni, amelyben a múlt traumatikus-etikai felidézése, illetve a nosztalgikus múltidézés olyan emlékezési eljárások, amelyek nem szükségszerűen oltják ki egymást, nem egymásnak ellentmondó megközelítésmódoikként tűnnek fel, sokkal inkább a múlt feldolgozásának eltérő, ám egyaránt jelentős diszkurzív módozatainak tekinthetők.

Végső Roland például erre tesz kísérletet, mikor az államszocializmus bukása után megjelenő különös történelmi helyzetet az egymással versengő, bár egymáshoz hasonlatos trauma- és nosztalgia diskurzusok versengéseként írja le. Végső a trauma és a nosztalgia strukturális hasonlóságát az ismétlés mozzanatára vezeti vissza. Érvéleése szerint a trauma lehetetlenné teszi, hogy ne ismételjék; egyéni szinten a traumától szenvedő személy akaratán kívül éli újra a traumatikus eseményeket, míg a nosztalgia éppen az ismétlés lehetőségét teszi semmivé, hiszen keserűségét éppen az adja, hogy a vágyott múlthoz való visszatérés sohasem valósulhat meg (Végső 2013, 41).

Szintén a két fogalom összehangolhatóságát támasztja alá Piotr Sztompka gondolatmenete, aki a társadalmi változások elemzésekor egészen új értelmezést ad a „kulturális trauma” kifejezésnek. Ebben a kontextusban egy esemény akkor tűnik fel traumatikusként, ha az „öröklött kulturális környezet, a társadalom által elérhető szimbolizációs és interpretációs sémák rendszere, melyek a társadalmi gyakorlatot irányítják, összeomlik” (Sztompka 2000, 453). Ez az elképzelés igen hasonló ahhoz, amit Ann Swidler jegyez meg a kultúra mint stratégiai eszköztár használatáról. Szerinte a kultúra szerepe egy társadalom „nyugtalan periódusaiban” változásokon megy keresztül, hiszen ilyenkor az ideológiák – mint explicit és jól szervezett jelentésrendszerek – új kulturális eszközkészletet hoznak létre, s így a cselekvés új lehetőségeit teremtik meg (Swidler 1986, 278). A kulturális trauma tehát, Sztompka és Swidler értelmezésében olyan eseményt jelent, melynek következtében a szavak jelentése egyik napról a másikra változik meg, a jelölők és jelöltek megszokott linearitása hirtelen felbomlani látszik.

Sztompka szerint a kulturális trauma egyik alapvető következménye egyfajta kulturális dezorientáció (Sztompka 2000, 453), amikor a megszokott, belsővé tett és a bourdieui habitusként funkcionáló kultúra (1990), ami az emberek félautomatikus, megszokott mozdulataiban jelenik meg, és a jelen kulturális környezete között feszültség jön létre. Ennek eredményeként alakul ki egy olyan, a múlthoz kapcsolódó „megszállottság”, amely több formát is felölthet, mint például a nosztalgikus vágyódás vagy a múlt traumatikus újraélése: azaz, ha a kulturális traumát ebben az esetben a társadalmi folytonosságban beálló törésként értelmezzük, akkor a nosztalgia, a visszavágyódás voltaképpen ennek egy lehetséges tüneteként jelenik meg.

Ez a kontextus azt sugallja, hogy ebben az esetben nem az ötvenes évek kemény diktatúrája jelenti a kilencvenes éveket meghatározó *kulturális trauma* forrását, hanem egy olyan esemény, amely valamivel később, 1989-ben történt. *A rendszerváltás az, ami ebben*

az esetben kulturális traumának tekinthető, és az értelmezési keretek hirtelen érvénytelenné válása teremtette meg az igényt a közeli – vagy éppen nem is oly közeli – múlt „feldolgozására”, ami mind a múltbeli sérülésekre, mind pedig a kellemes emlékekre irányuló reflexiót s az ezekből építkező identitások létrejöttét lehetővé teszi. Kérdés marad azonban, hogy pontosan melyik múlt feldolgozására tettek kísérletet a rendszerváltás utáni párhuzamos, ám eltérő affektív töltetű emlékezési eljárások.

A múltról való beszéd feltételeinek változása a kilencvenes évektől kezdődően Magyarországon – a történelmi körülményekből adódóan – a különböző múltak egymásra torlódását eredményezte. A múlt traumáinak reprezentációja szempontjából mindez azt a jelenséget hozta magával, amit Aleida Assmann „áldozati konkurenciáknak” nevez, azazhogy ugyanazon az emlékezőközösségen belül több kollektív traumatizációra okot adó emlék is a közösség identitásformálásának feladatára tör. Magyarországon jellemzően ilyen áldozati konkurenciának tekinthető a holokauszt *mint a teljes közösségre vonatkozó* veszteség és mint a racionális történelmi tapasztalaton kívül eső rendkívüliség, illetve a sztálinizmus bűneinek: a Gulag, a tévesztés vagy éppen az ’56-os forradalom utáni megtorlás egymással szembeni megfogalmazása (Assmann 2015). Groteszk, s ha tetszik, méltatlan szembeállítás ez: kinek van több halottja, ki szenvedett többet, kinek a halála volt embertelenebb. Az azonban bizonyos, hogy az áldozati konkurenciák mindig a negatív emlékek túlsúlyát, illetve az áldozati identitás hangsúlyossá válását jelzik az összetettebb morális reflexióra okot adó tettes-emlékezetekkel szemben (Assmann 2015, 71).¹⁰

Ezzel párhuzamosan a rendszerváltás utáni évtizedekben a különböző múltak egymásra torlódása az ezekre irányuló nosztalgiai zavarba ejtő keveredését is hozta. A Trianon-, Horthy- és Kádár-nosztalgia nem egymástól külön álló entitásokként, sokkal inkább a múlthoz való viszony különböző kontextusokban megnyilvánuló, többé vagy kevésbé átpolitizált, sokszor szétszálazhatatlan variációiként jelennek meg. Bár Gyarmati György meggyőzően összegzi, hogy „a rövid huszadik század Magyarországon nem a Kádár-korszak volt jó, az összes többi volt annál is rosszabb” (Gyarmati 2013, 20), az áldozati konkurenciák mintájára a kilencvenes-kétezres évektől kezdve „nosztalgikus konkurenciákról” is beszélhetünk.

A „trauma” és „nosztalgia” mint a múlthoz kapcsolódó beszédmódok kapcsán mindig kulcskérdés, hogy egyéni vagy kollektív emlékezetéről beszélünk-e, illetve hogy e két szint milyen viszonyban van egymással. Mindkét fogalom alakulástörténetében tetten érhető

¹⁰ Érdekes, hogy az áldozati emlékezetek dominanciája ma Magyarországon úgy van jelen, hogy eközben a Terror Háza és a kommunizmus áldozatainak emléknapja (mindkét esetben felülről jövő emlékezési stratégiákról van szó) mottójaként választott József Attila-idézet ezzel éppen ellentétes lenne: „...a múltat be kell vallani”. Bár a múlt „bevallása” kifejezés mintha Adorno *Vergangenheitsbewältigung* fogalmának visszhangja lenne (Adorno 2003), Magyarországon a múlt bevallása sokkal inkább kapcsolható a visszamenőleges igazságtétel máig sem feloldott problémájához – mindezt pedig úgy, hogy a tényleges felelősség kérdését érintő, „bevallandó” témák (például az időről időre közeletli botrányt okozó ügynökkérdés) érdemi megoldása még nem történt meg. Ebből a szempontból tehát azt állíthatjuk, hogy az 1950-es évek traumatikus ábrázolása egy olyan diszkurzív mintázat része, amely a jelen szempontjából válik kulcsfontosságúvá. Azáltal ugyanis, hogy a trauma a szovjet megszálláshoz vagy a „kommunisták vérengzésének” toposzához rendelődik, egyúttal külsővé is válik, s így lehetővé teszi egy koherens nemzetkép vagy akár egy hangsúlyos nacionalizmus létrehozását is, ami Sarad Chari és Catherine Verdery szerint a posztzocialista társadalmak jellemző sajátossága (Chari és Verdery 2009, 17).

ez a probléma, hiszen mind a nosztalgia, mind a trauma fogalma a konkrétól az absztrakt felé, majd harmadik lépésként a kollektív irányába mozdul el.

A nosztalgiakutatások világszerte a hetvenes-nyolcvanas évektől váltak elterjedtté, s a jelenséget számos tudományterület képviselői tanulmányozták a szociológusoktól kezdve a történészeken át egészen a marketingszakemberekig. A javarészt angol nyelvterületről – az Egyesült Államokból és Nagy-Britanniából – kiinduló kutatások (lásd például Boym 2007; Holbrook és Schindler 1991; Davis 1979) egyetlen alkalommal sem mulasztják el a pszeudogörög szóösszetétel, *nostos* (hazatérés) és *algia* (fájdalom) kifejtését, illetve hogy a nosztalgia eredetileg a távoli otthon utáni vágyakozást jelentette.

A fogalom születésekor tehát a nosztalgia a melankóliát előidéző honvágyat fedte, melyet piócákkal vagy tiszta svájci levegővel remekül lehetett gyógyítani, ezzel párhuzamosan a trauma pedig elsősorban a folytonosság megszakadására utalt az emberi testben: sebek, törések. A metaforikus kiterjesztés által később az alapvetően testi „trauma” kifejezés alkalmazhatóvá vált a lelki *törésekkel* kapcsolatban is, a nosztalgia pedig – azon belátásból kiindulva, hogy a hazatérés nem gyógyítja meg a nosztalgiában szenvedőket, mert ez az „otthon” már nem azonos azzal, amit egykor otthagytak – a térbeliség irányából az időbeli elvagyódás felé mozdult el. A harmadik fázis, a kollektív szintre emelés az a mozzanat, amely mindkét esetben a kultúratudomány kitértetett figyelmére tarthat számot. Ami egyéni szinten betegségként, rendellenes működésként jelenik meg, az a közösség szintjén a csoportidentitást létrehozó vagy megerősítő tényezővé válhat (lásd bővebben Takács M. 2009).

A kollektív szintre emelés fázisa mindig is problematikus volt a *memory studies* szakirodalmában. Ezzel kapcsolatban érdemes kitérni Wulf Kansteiner sokat idézett kritikájára, melyet az emlékezetkutatással kapcsolatban fogalmazott meg, nevezetesen, hogy az nem tudja kielégítő módon körülírni tárgyát, s ezért fordulhat elő, hogy az egyéni pszichiátria eszköztárával fordul a kollektív események felé (Kansteiner 2002). Részben ez a bíráló idézte elő azt a folyamatot, melynek során a *memory studies* mint diszciplína kénytelen volt a kezdetekhez képest jóval tudatosabban számot vetni vizsgálata tárgyával – aminek eredményei elsősorban a traumakutatás irodalmában érhetőek tetten.

Jeffrey C. Alexander kollektív traumaelmélete például (Alexander 2012) az esemény és a traumatikus tapasztalat szétválasztásával explicit módon elismeri, hogy a kollektív traumák esetében mindig valamiféle hosszas értelmezési folyamat előzi meg a trauma traumaként való megjelenését, szemben az egyéni traumával, ahol éppen az értelmezhetetlenség, elmondhatatlanság jelenti a trauma egyik ismérvét. Ezzel összhangban Takács Miklós a medialitásban határozza meg az egyéni és kollektív trauma különbségét: „míg az egyéni trauma ismérve az akaratlan ismétlésben, a test közvetlenségében való megjelenés, illetve a nonverbalitás, addig a kulturális trauma létének előfeltétele a közvetítettség, történjék az a szóbeliség, az írásbeliség vagy az elektronikus médiumok keretében” (Takács M. 2011, 49).

Az egyéni és kollektív szintek szétszalázása a traumakutatás dilemmáihoz hasonló, ám sok szempontból eltérő kihívásokat jelent a nosztalgiakutatásban is. Holbrook és Schindler például 1991-ben így írja le a nosztalgiát: „Azon élmények előnyben részesítése (általános pozitív hozzáállás), melyek olyan tárgyakkal (emberekkel, helyekkel) hozhatók

kapcsolatba, melyek gyakoribbak (népszerűek, divatosak és széles körben elterjedtek) voltak, mikor az egyén fiatalabb volt (fiatal felnőttkor, kamaszkor, gyermekkor vagy akár még a születés előtt)” (Holbrook és Schindler 1991). Ez a definíció tehát egyértelműen az egyéni szinten marad, és ebből kiindulva a néhány évtizeddel korábbi múltba veti vissza a nosztalgia tárgyát. Fred Davis kötete, a nosztalgiakutatás egyik alpműve megkísérli a nosztalgiát egy egyéni-kollektív kontinuumban elhelyezni, ahol a kollektív nosztalgiát olyan ikonikus tárgyak, emberek vagy események váltják ki, amely azonos, konszenzusos reakciót eredményez a csoport minden tagjában, míg az egyéni nosztalgia a kizárólag az adott személy élettörténetéből adódna, hasonlatosan a prousti madeleine süteményekhez (Davis 1979, 124). Talán a posztszovjet nosztalgia ellentmondásosságából is adódik, hogy Magyarországon biztosan nem beszélhetünk konszenzusos reakciókról, amelyek képesek lennének ilyen értelemben vett nosztalgiaközösségek létrehozására.

Paul Grainge már komplexebb nosztalgiameghatározással operál. Szerinte a nosztalgia egy, a folytonosság megszakadására adott szociokulturális válasz, amely az állandóság és érvényesség elképzelését valamiféle aranykorba helyezi el (Grainge 2000, 28.). Grainge munkájának kétségtelen módszertani hozadéka az, hogy a szerző elmozdítja a nosztalgiát az eddig impliciten egyéni fókuszról, és lehetővé teszi a kellemes múlt stíuselemeinek megidézését mint társadalmi gyakorlatot. Másrészt, részben ebből adódóan a fogalom meghatározása már nem áll meg a vágyakozás tényének megállapításánál, hanem teret enged az ebből adódó, gyakorlati (és tudományosan vizsgálható) folyamatok elemzésének is: maga Grainge például a fekete-fehér filmek és a nosztalgia kapcsolatát is vizsgálja.

A legizgalmasabb nézőpontot talán mégis Linda Hutcheon értekezése kínálja, aki kitér arra a korántsem elhanyagolható mozzanatra, hogy a nosztalgia, a szépséghez és az iróniához hasonlóan nem egy kulturális produktum inherens tulajdonsága, hanem mindig nézőponthoz van rendelve, a szemlélő szubjektivitása hozza létre (Hutcheon 2000, 203). Ebből kiindulva tehát egy tárgy, amelyhez elméletben konszenzuális jelentéstulajdonítások kapcsolódnának, ugyanakkor abszolút személyes, intim emlékek előidézője is lehet – ahogyan azt majd az Osztapenko-szobor kapcsán később látni fogjuk. Talán a nosztalgia ilyen, *szubjektív* természete lehet az, ami miatt a szakirodalom sokszor kizárólag *privát* jelenségként írja le, ahogy például Mills és Coleman is „egyfajta önéletrajzi emlékezetként” hivatkozik rá (Mills és Coleman 1994, 205).

Magyar kontextusban az egyéni és kollektív nosztalgiák szétszalazását tovább bonyolítja, hogy például a „Moszkva tér”-nemzedék a késő Kádár-kor emlékezőinek felnőtté válása történetesen egybeesett a demokratikus átmenettel.¹¹ Talán ettől nem teljesen független az sem, hogy a felnőtté válás toposza a rendszerváltás emlékezetének mestermetaforájának tekinthető (Nadkarni 2010). Talán közhely, hogy a diktatórikus berendezkedésű államrend gyermekként kezeli állampolgárait, amennyiben egyrészt nem hagy beleszólást a politikai kérdésekbe, másrészt viszont „vigyáz rájuk”, azzal párhuzamosan, hogy helyettük határozza meg, mi lenne számukra a legjobb (a hatalom birtokosa pedig sok esetben apai

¹¹ Ezért is nevezem az 1970 körül születetteket Török Ferenc filmje után „Moszkva tér”-nemzedéknek, hiszen az ő felnőtté válásukat tematizálja a film.

attribútumokat testesít meg). Hankiss Elemér például már 1980-ban rámutatott az ilyen típusú infantilizációra a magyar társadalomban: „Van valami meghatározó például abban a gyermeki bizalomban, ahogy évente mintegy húszezer magyar állampolgár a Magyar Rádióhoz fordul segítségért, s abban a szinte a szó szoros értelmében vett szülői tapintatban és gondoskodásban, amellyel ezeket a panaszleveleket a Rádió kezeli, ha lehet, elintézi, az elintézetlen panaszok szerzőit kedvesen nyugtatja, csitítja” (Hankiss 2002, 124).

1989-ben a polgárok kikerültek a gyermek kényelmes, ám kétségtelenül alárendelt pozíciójából és a saját lábukra álltak. A kollektív emlékezetnek ez az elmozdulása könnyen kapcsolatba hozható az egyéni emlékezet működésével a gyermek- és ifjúkorral kapcsolatban. A hétköznapi tapasztalat és a kutatások egyaránt alátámasztják, hogy a felnőttek hajlamosak nosztalgiával gondolni ifjúkoruk eseményeire, amikor az élet még gondtalannak és egyszerűnek mutatkozott, s ezzel párhuzamosan azt sem lehetetlen elgondolni, hogy a posztzocialista nosztalgia azért is olyan különleges, mert az egyéni és kollektív emlékezet együttállásából jött létre – legalábbis azok számára, akik a „Moszkva tér”-nemzedékhez tartoznak, azaz, akik számára a rendszer vége és a felnőtté válás élménye megközelítőleg egybeesett. A felnőtté válás mint metafora szoros összefüggésben áll Svetlana Boym azon felvetésével, amely szerint a nosztalgia elmosza az egyéni és kollektív emlékezés közti határvonalat (Boym 2007, 12). Ebben az esetben például – ahogy persze a kollektív emlékezetről való beszéd kapcsán ez gyakran előfordul – az egyéni emlékezési tapasztalat mintaként, analógiaként vagy magyarázatként is szolgálhat a kollektív dinamikák leírására. Ebből a szempontból feltűnő lehet, hogy például az önmagát generációs filmként aposztrofáló *Moszkva tér*ben kiemelt hangsúlyt kap a privát és nyilvános szféra éles és világos elkülönítése, ahol az utóbbiban az éppen „felnőtté váló” generáció gyakorlatilag semmilyen szerepet nem vállal, és a politikai változások legfeljebb a saját életük analógiájaként érthetők. A két szint – egyéni és kollektív – összjátéka ebben az esetben is olyan mintázatot hoz létre, amely a rendszerváltás *kulturális* emlékezetét teremti meg. Mindez összhangban van azzal, amit Fredric Jameson állít a nosztalgiafilmekről mint olyan, a múltról szóló alkotásokról, melyek egy-egy kitüntetett generációs mozzanat köré rendeződnek (Jameson 1998, 118). Jameson szerint a nosztalgiafilm abban tér el a tágan értelmezett történelmi filmekről, hogy nem kísérli meg a múltat annak megélt teljességében újrateremteni, inkább egy műtárgy jellemzőivel rendelkezik, amennyiben a múlthoz kapcsolódó érzéseket próbál meg felidéz(tet)ni.

Hogyan működik tehát az egyéni és kollektív nosztalgia a nyolcvanas évekkel kapcsolatban? Általánosságban azt állíthatjuk, hogy a *nosztalgia olyan diszkurzív stratégia, amely egy pozitív attribútumokkal felruházott múlt konstruálását jelenti, amelyet a jelenrel szembeni értékfölletként lehetséges elgondolni, s amelynek egyes tárgyak, vizuáliák vagy éppen események színekdochikus jelölőivé válhatnak.*

Ahhoz, hogy a nosztalgia működhessen, első lépésként törést kell feltételezni múlt és jelen között: világossá kell válnia, hogy nem lehetséges az elmúlt állapot visszaállítása, végérvényesen elválik egymástól a megélt idő és az elvágyódás ideje – a rendszerváltást követő „nyelvettség” éppen ilyen töréspontként funkcionál. Az elvágyódás ideje többé már nem valós idő, a történelmi tények leválnak a fiktív aranykor ideájáról. A nosztalgia

a másik irányba is hat, azaz a törés és megismételhetetlenség belátásával párhuzamosan éppen abból az illúzióból táplálkozik, hogy ez a szakadék múlt és jelen között áthidalható, hogy lehetséges a visszatérés. A nosztalgia tehát olyan beszédmódot indukál, melyben a múlt eleve értékesebbként tűnik fel a jelenhez képest, s mely a próbálkozás látható kudarcra ellenére a múltba való problémátlan visszatérés ígéretét hordozza.

A fogalom kritikusai éppen ezen újraélés, maradéktalan újraélesztés elképzeléséből kiindulva bírálják a nosztalgikus beállítódás kollektív szintre emelését: egyrészt a politikai töltet, másrészt a posztmodern távlatából. Michael Kammen írja, hogy a nosztalgia alapvetően büntudat nélküli történelmet jelent (Kammen 1991, 688). A nosztalgia tehát a múlthoz való viszonyulás problémátlan, kevésbé összetett módja lenne, amely, amennyiben az emlékezetpolitika szintjére emelkedik, veszélyesen alkalmas lehet a tömegek manipulálására – mindez pedig összefügg Svetlana Boym belátásával, aki szerint a nosztalgia és a politika keveréke erősen robbanékony (Boym 2007, 10). A nosztalgia ugyanis – mivel a csoportidentitás megerősítésére törekszik – könnyen adhat táptalajt azoknak a nacionalista érzéseknek, amelyek nemcsak a saját közösség felemelésén, hanem a Másik, az idegen közösségek kirekesztésén is alapulnak, hiszen a nosztalgiát alapvetően a *tisztaság* és az *autenticitás* kategóriáival lehet leírni, legyen szó a múltbeli reményekről, életmódról vagy boldogulási lehetőségekről. Ezek hiánya a jelenben olyan veszteségként jelenik meg, amelyet lehetséges aktív ágensekhez kapcsolni. Röviden szólva tehát a nosztalgia képes pontosan megjeleníteni a hanyatlás kezdetét, illetve azokat a politikai szereplőket, akik felelősek a paradicsomi állapotok megszűntetéséért. Innen már csupán egyetlen veszélyes lépés az, hogy az elveszett aranykor ideája a politikai és szimbolikus cselekvések alapja legyen, ami pedig nemcsak emlékművek állításában, de akár a törvénykezésben is megnyilvánulhat.

Felmerül tehát a kérdés, hogy mennyire „politikus” a nosztalgia. A fenti gondolatmenet azt sugallja, hogy ebben az esetben egy *eleve átpolitizált* koncepcióról van szó, akadnak azonban ezzel teljesen ellentétes vélemények is. Maya Nadkarni például igen meggyőzően érvel amellett, hogy a nosztalgia, legalábbis a magyar Kádár-nosztalgia, egyáltalán nem rendelkezik politikai vetülettel (Nadkarni 2010, 205). Nadkarni ezt a legkézenfekvőbb példával támasztja alá: 2007-ben a Munkáspárt az aktuális nosztalgiahullámot meglovagolva megpróbált szobrot állítani Kádár Jánosnak. A kísérlet kudarcba fulladt, mivel egyáltalán nem volt társadalmi támogatottsága. Nadkarni mindezt annak bizonyítékaként érti, hogy a Kádár-rendszerre való pozitív emlékezés nem feltétlenül rendelkezik politikai dimenzióval (ami valójában a kádári paktum egyik kényes hozadékának tekinthető). Nadkarni szerint, amire nosztalgiával gondolunk vissza, az kizárólag a fekete-tengeri nyaralások emléke, a nyugati kirándulások lehetetlenségének tudata nélkül. Talán a két radikális álláspont közötti releváns középút a nosztalgia mint emóció és a bizonyos célok érdekében állított múltba révedés közti megkülönböztetés jelentheti. *Ebben az esetben azt állíthatjuk, hogy bár maga a nosztalgia mint privát érzés mindig apolitikus, éppen affektív ereje miatt igen könnyű egy bizonyos cél elérése szolgálatába állítani, azaz átpolitizálni.*

A nosztalgia mint kollektív emlékezeti eljárás érvényességével kapcsolatban Linda Hutcheon főként azt rója fel, hogy a nosztalgiajelenség reflektálatlanul utal a múltra, illetve hogy nem hagy helyet a jelentések szóródásának, a belső ellentmondásoknak – egyszóval mindannak, amit ő iróniának nevez és a posztmodern alapvető sajátosságának tart (Hutcheon 2000). Hutcheon elgondolásában a nosztalgia a múlt problémátlan újraélésének lehetőségét kínálja, nem számolva a változás, felülírás és torzulások elkerülhetetlen dinamikájával. Emellett a múlt hozzáférhetetlenségének és teljes megismerhetetlenségének tapasztalata, mely szintén a posztmodern (történettudomány) egyik fő kérdése, alapjaiban teszi lehetetlenné a múlt hagyományos értelemben vett nosztalgikus újraélését. Hutcheon szövege zárásaként maga kínálja fel a „fából vaskarika” *posztmodern nosztalgia* lehetőségét, amely szerinte olyan ironikus gesztusokban nyilvánulhat meg, mint például Salman Rushdie történelmi metafikciója. Ezen a ponton nem szabad elfelejteni, hogy Hutcheon a magaskultúra „hagyományos” és „posztmodern” nosztalgijáról beszél, reflektált pozíciókról, ahol a tradicionálisan naiv nosztalgia is mindig eleve metaszinten reprezentálódik, míg (a jelen dolgozat szempontjából) a nosztalgia másmilyen módusai, például a tárgyak, képek, illetve a populáris kultúra által előidézett emlékezet nagyobb szerepet kap (Hutcheon 2000). Hutcheon „hagyományos nosztalgijával” szembeállított „posztmodern nosztalgijával” párhuzamosan fogalmazta meg Svetlana Boym a „reflektív nosztalgia” koncepcióját (Boym 2007, 13), melyet a hagyományos köznyelvi nosztalgianak megfelelő „restauráló” vagy „helyreállító” (*restorative*) nosztalgijával szemben ír le, és amely a „posztmodern nosztalgiahoz” hasonló módon összetettebb álláspontok megfogalmazását is lehetővé teszi. Boym szerint míg a helyreállító nosztalgia inkább a *nostosra*, az otthonra helyezi a hangsúlyt, addig a reflektív nosztalgia fókusza az *algia*, a vágyódás: így lehetséges, hogy ez utóbbi esetben valaki egyszerre vágyik haza és el onnan (*homesick and sick of home*). *Ezekben az esetekben a posztmodern vagy reflektív nosztalgia nem a múlthoz való tényleges visszatérés vágyából fakad, sokkal inkább egyfajta stilisztikai idézést jelent, a múlt formáinak újrahaznosítását, új értelmekkel és konnotációkkal való felruházását.*

I.2. Nosztalgia, retró és a (hon)vágy tárgya

A nosztalgia tekintetében két másik fogalmat is figyelembe kell venni, melyek egyrészt rámutatnak a nosztalgia szemantikai körének differenciálódására, másrészt kölcsönhatásaik is produktívnak bizonyulhatnak. A „nosztalgia” kifejezés mellett ugyanis a szakirodalomban előfordul a „retró”, illetve úgy tűnik, hogy a „posztkommunista nosztalgia” nem tekinthető egyszerűen a minden előjel nélküli nosztalgia alesetének. Ezek összefüggése meglehetősen problematikus, hiszen a retrót nemritkán használják a nosztalgia szinonimájaként (Novack és Mustafa 2004), a popkultúrában pedig sokszor az elkülönítés egyetlen lehetséges szempontja az, hogy *melyik múlt*ra utalnak vissza. Ebből a szempontból gyakran előfordul, hogy ugyanaz a múltidézési eljárás, ami a nyolcvanas vagy ötvenes évekkel kapcsolatban a retró címkét kapja, nosztalgiaiként tűnik fel például a húszas évek kapcsán. Ezzel párhuzamosan a nosztalgia/posztkommunista nosztalgia összekapcsolás is hasonlóan problémás, nem világos a két fogalom közötti kapcsolat.

A továbbiakban abból indulok ki, hogy a posztkommunista nosztalgia és a retró nem a nosztalgia fogalmának ellenpontjaként, hanem azt kiegészítő, tágító elméleti perspektívákként jelennek meg.

I.2.1. Posztmodern és nosztalgia

Amennyiben feltételezzük, hogy a posztkommunista nosztalgia ernyőfogalma alá tömörülő, a keletnémet kulturális örökségre irányuló emlékezési stratégiák nem kizárólag lokalitásukban térnek el a „hagyományos” nosztalgiától, hanem esetleg a felidőzés mechanizmusa is különböző lehet, érdekes belátásokra juthatunk. Idetartozik a keletnémet *Ostalgie*, a jugoszláv *Titostalgia* (Velikonja 2008) vagy *Yugo-nostalgia*, vagy az a posztszovjet nosztalgia, amelyet Oroszországban a Nobel-díjas Svetlana Alekszijevice ír le mélységében (2015). Ahogy a szakirodalomból kiderül, minden esetben többről van szó, mint reflektálatlan múltidézésekről.

Jonathan Bach szerint például az *Ostalgie* kapcsán kétfajta, párhuzamos emlékezésről beszélhetünk, egyrészt maguknak a keletnémeteknek a modernista nosztalgiájáról van itt szó, ami a vágyakozás már nem lehetséges formája utáni vágyakozást jelenti, másrészt pedig egy „stilisztikai nosztalgiáról”, amit elsősorban, de nem kizárólag az oda látogató nyugatiak tapasztalhatnak meg (Bach 2002, 548). A magyarországi posztkommunista nosztalgiával kapcsolatban hasonló megfigyelést tehetünk, egyrészt ugyanis ott van a meg nem valósult jövő iránti nosztalgia – s ez különlegessége a nyolcvanas évekre való emlékezésnek, hiszen sem előtte, sem utána nem volt mód ilyen jellegű optimista kilátások megfogalmazására –, másrészt pedig ehhez kapcsolódik az egyéni jóléten alapuló személyes (ám ettől még kollektív) nosztalgia.

A posztkommunista nosztalgia feszültségét az adja, hogy a pozitív emlékképeket beárnyékolják az egyidejű negatívumok. Az ilyen emlékezés a jelentések zavarba ejtő megkettőződésével operál, hiszen a posztkommunista nosztalgia kapcsán elsősorban a tárgyak fennmaradásáról beszélhetünk; arról a zavarba ejtő jelenségről, hogy a kommunista korszak materiális jelölői azután sem enyésznek el, hogy jelöltjük, a Szovjetunió ideológiai hagyatéka megszűnt. A folytonosság, a felidézhetőség és a múlthoz való kapcsolódás a posztkommunista nosztalgia esetében mindig eleve lehetetlen, amit még az a különös gazdasági változás is hangsúlyoz, amelyben a szocialista múlt giccseire a piaci igényt éppen a külföldi, kapitalista logika termelte ki már a kilencvenes évek legelején. A kommunizmus tárgyi öröksége tehát üres, jelöltjétől megfosztott parodisztikus jelölőként, az értelemadási gesztusok önkényének kitéve maradnak fenn, s mindez talán arra az alapvető tapasztalatra is magyarázatot ad, hogy az elmúlt rendszer tárgyyszerű vagy vizuális hagyatékaik miatt tűnhetnek *humorosnak* a kort át nem élt generáció, vagy éppen a nyugati látogatók számára.

Részben a posztkommunista nosztalgia ellentmondásosságából fakadhat az a tulajdonsága is, hogy a vágyott aranykor újratermelése teljesen más alapokon nyugszik, mint a nyugati megfelelője esetében, pontosan abból kifolyólag, hogy a múlthoz való viszony általában különbözik az amerikai vagy nyugat-európai típusú emlékezési stratégiáktól. A posztkommunista nosztalgia által megjelölt aranykorról ugyanis már a rendszerváltás

előtt is lekopott az aranyfüst, megrepedezett a külseje és világosan látszott, hogy arany helyett műanyagból készült – és ez az érzés nem csak a korabeli szemlélőkben maradt meg. A mi nosztalgiánk „kicsit sárgább, kicsit savanyúbb, de a mienk”, idézi Maya Nadkarni Bacsó Péter kultuszfilmjét (Nadkarni 2010, 190–191), arra a konklúzióra jutva, hogy a magyar posztkommunista nosztalgiának alapvető eleme ennek a hiteltelenségnek a tudatos elfogadása és felvállalása. Ebben az esetben a nosztalgia fókusza egy, még idealizált formájában sem tökéletesként feltűnő, hanem egy alapvetően ironikus múltkonstrukció, amely saját felépített voltát is reflexió alá vonja (ahogy a paradigmateremtő német *Good Bye, Lenin* című film esetében is megtörténik).

A film képi világához hasonlóan a Kádár-nosztalgia esetében is elsősorban a tárgyak és kulturális produktumok fennmaradása bír kiemelt jelentőséggel, s ezek tovább élésében egy harmadik, az emlékezet fogalmát annak materialításában is felmutató, már korábban bevezetett fogalom, a *retró* is a segítségünkre lehet. Itt már nem arról a naiv – alapvetően reflektálatlan – nosztalgikus törekvéstről van szó, melyben akár távolról is hihető lehetőségként jelenik meg a múlt tökéletes felidézése. A *retró* – bár ehhez hasonló igényből indul ki – a vonatkoztatás tárgyát jelentő múltat állandóan a jelen igényeihez igazítja, s ezáltal mind a múlt, mind a jelen diskurzusa újraíródik. Bár a fogalom jelenleg meglepően gazdag populáris konnotációval bír, tudományos környezetben még kevés szó esett róla, ami talán éppen ezzel a hirtelen megélnékül érdeklődéssel magyarázható a popkultúra oldaláról. És valóban, a *retró*, úgy tűnik, körülveszi és átszövi a mindennapjainkat. A retró hangulatú bárók és romkocsmák jelenleg a belvárosi szórakozóhelyek jelentős hányadát teszik ki: olyan berendezéssel, színösszeállításokkal, melyek a hatvanas-hetvenes évek stílusát idézik, „retró bulikkal”, melyek a hetvenes-nyolcvanas évek zenéit adják, s melyeknek célközönsége egyértelműen nem (csak) az a réteg, amely átélte e zenék „első virágzását” is. Emellett megjelent a *Retró szótár* (Burger 2008), illetve Poós Zoltán *Szívárvány áruház* című kötete is (Poós 2001), illetve legújabban Köves József *Bambi, fecske, szocreál* című munkája (Köves 2013), mindhárom azzal a nem titkolt céllal, hogy a kommunista rendszer közös referenciát képező, emblematis tárgyait és kifejezéseit felvonultassa. A formatervezés és lakberendezés terén az éppen csúcán lévő „retróhullámot” a nemrég nyílt 567-Galéria lovagolta meg a legsikeresebben: a korábban fillérekért, selejtként megvásárolt bútorokat – melyek az 1989 előtti évtizedeket jellemezték – asztalosok és kárpitosok felújították, majd egyedi, exkluzív lakberendezési alkotásként adták őket tovább az eredeti ár sokszorosáért.

E törekvések közös jellegzetessége a tárgyak mint stílusindikátorok módosított ismétlése. Homi K. Bhabha elhíresült kifejezése, „almost the same, but not quite” (Bhabha 1994), azaz *majdnem azonos, de mégsem*, melyet eredetileg a posztkoloniális szubjektum helyzetére alkalmazott, relevánsan vonatkoztatható a retró alapvető álláspontjára is. A variált ismétlés izgalma, melyet Linda Hutcheon az adaptáció gyönyöreiként jelöl meg (Hutcheon 2006), a retró tárgyak dinamikáját is jellemzi. Ezek a „visszatérő” tárgyak, újragondolt dizájnnal, a múltat megidéző, szupermodern belsőt tartalmazó „kulcsínak” azért töltenek be különleges státuszt, mert abban a korban, amelyet megidéznek, még nem léteztek. Nagyon is a jelen termékei, amelyekben a múlt csak utalásként mutatkozik meg, átdolgozott,

„átjelenített” formában. Érdekes módon Klaniczay Gábor már 1980-ban leír egy, a retróhoz igen hasonló jelenséget, egyfajta „a múltra irányuló kulturális parazitizmust” (Klaniczay 2003b, 39), amely az egykori (vagy éppen még létező!) kommersz pop-artos újraélesztését hivatott jelezni, más kifejezés híján az egyébként roppant találó „szuperkommersz” elnevezéssel illeti. Ez a „szuperkommersz” vagy posztkommersz állapot felelős azért is, hogy a szubkultúrák stílusjegyei egy bizonyos idő után bekerülnek a mainstreambe, és az ellenállás jelölőiből divattá válnak. „A szuperkommersz kultúra – Klaniczay szerint – nemcsak elhalóban lévő műfajokat, kiveszett szubkultúrákat támaszt fel. Képesnek (és ötletek szűkében kényszerítve is) érzi magát egész kulturális periódusok reneszánszának lebonyolítására: így kerül eladásra évtizedenkénti csomagolásban a megelőző fél évszázad teljes tömegkultúrája, divatarzenálja.” (Klaniczay 2003b, 40)¹²

Az így értett retró sok szempontból rokonítható a nosztalgia fent tárgyalt fogalmi módosulásaival: stilisztikai jelölő, amely a múlt vizuális tapasztalatából kiindulva bizonyos távolságtartással, iróniával idézi és rekontextualizálja azt. Sergej Oushakine például kifejezetten a posztszovjet nosztalgiával kapcsolatban fogalmaz meg hasonló gondolatokat, egy fokozattal tovább tágítva a képiség és terminológia utólagos felidézését. Az orosz származású antropológus szerint a posztszovjet nosztalgia csak egy bizonyos pontig stilisztikai ihletésű, és sokkal inkább van köze ahhoz, hogy a *következő generáció* saját maga számára hogyan zárja le és alakítja a sztereotipizált múltat fogyasztható képek összességévé (Oushakine 2007, 455).

Ehhez hasonló szellemben Elizabeth E. Guffey, mind ez idáig az egyetlen könyv szerzője, amely komolyan fontolóra veszi a *retró* mint tudományosan érvényes és differenciált fogalom alkalmazhatóságát, a *retrót* olyan jelenségként érti, amely félig ironikusan, félig vágyódva, egyfajta érzelemmentes nosztalgiával kezeli a múltat. Stilisztikailag idézi azt, s teszi mindezt olyan távolságból, amely a fekete humornak ad teret: mint például annak, hogy az ötvenes évek long drinkjeit egy-egy koktélbár „atomkoktél” néven kezdje el árulni (Guffey 2006, 12).

Az, hogy a *retró* esetében a tárgyszerűség ilyen kiemelt hangsúlyt kap, összecseng Hans Ulrich Gumbrecht múlttal kapcsolatos felvetéseivel:

A buzgalomnak, ahogy az egyre táguló jelent a múlt műtárgyaival és termékeivel megtöltjük, vajmi kevés köze van a hagyományos történelemhez mint szaktudományhoz, a múlttól való tudásunk újraértelmezéséhez (új fogalmi konstrukciókhoz), illetve ahhoz a célhoz, hogy „tanuljunk a múltból”. Éppen ellenkezőleg, ahogyan néhány múzeum a tárgyakat kiállítja, az a son-et-lumière show-kra emlékeztet, amelyeket francia történelmi városok a hatvanas években turistáknak rendeztek. [...] A kitérgült jelen a különféle elmúlt világokat és azok (mű)tárgyait az egyidejűség terében halmozza fel. (Gumbrecht 2010, 99)

¹² Mindenképp megfontolandó, ám jelen témának nem esik a fő sodrásirányába Klaniczay azon felvetése, mely szerint a visszamenőleges évtizedes korszakolást éppen a szuperkommersz logikája hozta létre a hetvenes években, amikor is retrospektíve megszületett a „hatvanas évek” mítosza.

Gumbrecht szerint tehát a múltbeli tárgyak felmutatása egyáltalán nem a múlt értelmezésének, a múltból való tanulás igényének tünete, hanem a múlt „jelenvalóvá tételének” vágyán alapul, párhuzamosan a „jelentéseffektusokkal” szemben megfogalmazott „jelenléteffektusok” elgondolásával, ahol az esztétikai élvezetet a kettő oszcillációja adja. A kutató a múlt anyagszerű megjelenítése kapcsán beszél „nosztalgia-kultúrákról”,¹³ ahol a technológiai fejlődés lehetővé teszi, hogy a jelent a múlt tárgyaival és azok reprodukcióival töltsük meg, s ami – hozzátehetnénk – a „céltalan emlékezés” világát nyitja fel. Céltalan-nak azért volna nevezhető a materiális újraélés emlékezés-kultúrája, mert nem valamiféle közösen meghatározott jövő felé mutat, egyetlen célja a múlt felelevenítése. Röviden szólva: nem rendelkezik inherens politikai töltettel, és ahogy Maya Nadkarni példája is mutatta a Kádár-szoborral kapcsolatban, viszonylag nehéz is ilyen módon mobilizálni. Amiről Gumbrecht felvetése nem számol be, az a változás jelentősége a jelenvalóvá tétel mozzanatában, pedig a kontextus változása szükségszerűen vonja maga után az észlelés módosulását is. Marc Ruppel példájával élve, bár viszonylag könnyen találhatunk harmincas évekbeli rádiót egy régiségboltban vagy éppen az eBay-en, egy ilyen tárgy elég rosszul illeszkedne a mikrohullámú sütő és a számítógép közé (főleg, ha éppen ez utóbbit keresztül tettünk szert a rádióra) (Ruppel 2009, 542).

A rekontextualizálás tehát ebből a szempontból mindenképpen új jelentés adásával is jár, és ez az a mozzanat, amelyben Allan Radley meghatározza a tárgyak szerepét a kollektív emlékezésben. Az a tudatos válogatás, ahogy például egy múzeum kiválasztja a kiállított tárgyakat, nagyban hozzájárul egy koherens, a tárgyakban gyökerező közös narratíva kialakításához. A tárgyak ebben az esetben tehát egyszerű használati eszközökből egy letűnt kor szinekdochikus jelölőivé válnak, jelentőségüket pedig éppen az áthelyezés aktusa adja meg (Radley 1990).

Emellett nemcsak a kontextus, de maga a tárgy is változhat, ami a retró dinamikájának alapvető feltétele. Ahogy az adaptáció elméletei is felmutatják, az ismétlés sosem jöhet létre változtatások nélkül, sőt az előzményéhez fűződő dinamikus viszony jellemzi. Ebből a szempontból a „másodikság” nem valamiféle deficitként, hanem jelentésbeli többletként értelmezhető. A változás tehát, illetve ennek tudatos reflektálása a múlt „felidézésének” kulcsfontosságú tényezője.

I.2.2. Posztkommunista nosztalgia vagy retró?

Mindezekből kiindulva tehát felmerül a kérdés, hogy hogyan kapcsolódik össze a posztkommunista nosztalgia és retró a késő Kádár-kor emlékezetében. Úgy tűnik, hogy a mai napig jelen van egyfajta nosztalgikus attitűd a Kádár-korral kapcsolatban, sőt az idő múlásával egyre inkább az ember önkiteljesítésének terrénumaként tűnik fel, ahol „viszonylagos” jólétben, „viszonylag” tág és az esetek jó részében láthatatlan határok között, „majdnem bárki” a saját sorsának kovácsává válhatott (lásd bővebben György 2005b).¹⁴

¹³ A magyar fordítás, „kulturális nosztalgia” helyett az eredeti angol szöveghez (*cultures of nostalgia*) közelebb álló „nosztalgia-kultúrák” kifejezést használok (bővebben lásd Gumbrecht 2004, 121).

¹⁴ Érdekes ezzel kapcsolatban megemlíteni a Szoborpark információs füzetkékjét, amely gyermekeknek próbálja elmagyarázni, hogy mi volt Magyarországon 1989 előtt. A füzet fiataloknak szóló kiadványhoz képest szokot-

Rainer M. János szerint „[e]z a nosztalgia [...] a paternalista gondoskodás sajátlagosan szovjet típusú, de nem specifikusan kádári jellegzetességeire összpontosul: a teljes foglalkoztatottságra, az ingyenes vagy jelképes árú állami szociális, egészségügyi és oktatási szolgáltatásokra, valamint a paternalizmus szociálpszichológiai rendszerére: értékekre, magatartás- és viselkedésmintákra, szerepekre, stratégiákra” (Rainer M. 2007).

Ezt támasztja alá a Pew Research Center 2009-es felmérése is, amely a rendszerváltás megítélését vizsgálta húsz évvel a berlini fal leomlása után. Az adatok azt mutatják, hogy Magyarországon a megkérdezettek 72%-a érezte úgy, hogy rosszabbul él, mint az államszocialista időszakban. Ez messze a legmagasabb ilyen eredmény a keleti blokkban, a két másik legegyszerűbb nemzet, a bolgár és az ukrán is mintegy tíz százalékkal marad el mögötte, miközben ez az arány több mint kétszerese azoknak, akik Lengyelországban voltak hasonló véleményen (35%) (Pew 2009).

A nosztalgikus beállítódás mellett a Kádár-kor mint felidézhető stílárius elemek tárháza is megjelenik, ami sokkal közelebb áll a retró vagy a hutcheoni „posztmodern nosztalgia” fogalmához. Olyan kortárs szövegekben találhatjuk ennek nyomát, mint Vörös István *Gagarinja* (Vörös 2013), Benedek Szabolcs *Focialista forradalom* című regénye (Benedek 2014), vagy Dész Mihály *Pesti barokkja* (Dész 2013), de a vizuáliák szintjén például a budatétényi Szoborpark ajándékboltjának kínálata vagy éppen Papp Gábor Zsigmond *Magyar retro* filmje, illetve annak folytatásai is hasonló szemléletet képviselnek.

Összegezve tehát Magyarországon a 21. század elején békésen megfér egymás mellett a racionális életszínvonal-belátásokra építő nosztalgia (mind reflektálatlan formájában, mind pedig lokalizált aranykorként, például Erdély esetében)¹⁵, ennek némiképp ironikus távlatba helyezett változata, illetve a múlt tárgyait metonimikus jelölővé felstilizáló magyar retró is.

Guffey így fogalmazza meg a retró különbségét a nosztalgiához képest: „ha a retrót mindenképp össze kell kapcsolnunk a nosztalgiával, nos, akkor már a nosztalgia sem a régi. Míg a nosztalgia romantikus érzékenységet jelent, amely az elvágódással és a száműzetéssel függ össze, a retró ezeket a képzettársításokat megfelelő távolsággal és cinikusan kezeli. (Guffey 2006, 20) Közös pontjuk azonban, hogy a késő Kádár-kor emlékezetének nosztalgikus vonulatai mindig mediatizáltak jelen: tárgyak, illetve kulturális produktumok révén jelennek meg a 2010-es évek jelene számára.

I.3. Megáll az idő

De milyen szerepe van a filmnek, vagy tágabb értelemben a technomédiumoknak a kulturális emlékezet létrehozásában? A kérdés szorosan összefügg azzal, hogy miként és főleg miért „áll meg az idő” még először, a hatvanas évek végén. Úgy tűnik, hogy a jelenlegi emlékezetpolitika szempontjából kulcsfontosságú az, hogy a hetvenes-nyolcvanas évek,

lanul árnyaltan jeleníti meg a Kádár-korszakra való emlékezés dilemmáját. Két melós képregénybe helyezett beszélgetésén keresztül a 3,60 Ft-os kenyér nosztalgiája szembehelyeződik a „szabadság mindenért kárpótol” nézőponttal, s mivel mindkét szélsőséges álláspont ironizálódik, a fiatalok elméletileg képesek lesznek minden, a múlttól szóló megnyilvánulást kritikával fogadni.

¹⁵ A „Nagy-Magyarország mennyország” téma értő mély elemzéséhez lásd *Kolozsvári állatkert* (György 2013).

mint az enyhülés, a továbbra is tartósan emelkedő életszínvonal évtizedei¹⁶ ne képezzék részét az államszocialista időszakot érintő kulturális emlékezetnek, s ennek eredményeként a korszak az ötvenes évek által adott mintázat alapján jelenjen meg: a forradalmat követő megtorlások, a második világháború utáni nélkülözés, kulákliszták, padlássöprés, dominánsan jelenlévő ideológia. Ebből a szempontból az, ahogy a jelenlegi magyar emlékezetpolitika viszonyul a kommunista korszakhoz, a távolság-közelség dinamikájával írható le, melyet talán legjobban az államszocialista időkkel kapcsolatos emlékezés két tényleges, kitüntetett helye, a Terror Háza és a Szoborpark szemléltet a legjobban.

A Terror Háza Múzeum mint emlékezetprojekt diszkurzív stratégiáit vizsgálva feltűnhet, hogy a rendszerváltás előtti időszakot, 1945-től 1989-ig homogén egészként kezeli, melyben lényegében semmilyen változásról nem ad számot a kemény és a puha diktatúra között. Erre utalnak a múzeum termeiben elhelyezett információs lapok is, melyek szinte minden alkalommal egy olyan narratívát építenek fel, ahol a cselekménysor kezdőpontjaként egy, a negyvenes évek végére vagy az ötvenes évekre tehető tragikus dátumot jelöl ki, majd egy szinte észrevétlen, mintegy harmincéves ugrással a feszültség feloldását egy 1990-es/2000-es dátummal határozza meg. Erre talán az egyik legjobb, de kétségtelül a legszélsőségesebb példa a Gulágról szóló tájékoztatólap, amely, miután felvázolta a munkatáborok embertelen körülményeit, a következő mondatokkal zárja a beszámolót: „Egy részüket internálták, mások hazamehettek, de őket is titoktartásra kötelezték. A rendszerváltásig hallgatniuk kellett. Az utolsó magyar hadifogoly, Toma András 2000-ben érkezett haza Magyarországra.” A tájékoztató Toma András kalandos eltűnésének és hazajutásának körülményeit homályban hagyja.

A Terror Háza alapításának története – ahogyan az az intézmény honlapján megjelenik – hasonló időbeli ugrásokat mutat fel:

Negyvenhat évnek kellett eltelnie, hogy az Andrassy út 60., ez a neoreneszánsz épület valóban újjászülethessen. [...] A szenvedés karmestereinek különböző elnevezéssel, de ugyanazzal a céllal működő hatósága csupán a magyarok 1956-os szabadságharca és forradalma után kényszerült elhagyni az épületet. Addigra annak minden köve annyi emberi szenvedést szívott fel magába, hogy lehetetlenné vált az Andrassy út 60. más funkcióval való megtöltése. Az épületben létesült múzeum és kiállítás így válhatott a rendszerváltás utáni magyar demokrácia legerősebb szimbólumává. Amikor 2002 februárjában az emlékhelyé, valódi emlékművé átalakult Terror Háza Múzeum megnyitotta kapuit, magyarok százezrei gyűltek össze előtte. (Terror Háza 2002)

Látható tehát, hogy ebben az önjellemzésben szintén megjelenik az a múltbeli törés, amely az 1956-ra felhalmozott történelmi feszültségek végső feloldását a kétezres évekre teszi. Mindez különösen szembetűnő akkor, ha a másik emlékezetprojekt, a Memento

¹⁶ Ezt Gyarmati György a következőképpen foglalja össze: „a bérindex 1979-ig, a jövedelemindex pedig egészen 1984-ig meghaladta az árindexet, azaz, a társadalom keresőképes többsége minden évkörben egy csipetnyivel többet tudhatott saját háztartásában, mint amennyi a közvetlen napi megélhetéshez nélkülözhetetlen volt” (Gyarmati 2013, 13).

Park önelbeszélésével állítjuk szembe. Bojár Iván András művészettörténész a múzeum honlapján is sokszor idézett tanulmánya így számol be a park alapításáról: „És öröm az is, hogy – mint azt a park léte demonstrálja – elmaradt a könyvvetés. Ha nincs forradalom és megszűnt a diktatúra, ne daraboljuk föl a szobrokat, csak gyűjtsük össze, mutassuk meg: ez volt. Ezt hazudták. Ezt hazudtuk.” (Memento Park 2014) A Szoborpark 1993-as alapítása azért is válthatott ki ehhez hasonló reflexiókat, mert két évvel az első szabad választások után a demokratikus átmenetet keresztülvivő és közben kormányra került MDF (a Szoborpark a Terror Házához hasonlóan szintén állami tulajdon annak ellenére, hogy magáncég üzemelteti) a társadalom rövid távú emlékezetével összhangban a rendszerváltás vértelen, békés és tárgyalásos voltát kívánhatta hangsúlyozni.¹⁷

A Terror Háza eljárás módjához hasonló, hivatalosan is támogatott újabb emlékezési stratégiák által a kommunista múlt olyan démonizált, vonásaiban eltúlzott Másikként – immorális, diktatórikus, zsarnoki rendszerként – jelenik meg, amely lehetővé teszi azt, hogy a jelen ezzel szemben határozza meg magát a „demokrácia”, „szabadság” és a Nyugathoz való hasonlatosság jegyei alapján. Így tehát teljes szakadás jön létre a „kommunista” elnevezéssel egységesített múlt, és az ennek tökéletes ellentétéként definiált „posztkommunista” jelen között. Ezáltal még a közelmúlt is eltávolodik a jelen horizontjáról, és a „kellemesen eseménytelen” hetvenes-nyolcvanas évek beleolvad az ötvenes évek jól ismert és könnyen beazonosítható képiségébe. Ahogy Kacper Poblocki megjegyzi, a szocialista realizmus igencsak fotogén volt a vörös zászlókkal, csillagokkal, hatalmas képmásokkal, felvonulásokkal vagy a titkosrendőrséget szállító fekete Volgákkal (Poblocki 2008, 186), amelyek közül egy jelenleg a Terror Háza Múzeum egyik kiállítótermében található.

Míndez azért bír különös jelentőséggel, mert a mediatizáltság által a hetvenes-nyolcvanas évek – amely még egyértelműen a kommunikatív emlékezet részét jelenti és az emlékezőközösség jelentős százalékának személyes élményei vannak róla – *történelemmé* alakul, az egyéni emlékezetet felülírja a múlt és jelen teljes szakadása. Ahogy György Péter fogalmaz, „[a] kommunizmus és az államszocializmus történeteinek lezárulásával különös helyzet állt elő: sok millió túlélő, tanú ma monográfiákban olvassa élete magyarázatát, kiállításokból tekint vissza az elmúlt évtizedeire” (György 2005b, 258). *Azok az egyéni emlékezési mechanizmusok (mint például a fent vázolt nosztalgia), melyek a hetvenes-nyolcvanas évekhez rendelkezhetők, láthatatlanná válnak a hivatalos emlékezetpolitika számára.*

Ennek a homogenizáló és távolító eljárásnak közvetlen tétje 1989 megítélése. Ha ugyanis eltekintünk a kádári konszolidáció és a „legvidámabb barakk” toposzaitól, akkor arról is lemondunk, hogy a rendszerváltást egy komplex gazdasági-kulturális, kül- és belpolitikai folyamat tetőzéseként értsük meg. Egy ilyenfajta elmozdulás pedig közvetetten 1989 szerepének átértékeléséhez vezet: olyan egyszeri, kivételes pillanatként tűnhet fel, mely visszamenőleg felruhazza a rendszerváltás folyamatát a hősiesség azon attribútumával, melyet a kortárs és kicsivel későbbi interpretációk hiányoltak. Röviden szólva tehát az államszocialista időszak homogenizációja az ötvenes évek mintájára utólag teret teremtett

¹⁷ A Terror Háza és a Memento Park emlékeztetési stratégiáinak összevetését részletesen másutt tárgyalom (Réti 2017a).

a hősöknek, akik a megfelelő pillanatban felbukkanva aktív cselekvő alanyként *személyesen dönthették meg* a regnáló hatalmat.

Különösképpen a távolítás e gesztusa a tapintható, látható közelségen és azon a törekvésen alapul, amely a múlt újraélését célozza. Például a Terror Háza LCD-képernyői, ahol folyamatosan az áldozatok tanúságtételeit lehet látni, a fények, hanghatások vagy éppen az elhíresült lift (amely a pincebörtönbe szállítja a látogatókat, miközben klausztrófóbiát, pánikot, általános rossz közérzetet vált ki) ebbe a kategóriába tartozhatnak. Itt kapcsolódjunk vissza a kulturális trauma mediatizált jellegéhez. Egy adott eseménysorozat tehát, ahogyan a Terror Háza példája is mutatja, csak általtal válik kulturális traumává, hogy valamilyen eszközzel – javarészt a technomédiumok által – láthatóvá, tapinthatóvá tesszük. Ironikus módon tehát az anyagi közelség ebben az esetben szimbolikus távolságot hoz létre.

A távolság-közelség dinamikája a másik közismert magyar emlékezetprojekt, a Memento Park befogadását is új nézőpontból láttatja. Bár azzal, hogy a Szoborpark egy lehetséges értelmezési keretként Illyés Gyula *Egy mondat a zsarnokságról* című versét ajánlja fel, s ezáltal rokonítható a Terror Háza „mindent beárnyékoló zsarnokságként” aposztrófálható projektjének törekvésével, a távolság és közelség fogalmai ebben az esetben új értelmet nyerne. Itt a szobrok tényleges közelsége az eredetileg szándékolt, és 1989 előtti elhelyezésükben látható perspektíva ellenében működik. Igaz, hogy ezeket a szobrokat nem döntötték le, azonban az ábrázolt ideálokat magas talapzatukról szó szerint és metaforikus értelemben egyaránt a földre rántották. Ismét láthatók és tapinthatók lettek, a látogatók pedig olyan módon nézik és használják őket, ahogy az a köztereken egyáltalán nem volt lehetséges. A szobrok térbeli rekontextualizálása szükségszerűen „óriási” vagy „gigászi” alkotásokként tünteti fel őket – ahogy a Szoborpark honlapja is hasonló következtetéseket tesz lehetővé¹⁸ –, s így az elmúlt rendszer megalomániájaként olvashatók. Ekként nyilvánvalóan hozzájárulnak a múlt és jelen időhorizontjai közti elválasztáshoz. Másrészt a perspektíva változása azt is lehetővé teszi, hogy a szobrok tökéletlen voltára fény derüljön, s ezáltal kevésbé félelmetesként, könnyebben megérthetőként tűnjenek fel.

A közelség-távolság elgondolása a Szoborpark tekintetében metaforikus szinten is értelmezhető. Több szobor, például Osztapenko kapitány emlékműve, egyáltalán nem az elmúlt rendszer gigászi teremtményeként – s így a park önmeghatározásával ellentétben nem a múlt megismétlődését megelőző mementóként – működik, sokkal inkább az egyéni nosztalgia pozitív tapasztalatai kapcsolódnak hozzá. Mivel a személyes történetek, melyek „az Osztyapenkónál” történt stoppolásokról szólnak, a múzeum honlapján éppúgy megjelennek, mint az idegenvezetésekben, az intimitás, *érzelmi közelség* ilyen tapasztalata a múlt morális/traumatikus, távolításon alapuló reprezentációjával egy időben működik: az egyéni pozitív élmények kulturális nosztalgiává alakulhatnak.

A két múzeum térbeli és szimbolikus értelemben is különbséget mutat a központtól való távolságuk tekintetében. A Terror Háza, amely Budapest szívében, az Andrassy úton

¹⁸ Például a legelső leírás, amelyet a honlapra látogató olvashat, így szól: „A kommunista diktatúra gigantikus emlékművei. Budapest utcáiról eltávolított propagandaszobrok. Készítés közös fotót Leninnel, szovjet katonákkal, komcsi hősökkel!” (Forrás: Szoborpark)

található, a hivatalosan támogatott emlékezetpolitika elgondolásaihoz is közel áll. Ezzel szemben a Szoborpark, mely Budatétényben, a belvárostól mintegy félórás buszútra helyezkedik el, szellemiségében is távolabb esik a hivatalos emlékezet főcsapásától, amennyiben a múlttal való szembenézés imperatívusza mellett olyan alternatív emlékezési eljárásoknak is helyet ad, mint például a nosztalgia vagy az irónia.

Végezetül térjünk vissza az elromlott Időkerékhez. Bár jelen pillanatban nem tűnik úgy, hogy bárkinek is lenne pénze, ideje vagy szándéka megjavíttatni, és ezzel újraindítani a kizökkent, stagnáló időt, a funkcióját veszített emlékmű szimbolikája még egy kérdést vet fel. Amennyiben tehát tényleg két fázisban állt meg az idő Magyarországon, akkor a jelen szempontjából milyen múlt felidézése volna kívánatos? És persze ezzel párhuzamosan: mi az, amit ebből a szempontból a legjobb lenne elfelejteni? Aleida Assmann áldozat-emlékezet fogalma ebben az esetben különösen hasznos lehet (Assmann 2006). Assmann abban határozza meg a „vesztes” és az „áldozat” különbségét, hogy az utóbbi „az erőszak passzív célpontja”, és nyilvánvalóan hatalmi aszimmetriát von maga után. Ezen emlékezeti eljárás legjellegzetesebb jegye az, hogy mivel az egész közösséget egy rajtuk kívül álló sötét hatalom áldozataként képzele el, nem hagy helyet a passiótörténetnek ellentmondó olvasatoknak. Assmann mintegy mellékesen jegyzi meg, hogy míg Nyugat-Európában ezeket az értelmezéseket éppen mostanában kérdőjelezzik meg, Kelet-Európában még mindig a kollektív áldozatiságon alapuló nemzeti nagyelbeszélések újraéledéséről beszélhetünk. Ebből a szempontból azok a diskurzusok, melyek nem illeszkednek az áldozatnarratívába, háttérbe szorulnak. Ha tehát a kommunizmus negyven évét homogén egészként képzeljük el, amelyet a mindent átítató terror jellemzett – ahogy az például a Terror Háza látványos reprezentációiból láthatóvá válik, ebben a koncepcióban jelenleg nincs helye a nyolcvanas évekre mutató kellemes, személyes emlékeknek. Két évtized kihullott a nemzet politikai emlékezetéből, a nosztalgia ellenemlékezetté vált.



*Orion és Videoton:
A Skála Szövetkezeti Nagyrúház kínálata 1976-ban.
Forrás: Fortepan (Urbán Tamás)*

II. Az olvashatatlan nyolcvanas évek

„Ha tanú vagyok, az csak nehezíti a feladatomat: a kultúra társadalomtörténete nem azonos egy bűnténnyel vagy balesettel, amelynek szemtanúi pontos megfigyeléseikkel segíthetik a nyomozás utólagos rekonstrukcióját.”

(György 2005c, 130)

II.1. Glasznosztj és nyitás

Párhuzamosan azzal, hogy az „enyhe hetvenes-nyolcvanas évek” a hivatalos emlékezésben egyre súlytalanabbá válik, más irányokból éppen megszilárdulóban van az a narratíva, amely a nyolcvanas éveket visszamenőleg „a változás évtizedeként” tételezi. Mindez nem csak azt jelenti, hogy a közelmúlt iránt megelégnült érdeklődés jegyében a korszakkal foglalkozó kutatók *azonosítják* vagy *felidéznek* azokat a mozzanatokat, melyek valamilyen módon a rendszerváltáshoz vezettek vagy azt megelőlegezték. Az előjelek *diszkurzív felépítéséről* is beszélhetünk, ami a kétezres évek nézőpontjából egyrészt lehetővé teszi, hogy egyes események „a rendszerváltás előszeleként” jelenjenek meg,¹⁹ másrészt pedig a demokratikus átmenet fogalmát a politikai és gazdasági változásokon túl a nyilvános élet minden szegmensére kiterjeszti. Ekként az enyhülés és nyitás egyaránt jellemezheti a Nyugatról beáramló populáris kultúrát, fogyasztási cikkeket, a sajtó egyre szabadabb megszólalási lehetőségeit, vagy éppen a szexipar egyre kevésbé titkolt, sőt egyre gondosabban, szociológiai pontossággal dokumentált jelenlétét.²⁰ Mindez azt sugallja, hogy a nyolcvanas évek (nagyjából a hetvenes évek közepétől-végétől kezdődően 1989-ig) radikálisan különbözőként jelenik meg, mint az ezt megelőző évtizedek. Amellett, hogy a hetvenes-nyolcvanas évekre irányuló nosztalgia elhalványul, máshol egyre inkább előtérbe kerül a „rendszerváltó évtized” toposza.

Bár kétségtelen, hogy a rendszerváltás nem kizárólag politikai-gazdasági síkon zajlott le, a „forrongó évtized”-megközelítésnek (például egy, az évtizedről szóló konferencia

¹⁹ Mint például az *István, a király* rockopera, melynek kapcsán az 1983-as ősbemutató rendezője, Koltay Gábor maga nyilatkozta, hogy „a magyar zászlót nem 1990-ben, hanem 1983-ban emeltem fel. Ezt persze képletesen mondom, mindannyian tudjuk, hogy mire gondolok.” (Sebők 2002, 362; idézi Tóth G. 2002, 58)

²⁰ Ebben a tekintetben a változás folyamatosnak tekinthető. A nyolcvanas évek elején hiányos öltözékben pózoló naptárlányok 1984–85-re a hirdetési felületekre is kikerültek: az ételkészítőtől a csaptelepekig számos termék köszönhette népszerűségét a fedetlen kebleknek. 1985-ben aztán az első magyar szépségverseny adott újabb lökést annak a változásnak, mely során a (részben) meztelen női testek nyilvános reprezentációja egyre elfogadottabbá vált. 1986-ban a *Szexpiaci körséta* című kötet (Zombori 1986) pedig már nyíltan kimondta azt, ami 1989–90-re Dobray György két dokumentumfilmjével, a *K1*-gyel és a *K2*-vel (Dobray 1989; Dobray 1990) egyértelművé vált: Magyarországon a nyolcvanas években a „szocialista erkölcs” ellenében virágzott a prostitúció.

esetében: „*Keleten a helyzet változatlan? – Azok a forrongó 80-as évek*”, 2004) mégis veszélye lehet, hogy a számtalan döntő, a rendszerváltás előszelét jelentő mozzanat kijelölésével figyelmen kívül hagyja a társadalmi nyilvánosság változásainak folyamatát, hiszen a már eleve meggyengült kontrollal szemben nem lehet „forradalmat csinálni” – ugyanakkor azt is érdemes megfontolni, hogy nem beszélhetünk a határok folyamatos, egyenletes elhalványulásáról vagy a kádári világ folyamatos kinyílásáról, sokkal inkább egy sokszor már-már hektikus, kiszámíthatatlan „húzd meg-ereszd meg” játék tétjeként jelennek meg a kádári nyilvánosság határai.²¹ Jelen fejezetnek nem célja, hogy történettudományos eszközkészlettel hozza létre a nyolcvanas évek nyilvánosságának teljes körű szemléjét. Sokkal inkább törekszik arra, hogy az évtized különböző mediális lenyomatait felhasználó kultúratudományi vizsgálatok során felmerülő elméleti kérdésekre adjon választ, miközben egy ilyen irányultságú kutatás módszertani problémáinak egy részére is rávilágít.

A nyolcvanas évek újságcikkeinek, irodalmának, médiászövegeinek vizsgálatában elsődleges és kikerülhetetlen problémaként lép fel a politikai és ideológiai, sőt egyáltalán a kontextuális beágyazottság mértéke és mikéntje. Takáts József 2001-es, nagy vitát kiváltó tanulmánya nyomán ezt a kérdést a következőképpen fogalmazhatjuk meg: milyen szerepet játszik az elsődleges kontextus a nyolcvanas évek szövegeinek vizsgálatában, és ez miként hozzáférhető? Takáts e sokat idézett munkájában egy olyan megközelítésmód mellett érvel, „mely szerint a történeti érdeklődésnek elsősorban a vizsgált szövegek kontextusáról kell valamit elmondania” (Takáts 2001, 316). Takáts olvasatában egy nagyon világos választási lehetőség rajzolódik ki az általa elsődleges kontextusnak nevezett eredeti kulturális miliő feltérképezése, és az adott szövegek időbeli továbbélésének vizsgálata között. „Lehetséges – írja –, hogy ha meg akarunk érteni egy cselekedetet, el kell vágnunk a jövőjétől, s hasonló a helyzet a szövegek megértése esetében is. [...] A jövő tudásáról való történeti lemondás szükséges ahhoz, hogy perspektívánkat hozzáigazítsuk az egykori szereplők perspektívájához.” (318)

E célkitűzéssel kapcsolatban két rész kérdés merülhet fel: egyrészt, hogy mindenképpen kizárja-e egymást a múlt és a jelen tudása, azaz hogy szükségszerű-e a választás a két megközelítési mód között, másrészt pedig, hogy milyen mértékben lehetséges az elsődleges kontextus tökéletes vagy akár tökéletlen rekonstrukciója. Az elsődleges kontextus kizárólagosságát illetően Sári B. László érvel meggyőzően amellet, hogy az elsődleges kontextus *akarása* nem feltétlenül zárja ki azt, hogy az elemzés figyelembe vegye a történeti rekonstrukció „utolsó kontextusát” – „az irodalomtörténész munkájának jelen helyzetből adódó feltételeit” (Sári 2003, 96). Sőt arra is felhívja a figyelmet, hogy akár az is előfordulhat, hogy „az elsődleges kontextusra épülő irodalomtörténeti rekonstrukciónak egyszerűen nem adottak a feltételei az utolsó kontextusban” (98) – jobbára a hatalmi viszonyok, politikai elrendeződések torzulása miatt. Jelen dolgozat alapvető célkitűzése: a nyolcvanas évek *emlékezetének* vizsgálata természeténél fogva is közelebb áll Sári álláspontjához, sőt akár azt a némiképp különösnek hangzó állítást is megkockáztathatnánk, hogy *az emlé-*

²¹ Mással a hetvenes-nyolcvanas évek popzenei újságírásával kapcsolatban ezt részletesen elemeztem. Lásd Réti 2017b.

kezet alakulásának vizsgálatához nem lenne szükségszerű a kiváltó esemény beható ismerete. Esettanulmányaimban mégis kísérletet teszek az elsődleges kontextus bizonyos mértékű feltérképezésére, hiszen ennek folyamatos transzformációja, időbeli változásai adják az emlékezetnek azt a dinamikát, melynek feltárása voltaképpen a dolgozat tétje.

Ezen a ponton érkezünk el a Takáts gondolatmenete által felvetett második rész kérdéshez, nevezetesen ahhoz, hogy mennyire lehetséges a múlt egy szinkrón állapotának, jelen esetben a nyolcvanas éveknek a „rekonstrukciója”. Takáts ezen a ponton is igen világosan fogalmaz: „felesleges és nem életszerű az a közhely, hogy »illúzió azt gondolni, hogy lehetséges a múlt rekonstruálása«. Ezt valamennyien tudjuk, mégis szakadatlanul rekonstruálunk.” (Takáts 2001, 318) Mégis úgy tűnik, hogy a múlt mint koherens egész hozzáférhetetlensége – sőt egy bizonyos idő után a múlt esetlegessége – nagyon is létező probléma: az elsődleges kontextus rekonstruálására irányuló vágy szinte kivétel nélkül teljesítetlen marad.

Sári B. László veti fel a kérdést, hogy „a rendszerváltás után szocializálódott irodalmárok és laikusok számára hogyan, milyen formában válik hozzáférhetővé az utólag átértelmezett »múlt«, mennyiben érthető az érték- és viszonyrendszerek átértékelése után a félmúlt irodalma a fiatalabb generációk számára, s vajon van-e egyáltalán igény – és igény esetén lehetőség – bármiféle történeti »rekonstrukcióra?» (Sári B. 2006, 150). Fontos kiemelni, hogy jelen esetben – Sári álláspontjával teljesen összhangban – azért különleges az elsődleges kontextus helyzete, mert az nem csak egyszerűen *egy* múlt felidézhetőségéről szól, hiszen ez a múlt történetesen egy nagyon érezhető, és talán maradéktalanul át sem hidalható, törésvonalal elválasztott másik oldalán található. György Péter a hozzáférhetetlenséget azzal magyarázza, hogy a korszak nyelve 1989-ben hirtelen kicsúszott a beszélők alól:

A kommunizmusról, a szocializmusról való, magától értetődőnek remélt beszéd, azaz a múlt közvetlen felidézésének nyelvi kísérletei azért reménytelenek, illetve megtévesztőek, mert többé nem áll rendelkezésünkre az a kulturális tér, amelyben annak a retorikának nem pusztán jogosultsága, de kizárólagos otthonossága is volt egyben. [...] A későn születettek [...] számára az a kontinens, amelyben ezek a mondatok elhangzottak: terra incognita. (György 2012)²²

A problémakör nemcsak az irodalmi szövegek olvashatóságát érinti, hanem a kulturális mező egészére kiterjeszhető. Kérdés tehát, hogy az évtizedről személyes emlékekkel nem vagy csak alig rendelkező kutatóként milyen módon valósulhat meg a forrásként használt szövegek interpretációja, hogyan lehetséges ismertté vagy legalábbis olvashatóvá tenni ezt a „terra incognitát”.

Takáts Geertz sűrű leírásaiból kiindulva a következőkre jut: „az antropológus, amikor egy közösség életét vizsgálja, valójában interpretációkhoz készít interpretációt. Hasonló módon az irodalmi szövegeket vagy a velük való cselekvéseket is tekinthetjük azon kultúrák értelmezéseinek, amelyben elkészítették vagy használják őket. [...] A szövegeket

²² Ezúton is szeretném kifejezni hálámat György Péternek, amiért szövege kéziratát és tanácsait rendelkezésemre bocsátotta.

mint interpretációkat nem érthetjük meg anélkül, hogy ne ismernénk alaposan azt a kultúrát, amelyet interpretálnak.” Ez ellen nem is tiltakozhatunk, ám ezen a ponton az interpretációk és a kontextus ismerete ördögi kört hoz létre. A múlt ugyanis kizárólag interpretációkon keresztül férhető hozzá, ezek szerint tehát a kontextus megismerése is csakis az erre irányuló olvasatokon keresztül valósulhat meg. *A múlt idegen ország*, s aki kíváncsi rá, az vízum helyett csak útfilmeket és bédekkereket kap.

A múlt rekonstruálása tehát mindig eleve mediatizált, ennek be- és felismerése pedig előremutató lehet az elsődleges kontextus megidézésében. Hans Ulrich Gumbrecht 1997-es kísérlete az 1926-os esztendővel kapcsolatban hasonlókra vállalkozik, belátva, hogy a történelemből való okulás többé nem lehetséges. Ahogy kötete „használati utasításában” írja, „e könyv feltételezései szerint egyfajta speciális vágy dolgozik itt: a vágy, hogy a »holtakkal beszéljünk« – más szavakkal: a születésünk előtt létező világok közvetlen megtapasztalására való vágyakozás. Hogy ezt a vágyat kielégítse, a könyv [...] olyan sajátosságokat vonultat fel, amelyekről »mi« [...] azt képzeljük, hogy ezek alkotják a »történelmet«.” (Gumbrecht 2014, 32) E cél elérése érdekében, „amennyire csak lehetséges, minden bejegyzés tartózkodik a szerző saját »hangjától« és az »önkifejezéstől«, a mélyreható értelmezésektől és az 1926 »előtti« és »utáni« jelenségek és világképek felidézése általi diakrón kontextusteremtéstől” (31).²³

Sári B. László felhívja a figyelmet arra, hogy a múlt rekonstruálásának kísérletét, még a legjobb szándékok ellenére is, szükségszerűen áthatja a jelen perspektívája. „Az értelmezendő (irodalmi és egyéb) szövegek kiválasztása és olvasata – egyáltalán nem önkényes módon, de – meg-, át- vagy éppen újrászervezi a múltrol, benne az irodalomtörténeti valóságról szóló ismereteinket.” (Sári, 2003, 97)

Mindennek fényében tehát, az elsődleges kontextus megismerésének lehetőségéről nem teljesen lemondva, jelen dolgozat mégis egy „későn született” multolvasási kísérlet dokumentációja. *Kirándulás a baráti Terra Incognitába, ahol a múlt és jelen rendek fenntartói odafigyelnek, hogy a turista csak azt lássa, ami kedvező az országimázs szempontjából, és ennek megfelelően szerkessze meg úti feljegyzéseit.* Elképzelhető persze, hogy az államszocialista rendszerek utólagos vizsgálata már eleve magában hordozza a múlt fokozott kiismerhetetlenségét: ez esetben 1989 olyan szakadékot jelent, mely a megváltozott nyelv és a *tabula rasa* igénye miatt biztosítja azt, hogy azok, akik a cezúra által elválasztott, egyik vagy másik oldalán rekedtek, semmiképp ne érthessék meg egymást.

A terra incognita problémát legjobban az a gyakran, változatos kontextusokban előhozott „vád” illusztrálja, hogy ez vagy az a szerző „nagy kommunista volt”. Mit jelent ez a kutatás szempontjából? Ez a kijelentés egy csapásra hiteltelenné tenne mindent, amit az adott személy produkált? Esetleg tökéletes, személyiség nélküli pártkatonaként kellene a továbbiakban gondolnunk rá, akinek minden megnyilvánulása az ideológiai fundamentumra lenne visszavezethető? Ne vegyük figyelembe azokat a kulturális nyomokat, amelyeket a

²³ Ezen a ponton azonban egy kitérő erejéig érdemes megjegyezni, hogy az az elsődleges kontextus, melyet Gumbrecht „rekonstruált”, gyakorlatilag teljes mértékben nóvumként értékelhető. Bár kizárólag az 1926-os irodalmi, kulturális, filozófiai, sporttörténeti vagy filozófiai eseményekből táplálkozik, mégis olyan struktúrában rendez el azokat, mely az 1926-os évben nem állhatott rendelkezésre.

„nagy kommunisták” hagytak maguk után? Vagy magát a jelzőt hagyjuk figyelmen kívül? Vagy az is befér, hogy egy-egy megrendelésre készült, vonalas szöveg után az adott szerző a lehetőségekhez képest szabadon nyilatkozhatott, és akkor talán mégis érdemes arra, hogy a munkáját olvassuk? És egyáltalán, ha az adott, forrásként működő szöveg önmagában nem számol be arról, hogy szerzője milyen mértékben állt a domináns ideológia befolyása alatt, azaz legalábbis retrospektíve nem explicit módon ideologikus, hogyan lehet ellenőrizni vagy megcáfolni egy ilyen állítást? Vagy az lenne talán a korszak kutatójának feladata, hogy a „nagy kommunisták” szövegeiről módszeresen lehántsa a mázat és fedje fel azok rejtetten ideologikus természetét? Lehetséges, hogy ilyenfajta célkitűzések semmilyen szempontból nem vinnék előre sem a Kádár-kor vizsgálatát, sem pedig jelen dolgozatot – egyáltalán nem biztos, hogy szükséges, vagy akár lehetséges lenne egy ilyen munka. Szakszerűbben megfogalmazva: az a kérdés, hogy mennyire kell figyelembe vennünk az ideológiát mint az elsődleges kontextus olyan részét, amely kikerülhetetlenül meghatározza egy-egy szöveg minőségét és hozzáférhetőségét a jelen számára. Ahogy Foucault írja, „nem igyekszünk tehát a szövegtől eljutni a gondolathoz, a fecsegéstől a csendhöz, a külsőtől a belsőhöz, a térbeli szétszóródástól a pillanat tiszta áhítatához, a felületi sokféleségtől a mélyben rejlő egységhez” (Foucault 2001, 100).

Ez a kérdés nemcsak a mindennapi megszólalások mezejét érinti, hanem a tudományos szövegekre éppúgy vonatkozik. Valuch Tibor így írja le a Kádár-korban született szakirodalmak problémáját:

A tudományos megközelítések jelentős részében – még – a nyolcvanas években is megfigyelhető volt, hogy a jelenségek magyarázata és értelmezése elvesztette kellő objektivitását és apologetikussá vált. Ez elsősorban az aktuális ideológiai-politikai elvárásokhoz igazodó szerzőkre volt jellemző. Ugyanakkor az „ideológiamentes” munkákban a sajtószabadság hiánya gyakorta lehetetlenné tette a dolgok néven nevezését, ami a leíró jellegű kategóriák burjánzásához is vezetett. (Valuch 2007, 5)

A forráskezelés szempontjából tehát a problémát nem a deklaráltan vagy félig ideologikus, esetleg egypár „tiszteletkőr”, kötelező szófordulat után szabadon megnyilatkozó szövegek jelentik, hanem a hangsúlyozottan csak idézőjelben érthető „ideológiamentes” szövegtettek, azok, amelyek elbizonytalanítják az olvasót, felmutatják kontextusuk kiismerhetetlenségét, és helyet adnak az allegorikus, képes beszédet feltételező olvasatoknak.

Annyi bizonyos, hogy ebben az esetben elkerülhetetlen, hogy egy-egy kulturális produktum elemzésekor annak kontextusát, szerzőjének pozícióját is figyelembe vegyük. Szintén Foucault fogalmaz ezzel kapcsolatban igen találóan: „akárki beszél, de amit mond, azt nem akárhonnan mondja” (Foucault 2001, 159). Sári B. László veti fel, hogy ez az attitűd annak köszönhető, hogy a politika kontextusában még az irodalmi szöveg is nyilvános megszólalásként mutatkozik meg, s így nemcsak a szövegek önmagukért, önmagukban olvasására nyílik mód, hanem ugyanezen kulturális produktumok stratégiai használatát is vizsgálni lehet (Sári B. 2005, 19–20). A beágyazottság, radikális kontextusfüggőség elgondolását emeli ki György Péter is a Kádár-korszakban keletkezett kulturális megszólalások olvasatában: „az értelemadás garanciái nem pusztán formális szabályok betartásán, vagy

tagadásán, hanem annak a világnak a létén, vagy nemlétén múlnak, amelyben az irónia, a bolondság, a tagadás, a lázadás, a rájátszás, a rafinéria közti különbségtételek sora, mind értelmezhető volt” (György 2012).

Mindez szorosan összefügg a nyolcvanas évekből származó szövegek kezelésének hogyanjával. Amennyiben ugyanis ezek a textusok nem önmagukért, önálló művekként, hanem egy bizonyos társadalmi-kulturális jelenség mutatóiként működnek, fontossá válik ezek beágyazódása, előre- és hátrahatásuk, miközben kevésbé válik hangsúlyossá az, hogy ezek a szövegek milyen minőségűek, milyen esztétikai értéket képviselnek. Hasonló gondolatmenetet követve tartja vizsgálatra méltónak a szovjet szocialista realizmus alkotásait Jevgenyij Dobrenko is: „Mi más lenne a kolhoz-vers, a hazafias színdarab vagy a forradalmi történelmet feldolgozó film, ha nem a szovjet rendszer fő és egyetlen befejezett termékének, nevezetesen a szocializmusnak a monopolizált előállítására?” (Dobrenko 2004, 690) Természetesen a nyolcvanas évek magyar kultúrájával kapcsolatban nem lehetséges sem szovjet irodalomról, még kevésbé pedig szocialista realizmusról beszélni, a szövegek kezelési módja a két esetben mégis hasonlóságot mutat. A nyolcvanas évek ugyanis olyan múlt, ami már (még) majdnem jelen, s ez, a később születettek szempontjából nemhogy ismerőssé tenné az évtizedet, hanem inkább kiismerhetetlenségéhez járul hozzá. Meglévő tapasztalatok híján ugyanis két szélsőséges módja jöhet létre a félmúlthoz való viszonyulásnak. Elképzelhetjük egyrészt saját jelenünk analógiájára, másrészt pedig, s ez egyszerűbbnek tűnik, gondolatban hasonlíthatjuk a nyolcvanas éveket az igen könnyen vizualizálható, számtalan popkulturális alkotásban extenzíven megjelenített ötvenes évekhez. A két véglet között pedig maga a lehetőség is eltűnik, hogy bármiféle releváns tudáshoz férhessünk hozzá az évtizeddel kapcsolatban. Ebben nyújthatnak segítséget a korszakból *archeológiai leletként*, egykori kontextusuk létezésének egyetlen bizonyítékaként fennmaradt szövegek. E kötetnek nem célja tehát, hogy egy-egy ilyen kulturális termék fölött esztétikai ítéletet mondjon. Az általam használt források jelentős része nem is tart igényt a „műalkotás” megnevezésre, amivel az is összefügg, hogy a felhasznált interjúkötetek, publicisztikák, televíziós közvetítések semmilyen szempontból nem apellálnak az örökkévalóság vagy akár a következő generáció figyelmére, értékük sokkal inkább pillanatnyiségükben ragadható meg.

A nyolcvanas évek emlékezetének kutatásában tehát elkerülhetetlennek tűnik az adott kulturális szövegek beágyazottságának vizsgálata, az viszont továbbra is kérdéses marad, hogy mennyire befolyásolja a politika és az ideológia egy adott szöveg pozícióját. Térjünk vissza itt a „nagy kommunista volt” kijelentésben rejlő problémára. Susan Gal és Gail Kligman amellettt érvel, hogy az államszocializmus időszakában a privát és nyilvános szféra olyan mértékű összefonódásáról beszélhetünk, ahol bizonyos mértékben mindenki cinkosa volt a hazugságon, lopáson, kétszínűségeen alapuló rendszernek, sőt néha még a családtagok is jelentettek egymásról (Kligman és Gal 2000, 51).²⁴ A bűnrészesség kérdésköre azonban messze meghaladja az ügynökkérdést.

²⁴ Különös ellentmondás, hogy míg az előző fejezetben részletesen leírt kádári paktum éppen a privát és nyilvános szférák radikális szétválasztásán alapult, addig a politika valójában a mindennapi élet számos olyan részében megjelent, amely elvileg attól távol állt volna.

Egy olyan megállapítás, hogy ez vagy az a szerző „nagy kommunista volt”, egyben azt a kérdést is fölveti, hogy – ha valóban így van – az ilyen típusú „kontamináció” milyen hatással van a szövegek érvelésére, illetve hogy nem lehetséges-e, hogy mindazok, akik az első nyilvánosság által elfogadott médiumokban megjelenhettek, valamilyen formában mindenképp hallgatólagosan támogatták – vagy legalábbis nyíltan nem kritizálták – a fennálló rendszert, hiszen az általa lehetővé tett keretek között nyilvánultak meg. Kukorelly Endre igen szellemesen így foglalja össze ugyanezt a dilemmát:

Az én annak idején megjelent verseim, függetlenül attól, hogy jók vagy rosszak, a rendszert legitimálták. Jól-rosszul. Emlékszem rá, ahogy legitimáltam. Úgy legitimáltam, hogy először is írtam, aztán leadtam az anyagot egy lapnak, örültem, hogy elfogadják, és boldog voltam, amikor megjelent. Még fizettek is. (Kukorelly 2006, 18)

A visszamenőleges értelmezés szempontjából érdekes megjegyezni a „mint kordokumentum” kifejezés felszaporodását a kétezres évek végére. A Kádár-korszak különböző artefaktumaira vonatkozó népszerű olvasatokból kiderül például, hogy jelenleg számtalan kulturális produktum (az irodalom, a riportok, a *Szabó család*) működik a jelen szempontjából „kordokumentumként”, míg a YouTube videomegosztóra érkezett kommentek a *Moziklip* (1987) című játékfilmet csakúgy ekként értékelték, mint a *Szépfiányok* (1987) dokumentumfilmet. Michel Foucault megvetően fogalmaz a dokumentumokkal kapcsolatban, hiszen a dokumentum mindig valami más, saját magán túli, rosszul körülírható entitásra, rejtett lényegre vagy hozzáférhetetlen korszellemre utalna. Éppen ezért tűzi ki céljával a dokumentumok emlékekké, önmagukban és önmagukért jelenlévő szöveggépződményekké alakítását. „[A]hol korábban az emberek által hagyott nyomokat olvasták, ahol azzal kísérleteztek, hogy az üres teret kitöltve felismerjék, kik és mik voltak ezek az emberek, most elemek sokasága jelenik meg, amelyeket el kell különíteni, csoportosítani kell, sokatmondóvá kell tenni, viszonyba kell hozni egymással, halmazokba kell rendezni.” (Foucault 2001, 12) Ez ellen nem is lehet kifogásunk, de a nyolcvanas évek populáris kultúrájának értő és laikus olvasói egyaránt „kordokumentumként” utalnak vissza az évtized kulturális produktumaira – sokszor talán éppen magának a produktumnak a legitimációja miatt. Ezek alapján, amennyiben a Kádár-korszak vizsgálata kultúratudományi szempontokat vesz figyelembe, az utólagos értelmezések esetében legalábbis, mindenképp figyelembe kell venni a kulturális szövegek jelenkori kontextualizációját is – emlék voltuk mellett a szövegek dokumentumjellegét – már csak azért is, mert a retrospektív olvasatok, a jelentésadás e folyton változó mozzanatai éppúgy az elemzés részét kell hogy képezzék, mint a primer szövegek. Mindez egyfajta „arany középutat” követel meg, melynek a vizsgálódás módszertanában a teljes dekontextualizáció Szküllája és a „napi terror” elgondolásának Kharübdiszé között kellene egyensúlyt találnia.²⁵

²⁵ A múltértelmezés ez utóbbi jellegzetességét példázza a Terror Háza Múzeum „Mindennapi élet” elnevezésű szobája, és az ehhez készült leírás az intézmény honlapján. Maga a kiállítóterem egy apró, színes plakátokkal, élmunkás-oklevelekkel teleggatott szoba, melynek közepén egy kör alakú kanapén a látogató megpihenhet, és ülve tanulmányozhatja a kiállítási anyagokat. A honlapon található leírás – az egyik legerjedelmesebb a ki-

II.2. Ideológia, paródia és peresztrojka

Ahhoz, hogy világosabb képet kapjunk az ideológia és a korban született kulturális termékek interakciójáról, első lépésként azt szükséges megvizsgálni, hogy miként működött a nyolcvanas években a hivatalos ideológia, illetve hogy mindez hogyan egyeztethető össze a *peresztrojka* 1985-ben kihirdetett programjával. Maga az *ideológia* kifejezés számtalan, különböző diszciplináris háttérű munkában megtalálható, s dolgozatom nem alakíthat rendszert a kakofóniából, sem pedig az *ideológia* szó jelentésrétegeinek szétszalazására nem vállalkozhat. Pierre Bourdieu például úgy fogalmaz, hogy az *ideológia* fogalmát már annyian (ki)használták, hogy többé nem működik abban az értelemben, mint a társadalomban zajló különböző események leírására alkalmas eszköz, némiképp ennek kiváltására dolgozta ki a *doxa* fogalmát (Eagleton és Bourdieu 1994, 266). Jelen szöveg mégis ragaszkodik az „ideológia” kifejezéshez, hiszen néhány, e kontextusban jól működtethető szegmens kiemelése előremutató lehet a kutatás szempontjából.

Bár a fogalom általános értelmezése az elmúlt évtizedekben radikálisan elmozdult a Marx által körvonalazott alapoktól, Marx azon felvetése, hogy az ideológia egyfajta „hamis tudat”, amely az embertömegek elvakításának és félrevezetésének hatékony eszköze, implicit módon még mindig sok, a volt szovjet államok történelmét és kultúráját elemző munkában tartja magát. Mintha a bármiféle ideológiától mentes jelen perspektívájából biztonságosan tekinthetnénk vissza arra a kevés büszkeségre okot adó múltra, amelynek hétköznapjait is átítatta az ideológiai imperatívusz, és amelyet aztán mint elhasznált, már divatjamúlt ruhát vethetnénk le magunkról. Fontos itt megjegyezni, hogy a jelenünk, melyből az ideológiája által determinált „múlt” felé közelítünk, szintén szükségszerűen rendelkezik egyfajta ideológiával, az államszocialista időszak és „posztkommunista” jelen idő közötti elsődleges különbség legfeljebb az ideológia médiumaiban érhető tetten. E tekintetben Alan Sinfield meglátása lehet iránymutató, aki, bár egyetért Baudrillard nézetével, miszerint a posztmodern társadalmakban az ideológiai autoritás szétmálló és egyértelműen mediatisált formában van jelen, mégis azt állítja, hogy e környezet sokhangúságában is létezik domináns ideológia: egyszerűen az, amelyik a leghatásosabban működik (Sinfield 2005, 61).

Főleg az államszocializmus időszakával kapcsolatban tartja magát az az elképzelés, hogy az ideológia, a „hamis tudat” valamilyen létező valóság elkendőzésére szolgál. Ahogy Slavoj Žižek fogalmazta meg, mindez a reprezentáció merev, mára elavult koncepcióján alapul, ahol létezik egy jól körülírható valóság, amelyet az ideológia leplez el (Eagleton és Bourdieu 1994, 2). A marxista doktrína szerint: „csinálják, de nem tudják”. Ironikus módon persze az, amit Marx a vallások és a szocializmust megelőző rendszerek rákfénjének tartott – és

állítási útmutatóban – az ötvenes évek politikai helyzetének áttekintésére koncentrál. Ezen a ponton a magyar változat elhallgat, az angol útmutató azonban, miután röviden összefoglalja a kisdobos- és úttörőmozgalmak mint az ideológiai oktatás színtereinek lényegét, a következő mondattal zárja értékelését: „*Terror overshadowed daily life*” (Terror Háza), azaz, a terror beárnyékolta a mindennapokat. Ezzel az elgondolással függ össze a szoba térbeli elrendezése is: a színes poszterek még az ablakot is eltakarják, ami a gyors allegorézis lehetőségét hívja elő, amennyiben felmutatja, hogy a kommunista ideológia „hamis tudata” hogyan rejtette el a világ többi részét.

amiből a „kommunizmus kísértete” által ajánlott kivezető utat²⁶ –, a recepcióban hamarosan a megvalósult, létező szocializmus tömegeket befolyásoló stratégiájaként jelent meg.

Ettől az elképzeléstől jelent elmozdulást az a konstruktivista felfogás, amely az ideológiát alapvetően diszkurzív gyakorlatként érti, amely „mögött” nem lehetséges egy eltitkolt eredetét felfedezni, hanem maga az ideológia válik a valóság létrehozásának aktív részévé, és ezzel párhuzamosan a valóságról alkotott képünk is már eleve ideologikus (Dobrenko 2004, 677). Tom Casier például amellett érvel, hogy az ideológia még a gorbacsovi enyhülés korában sem csupán elhanyagolható és semmiféle lényegyet nem érintő ékítményként működött, sokkal inkább a hatalom központi alappillére jelentette (Casier 1999, 35). Mindez nem a hit, hanem a nyilvános diskurzus szintjén nyilvánult meg. Alain Besançon már a Brezsnyev-korszakról megjegyzi, hogy az ideológiában már ugyan senki nem hitt, de az ideológia nyelvét mindenki beszélte (Besançon 1976; idézi Casier 1999, 36). A kétezres évek jelenének értelmezője szempontjából azért különösen fontos ez, mert amennyiben az államszocializmus évtizedei alatt fokozatosan kiüresedett, ám egyfajta legitimációs és a kontinuitást fenntartó eszközként továbbra is használatban maradt az ideológia nyelve, szinte lehetetlen feladattá válik a világnézeti és diszkurzív ideológia utólagos szétválasztása.

Žižek is Besançonhoz hasonló konklúziókra jut. Az ideológia már körvonalazott naiv értelmezését azzal hozza összefüggésbe, hogy egy gondolatrendszer megkísérli szimbolikus rendként feltüntetni önmagát, s teljes körű valóságmagyarázatot kínál. Éppen ezért igyekszik száműzni mindent, ami heterogén interpretációkat idézne elő, mindent, ami nem illeszthető maradéktalanul az ideológia szövetébe (Eagleton és Bourdieu 1994). Egyszerűen szólva az ideológia ebben az esetben betű szerint értendő, és tulajdonképpen olyan világrendként működik, amely definiálja az egyéni gondolkodás kereteit. Ezzel szemben Žižek felveti az ideológia „cinikus” és „kinikus” használatát is (Eagleton és Bourdieu 1994, 313), ahol a „kinizmus”²⁷ a közember válasza arra a felismerésre, hogy az ideológia a szavak szintjén nem föltétlenül egyezik a tettekkel. A „bort iszik és vizet prédikál” mondás alapján tehát ilyenkor az egyszerű ember is betekinthez az ideológia „mögé”. Mindez valójában az ideológia ideológiaként való felismerését jelenti, ami, mivel továbbra is a valósággal szembehelyezett „elleplező szavak” oppozíciójában működik, az ideológia aláásását eredményezné.

A Žižek által körvonalazott ideológiai cinizmus egy lépéssel továbbmegy ennél, és ezzel kiutat kínál a felszín-mélység dichotómiából. Žižek szerint ez a fajta hozzáállás a hatalmat birtokló osztály válasza a közember „kinizmusára”, „az immoralitás szolgálatába állított erkölcs”, (Eagleton és Bourdieu 1994, 313), amely az ideológiát „nélkülözhetetlen strukturális illúzióként” gondolja el. Ebben az esetben Peter Sloterdijk nyomán Marx doktrínája a következőképp módosul: „nagyon is jól tudják, mégis csinálják”. Az ideo-

²⁶ Lásd például Marxnak a német ideológiáról írt értekezését, amelyben éppen azért ítéli el a német „ideológiát” (filozófiát), mert az kizárólag eszmék egymás közötti harcát jelenti, melynek semmi köze nincs a „valósághoz”, és ezzel szemben kínál egy olyan gondolati rendszert, amely a tényleges viszonyokban gyökerezik (Marx 1974).

²⁷ A szó Žižek saját neologizmusa, amely elválasztja az ideológia köznapi, hamis tudatként való felismerését és az ideológiát mint az irányításhoz szükséges eszközt.

lógiát többé senki nem veszi szó szerint, még előállítói is tisztában vannak azzal, hogy nem egy koherens világrendről, hanem a hatalom megszerzésének eszközéről van szó. Az ideológiában beálló változásokat vizsgálva már a nyolcvanas évek elemzői is azonosítottak egy folyamatot, melyet az ideológia gyengüléseként értettek. Hankiss Elemér például arról számol be, „hogyan az ideológiának bizonyos, az ötvenes években túlhangsúlyozott elemei (az osztályharc mint a politika legfőbb eszköze, a nehézipar primátusa, a kapitalizmus hanyatlása és közeli összeomlása stb.) később, a hatvanas-hetvenes években – a megváltozott körülmények s politikai feladatok következtében – háttérbe szorultak, vesztek fontosságukból” (Hankiss 1986, 47). Hasonlókról ír Láng Ilona álnéven András Ferenc is a *Beszélőben*:

A változások között a legjelentősebbek közé tartozik, hogy megváltozott a hivatalos filozófia illetékességi köre. Az olyan tudományok, mint a történettudomány, nyelvészet, irodalomtudomány, szociológia, pszichológia, logika, közgazdaság-tudomány, fokozatosan kivívták önállóságukat. Néhány hangzatos mondat és megszokott nyelvi fordulat erejéig még ajánlatos, ha az említett tudományok kutatója vagy oktatója a hivatalos filozófia hívének vallja magát, de a gyakorlatban bátorságától és ügyességétől függően – bizonyos határok között – mindenki azt kutat, azt mond, tanít, amit akar. A filozófia kötelező egyenruhája alig-alig takar valamit. (Láng 1987, 128)

Ezen megjegyzések alapján egy olyan modell látszik kirajzolódni, melyben az ideológia a nyolcvanas évek Magyarországon jobbra láthatatlan maradt, és jelenlétéről pusztán azon különleges alkalmakkor lehetett megbizonyosodni, amikor egy-egy kulturális termék beleütközött az ideológia által szabott határokba, tabukba. Fontos azonban, hogy ebben az esetben hangsúlyozottan „kulturális termékekről és mintázatokról”, nem pedig rendszerellenes cselekvési sémákról beszélünk, s ennek a mezőnek a határait jelöli ki az ideológia. Hasonlót fogalmaz meg Szabó Miklós is (Kun Ágota álnéven), amikor arról ír, hogy az ellenzékiesség (sokak szerint) szubkultúra, és nem politikai akciók sorozata: „Az ellenzéki aktivitás – e beállításban – valójában gesztusrendszer, nem pedig cselekvés” (Kun 1983, 361). Az ideológia funkciója tehát a nyolcvanas évekre teljesen megváltozik. Nem egy olyan, kizárólagosságra törekvő világnézetéről beszélünk, amely a közösség minden tagjának cselekedeteit meghatározza, a Kádár-korszak végére sokkal inkább egy *hegemon*, azaz önmagát nem egyetlen lehetséges, hanem csupán domináns világrendként elgondoló (Hankiss 1986, 249) *diszkurzív rendről* van szó, amely nem a mindennapi élet tevékenységeit, hanem szinte kizárólag a kulturális termelés, de leginkább a hivatalos pártélet mezejét hatja át.

Amennyiben tehát a nyolcvanas évek ideológiáját nem világrendként, hanem beszédmódként, a nyelvi megszólalás lehetőségeit meghatározó szabályrendszerként értelmezzük, könnyen belátható, hogy a késő Kádár-kor ideológiája az ötvenes évek eszmerendszerének ismétléseként működik. Alexei Yurchak szovjet kontextusban mindezt abban ragadja meg, hogy az ideológiai diskurzus a szemantikai rétegektől a pragmatikai hatások irányába mozdult el, és ezt a változást meghökkentően korai időpontra, az ötvenes évek végére teszi. Gondolatmenete szerint a szövegszerű formák másolása, saját jelenükből való kira-

adásuk azért különleges esemény, mert a másolás itt tökéletes ismétlést jelentett, amely az ideologikus szövegeket megfagyasztotta, és kontextusfüggetlenné tette azokat, mindez pedig nemcsak az írott, bevallottan ideológiai szövegek esetében történt meg, hanem a vizuáliák (plakátok, filmek, emlékművek), rituálék (gyűlések, ünnepélyek) területén is (Yurchak 2003, 481).

Ebben az esetben a nyolcvanas években jelen lévő ideológiai diskurzus rokonságot mutathat a paródia, de még inkább a *pastiche* fogalmával. Ahogy Fredric Jameson írja, „a *pastiche*, mint a paródia, egy konkrét stílus utánzása, egy stílus-maszk viselése, beszéd egy halott nyelven. De a paródiával ellentétben ez egy semleges utánzás, a paródia rejtett szándéka nélkül, szatirikus impulzus, nevetés nélkül. Megfoszt minket attól az élménytől, hogy létezik valami normális, amihez képest amit ábrázolunk komikus. Röviden, a *pastiche* üres paródia.” (Jameson 1998, 5)

A *pastiche*-ra is vonatkozik az, amit Jameson a paródiával kapcsolatban fogalmaz meg, azaz hogy szükségszerűen egy adott stílus nyelvi egyediségéből és felismerhetőségéből indul ki, és a stílus jellegzetességeit használja fel arra, hogy az eredetit gúnyoló imitációt hozzon létre (Jameson 1998, 3). Eszerint tehát az ötvenes évek ideológiai programja olyan jól felismerhető stílusjegyeket produkált, melyeket aztán üres jelölőként a nyelvi formulák mögött meghúzó világrend integrálása nélkül is hasznosítani lehetett. A nyolcvanas évek esetében ez nem azt jelenti, hogy az ötvenes évek szándékos paródiájáról lett volna szó, sokkal inkább az ismétléskényszerrel szembeállított fokozatos kontextus- és nyilvánosság-változás miatt az ideológia kikerülhetetlenül üres ismétléssé változik.

Hutcheon paródiadefiníciója Jamesonéhoz hasonló pontra mutat rá, ám egy lényegi eltéréssel. Szerinte a paródia gyakorlata olyan ismétlést jelent, mely egyúttal olyan kritikus távolságot is létrehoz, amely a hasonlóságon keresztül teszi lehetővé a különbözőség ironikus jelölését (Hutcheon 1987, 185). A szerző a különbség hasonlóságon keresztüli felmutatását párhuzamba állítja a „paródia” szó etimológiájával, azaz hogy a „para-” előtag görögül egyszerre jelenti azt, hogy valamivel *szemben*, és azt, hogy valami *mellett*, ebből kiindulva pedig a paródia egyszerre jelent alapvető változást és a kulturális kontinuitás fenntartását (Hutcheon 1987, 186).

Hutcheon és Jameson paródiadefinícióinak ilyen kontextusban való olvasásának két központi jelentőségű következménye lehet a nyolcvanas évek ideológiai meghatározottsága és az évtizedben keletkezett kulturális szövegek olvashatósága szempontjából. A Hutcheon által vázolt kulturális kontinuitás és az ezzel párhuzamos alapvető változás a Kádár-korszak társadalmi nyilvánosságának egy meghatározó vonatkozására világít rá: arra, hogy Kádár János 1956-os hatalomra lépésétől kezdve egészen a rendszerváltásig tisztázatlan pont maradt az, hogy miként viszonyul a Kádár-rendszer az azt megelőző Rákosi-rezsim örökségéhez. Ezt az eldöntetlenséget írja le a Hutcheon által a paródiákban azonosított hagyománykövetés és változtatás dinamikája.

Ugyanakkor Jameson meglátása arról, hogy a paródia a stílus könnyedén felismerhető és reprodukálható elemeiben gyökerezik, egy másik, újabb keletű kérdéskörre is választ kínál. Az előző fejezetben szó volt azokról a homogenizációs eljárásokról, melyek segítségével az államszocialista időszak évtizedei a jelen perspektívájából sokszor egységes,

repedésektől mentes egészként tűnnek fel, melynek alapvető mintázatát az ötvenes évek emlékezete és az erről megalkotott tudás adja. Jameson megállapításának fényében ez az egységesítési módszer annak köszönhető, hogy a vizuális és stilisztikai elemek tekintetében még a nyolcvanas évek nyilvános ideologikus diskurzusa is az ötvenes évek pastiche jellegű ismétlésének tekinthető (az *István, a király* rockoperáról szóló fejezetben említett augusztus 20-i vezércikkek jó példáját adják ennek). Az ismétlés olyasmi módjáról lehet itt szó, mint amit Mihhail Epstein a szoc-art és a szocialista realizmus kapcsolatában a hattyúdal és a papagájszerű ismétlés kevercseként azonosít (Epstein 2000, 27).

A 2010-es évek horizontjáról pedig, a korszakra vonatkozó extenzív kulturális jártasság hiányában pedig könnyen elképzelhető, hogy a pastiche többé nem kiüresített ismétlésként, hanem eredeti, történelmi modelljeivel teljes folytonosságot felmutató entitásként jelenik meg. Az ötvenes évek ugyanis – az azt megörökítő technomediális emlékművek: filmek, fényképek által – olyan stíuselemeket vonultat fel, melyek az ismétlés könnyen beazonosítható alapjait képezhetik. Emellett lehetséges, hogy az államszocialista időszak kortárs reprezentációjában a terror eszközei: a kivégzések, megfigyelések, lehallgatások, az '56-os forradalom utáni megtorlások, vagy éppen az ügynöklista folyamatosan visszatérő kérdése hasonlóan jól reprodukálható stilisztikai elemként, a múltra vonatkozó sajátos „idézés” hatékony eszközeiként működnek.

II.3. Sajtó és cenzúra

A *glasznosztj*, nyitás ideológiája tehát elsősorban olyan diszkurzív pozíció, amely a kiüresedő frázisok mellett a megszólalás lehetőségeinek egyre táguló határait jelöli ki. De hogyan működött ez a gyakorlatban a nyolcvanas években? E kérdés körülményéhez első lépésként vizsgálódásaimat egyetlen médiumra, a nyomtatott sajtóra fogom korlátozni azon egyszerű okból, hogy bár az 1945 utáni sajtótörténet teljes áttekintése még várat magára, mégis ez az a kulturális szegmens, mellyel kapcsolatban a közelmúltig a legtöbb tudományos igényű reflexió született. A sajtó korlátozásainak és lehetőségeinek áttekintése előtt célszerű végiggondolni, hogy miként működtethető a habermasi társadalmi nyilvánosságfogalom a nyolcvanas évek kulturális kontextusában.

II.3.1. A habermasi nyilvánosság és kritikája

Habermas gyakran idézett definíciója szerint a *hagyományos polgári nyilvánosság* mindezekelőtt a magánemberek közösséggé vegyüléseként érthető (Habermas 1993, 79), akik racionális vita során érvényesítették közös érdekeiket. Ebben a nyilvánosságmodellben nincs helye semmilyen, nem racionális megértési formának, és némiképp meglepő módon Habermas legtöbb kritikusa ebből a megfogalmazásból indul ki, amikor a szerző *jelenkorra vonatkozó* társadalmi diagnózisát elemzi és bírálja. Nem szabad azonban megfeledkezni arról, hogy ezt az ideálisnak tűnő állapotot Habermas a 18. század végére datálta, és a 20. század jelenének viszonyait az ettől a modelltől való eltéréseiben írja le, Adorno kultúrákritikai örökségéhez méltóan a hanyatlás narratívájába rendezve. Gondolatmenete szerint „az irodalmi nyilvánosság helyére a kultúra fogyasztásának pseudonyilvános vagy látszólag magánszférája lép” (Habermas 1993, 240). Ezt az elmozdulást már az erről ér-

tekező habermasi fejezet címadása is jól szemlélteti: „A kultúrán elmélkedő közönségtől a kultúrát fogyasztó közönségig”.

Habermas tehát egy olyan folytonosságot ír itt le, amelyben az ideális nyilvánosság-modelltől elmozdulva a tömegmédiá egyszerre működik álságos nyilvánosként és hamis privát szféraként. Csak látszatnyilvánosság ez, mert Habermas szerint a rádió, a televízió és a film korlátozza a befogadó válaszlehetőségét, sokkal inkább tanít, mintsem hogy vitának hagyja teret, és hamis privát szféra, mert olcsó érzelmességgel és közös kultúrafogyasztással helyettesíti a család közösségét. Mindez pedig szorosan összefügg azzal, hogy maga a vita lehetősége is betagozódott a kulturális termelés mezejébe, és olyan kulturális árucikké vált, mint azok a színházi előadások, könyvek, koncertek, amelyek tárgyát képezték. „Ma – írja – a magánemberek okoskodása a rádióban és a televízióban a sztárok műsorszámává válik, lehetővé teszi belépti díjak szedését, s még ott is áruformát ölt, ahol a gyűléseken mindenki részt tud venni” (Habermas 1993, 245).

Elképzelhető azonban, hogy a nyolcvanas évek társadalmi nyilvánosságával kapcsolatban nem annyira Habermas elméleti modellje, hanem ennek kritikái és kiegészítései bírnak kiemelt jelentőséggel. *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozását* az 1962-es német megjelenéshez képest viszonylag korán, 1971-ben adták ki magyarul. Az, hogy a kötet megjelenhetett, két alapvető okkal is magyarázható. Egyrészt a rendszer számára nyilvánvalóan kedvező volt egy nyugati, mégis a baloldali kritikai elméletet hirdető gondolkodó népszerűsítése, másrészt pedig, ahogyan az a következőkben láthatóvá válik, bizonyos okokból Habermas modellje nem a szocialista Magyarország nyilvánosságstruktúrájára vonatkozott. Ezt mi sem bizonyítja jobban, mint a szerző „helyrehozó forradalom” fogalma, amelyet az 1989–90-es kelet-európai változások leírására használt. Érvelése szerint a rendszerváltások olyan forradalmak voltak, amelynek elsődleges célja az volt, hogy az érintett országok visszatagozódhassanak a „normalitásnak” tekintett nyugati világrendbe (Habermas 1991; idézi Weiss 1995). Ezek szerint tehát Habermas számára az 1989-et megelőző kelet-közép-európai társadalmi struktúrák még a – Nyugat-Európa kontextusában felvázolt – hanyatlásnarratívába sem voltak beilleszthetők.

A kötet megjelent, és itthon és külföldön egyaránt megkezdődött az erre reflektáló kritikai munkák burjánzása. Ezért írhatta Felkai Gábor, Habermas monográfiája 1993-as előszavában, hogy „megkockáztatható az az állítás, hogy Habermas a hetvenes-nyolcvanas években viszonylag széles kutatói-oktatói körben egyfajta szerény, ha nem is mindig tudatosuló, közös orientációs alapot is betöltött” (Felkai 1993, 10). A kritikák általában két lényegi pontra koncentráltak: egyrészt arra kérdeztek rá, hogy egy valós, működő társadalomban hogyan vehet részt a közösség minden egyes tagja a társadalmi nyilvánosságban, azaz lehetséges-e, hogy az mindenki számára nyitott, másrészt pedig a „racionális vita” fogalmát gondolták tovább.

II.3.1.1. Nyitott vita

Habermas azon felvetését, mely szerint a nyilvánosság elméletben lehetővé teszi, hogy mindenki egyaránt részt vegyen benne, már a kezdetektől komoly kritikai kétely övezte. Nancy Fraser például amellet érvel, hogy a nyilvánosság fogalmába már eleve bele van

kódolva, hogy soha nem lehet egységes, és nem beszélhetünk egyetlen nyilvánosságról, sokkal inkább egymással versengő *nyilvánosságokról*. Mindezt azzal magyarázza, hogy a nem, az osztály és az etnikai hovatartozás egyaránt meghatározzák, hogy kinek van hozzáférése a nyilvánossághoz (Fraser 1990).

Hasonló gondolatmenet mutatkozik meg magyar kontextusban a „második nyilvánosság” fogalmában. Hankiss Elemér például már 1986-ban nagyon világosan fogalmaz ezzel kapcsolatban. Szerinte első nyilvánosságnak tekinthető „mindaz, amiről az emberek, az intézmények és a tömegkommunikációs hálózatok nyíltan beszélnek, írnak”, s mindez a „második társadalom alkotóelemeit vagy nem veszi, vagy csak egyes elemeit veszi tudomásul, illetve a domináns paradigma szemszögéből [...] devianciaként vagy kriminalitásként építi be az első társadalomba” (Hankiss 1986, 252). A második nyilvánosság Hankiss szerint azokat a világtérképeket takarja, melyek nem igazolják a domináns paradigmát, illetve azok, melyeket nem hatott át a domináns ideológia (Hankiss 1986, 250). Első pillantásra az első és második nyilvánosság meghatározása kölcsönösen kizárná egymást, sarkítva azt mondhatnánk, hogy azt, hogy egy adott kulturális termék melyik nyilvánosságba tartozik, egyetlen eldöntendő kérdéssel – „ideologikus vagy nem?” – meg lehetne válaszolni. Hankiss a „kettős tudat” fogalmával dinamizálja a két szféra közti átjárhatóság lehetőségét. Szerinte a kifejezés azokra az emberekre utal, „akik az első társadalomban más tudattal éltek, mint a második társadalomban vagy a magánéletükben” (Hankiss 1986, 280). Ezzel a kiegészítéssel sokkal árnyaltabbá válik a „két nyilvánosság” kapcsolata. *Az előző kérdést részben megfordítva akár azt is állíthatjuk, hogy egy-egy kulturális termék ideologikusként – ide értve az ellenideológiát is – értése nagyban függött attól, hogy melyik nyilvánosság keretei között jelent meg.*

Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy a jelek szerint a hatalomnak érdekében állt az, hogy a „második nyilvánosságot” izolálja, és a két szférát teljesen elkülönítse egymástól. Nóvé Béla például beszámol egy 1980-as PB-határozatról a szamizdatügyben:

Meg kell akadályozni, hogy egyesek többféle nyilvánosság csatornáit használják fel nézeteik terjesztésére. Azoknak a szerzőknek az írásait, akik íásaikat a Szabad Európa Rádió vagy más ellenséges rádióadók, a Magyar Füzetek, vagy más ellenséges kiadvány rendelkezésére bocsátják, vagy illegálisan terjesztett ellenzéki kiadványokban („szamizdatokban”) publikálnak, a kiadók, folyóiratok, más sajtóorgánumok szerkesztőségei csak előzetes konzultációk alapján közölik. (Idézi Nóvé 2011, kiemelés tőlem – R. Zs.)

A határozat tehát arra enged következtetni, hogy a pártállam vezetői, nagyon is tudatában annak, hogy többféle nyilvánosságról van szó, sőt a habermasi terminológiát használva, főleg gyakorlati okokból ragaszkodhattak a második nyilvánosság képviselőinek elszigeteléséhez: az 1981-től még stencilezve terjedő *Beszélő*, a szamizdatnyilvánosság zászlóshajója relatíve kevés emberhez jutott el, és az első nyilvánosság integritása szempontjából létfontosságú volt, hogy ez így is maradjon. Az egyszerű dichotómia képzetével ellentétben maga az első nyilvánosság sem volt olyan homogén, repedések nélküli egész, amilyenek a fogalom láttatni engedi.

II.3.1.2. Racionális vita

A habermasi modellre irányuló kritikák másik ága a „racionális vita” elgondolását érintette. Dahlberg úgy összegzi ezt a gondolatmenetet, hogy sokan főleg azért bírálták Habermast, mert a nyilvánosságmodellje feltételez egy teljes mértékben racionális stílust, amelyet az jellemez, hogy automatikusan kizárja az esztétikai-érzelmes megszólalásmódokat, mint a retorika, a mítosz, a metafora, a költészet vagy a ceremónia, ennek következtében tehát ezek a megszólalások és beszélők: a racionális nyilvánosság másikként tételezett nők vagy kisebbségek a nem racionális privát szféra közegébe kerülnek (Dahlberg 2005, 113–4). Ahogy maga Dahlberg is megcáfolja ezt az érvelést, nyilvánvaló, hogy a túl tiszta ellentét létrehozásán keresztül a Másik fogalmába kódolt sztereotípiákon át a nyelv inherens retoricitásáig számos ponton lenne lehetséges a gondolatmenet megdöntése.

Mégis e kritikai attitűd jelentősége abban rejlik, hogy a kiindulási feltevések cáfolhatósága ellenére nagyon termékeny táptalaja lett a Habermas gondolatmenetét kiegészítő szövegeknek. Heller Mária és kutatótársai például a nyolcvanas évek magyar nyilvánosságával kapcsolatban amellett érvelnek, hogy ebben a szerkezetben az irodalmi nyilvánosság helyettesítette a nem létező politikai nyilvánosságot (Heller, Némedi és Rényi 1992, 113). Mindez összecseng azzal, amit maga Habermas állapított meg a 18. század eleji francia nyilvánosságról. Úgy vélte ugyanis, hogy ez nem volt képes olyan politikai nyilvánosságként működni, mint mondjuk az angol példa, mivel a cenzúra nem hagyott neki teret. Ennek megfelelően csak a politikai nyilvánosság előszobája, az *Enciklopédia* körül csoportosuló irodalmi nyilvánosság jöhetett létre (Habermas 1993, 127). Ezek szerint tehát a rendszert érintő kritika lehetősége a Kádár-korszakban az *irodalmi nyilvánosság* keretei között valósulhatott meg, ennek pedig egyenes következménye, ahogy Heller Mária és társai fogalmazzák, hogy mindez „a stratégiai viselkedés formái, az álcázások, a kötelező, a magától értetődő és a csak utalásokkal kijelölhető témák, értékválasztások” (Heller, Némedi és Rényi 1992, 109) folyamatosan változó, a résztvevők számára nem egyértelműen meghatározott játékerét adta: az előző fejezetben említett allegorizációs tendencia ilyen körülmények között kikerülhetetlenné vált.

Azzal párhuzamosan, hogy ebben a struktúrában az irodalmi nyilvánosság lépett a politikai helyébe, a párt is kiemelt figyelmet fordított az irodalomra és a magaskultúrára, ami a nyolcvanas évek nyilvánosságának és egyben mediális feltételrendszerének egy különös vetületére világít rá. Az évtized – legalábbis Magyarországon – az éppen az írásbeliségből a másodlagos szóbeliség felé történő óvatos átmenet jegyében telt. Míg az előbbit viszonylag könnyen kontroll alatt lehetett tartani, ahogy a későbbiekben látni fogjuk, addig a másodlagos szóbeliség és az információmennyiség hirtelen felszaporodása a nyolcvanas években a VHS-sel jutott el arra a pontra, ahol a továbbiakban lehetetlenné vált mindezt egy központosított, felülről jövő struktúrában átlátni és koordinálni. Éppen ezért lehetséges az, hogy az irodalmi nyilvánosság szankcionálása néhány esetben különösen szigorú volt még a nyolcvanas években is; ezt bizonyítja a Mozgó Világ 1983. decemberi számának betiltása vagy az 1986-os Tiszatáj-ügy. Az utóbbival kapcsolatban Müller Rolf a következő megjegyzést fűzi a nyolcvanas évek magyar kultúrpolitikájához: „Miközben az egyre nyilvánvalóbb – bár elkendőzni próbált – gazdasági válság közepette a konszolidált hatalom imázsát

próbálták fenntartani, a párt a kultúra területén továbbra sem volt »érzéketlen«, főleg ha a »támadás« a legális – lényegében általa fenntartott és működtetett – nyilvánosság fórumai felől érkezett” (Müller 2001). A casus belli, Nagy Gáspár *A Fiú naplójából* című verse az alig leplezetten parabolikus beszéd kiváló példáját adja. Ahogy Kukorelly Endre írja, „a metaforikus beszéd elfed. Abban azonban van konszenzus, hogy mit fed el. A hivatalosan nem is létező kérdéseket.” (Kukorelly 2006, 39–40)

Éppen ezt a talányos írásmódot azonosítja Takács Róbert az újságírói öncenzúra egyik legjellemzőbb gesztusaként is. Ennek „legáltalánosabban ismert nyelvi eszközei a kétértelműséget lehetővé tevő formulák voltak [...] elsősorban a metaforák, az allegóriák, a szimbólumok, a többféleképp értelmezhető kifejezések, a paradoxonok és a titokzatos, rejtvényekben való fogalmazásmód – vagyis az erőteljesebben öncenzurális írások közelítettek az irodalmi stílushoz” (Takács R. 2005).²⁸ Mindez a jelen horizontjából két újabb, egymással szorosan összefonódó olvasási problémát hoz a felszínre. A múlt bizonyos értelemben már eleve hozzáférhetetlen, még azok számára is, akik még jelenként is meg tapasztalhatták. Felmerül tehát a kérdés, hogy a jelen horizontjából hogyan lehetséges az allegóriák felismerése és értelmezése, és ezzel párhuzamosan az is problémaként fogalmazódik meg, hogy miként lehetséges a szükségszerűen allegorizáló olvasat elkerülése. Az utólagos allegorizáció sajátos példája a Beatrice együttes 1987-es *Azok a boldog szép napok* című dala, illetve a számhoz sokkal később készült videoklip esete.²⁹ A video képiségén keresztül a dal addig nem definiált (vagy akár egészen más kontextusban meghatározott) megszólítottja egyértelmű jelleget nyert. A Memento Park, mint a klip helyszíne, illetve az utolsó szovjet katona távozásáról bevágott – a klip készítésének időpontjában már archív – híradórészlet nem hagy kétséget afelől, hogy a „te nem tudod, milyen jó nélküled” sor megszólítottja, legalábbis a klip készítésének idején, a hazánkban állomásozó szovjet csapatokat, esetleg magát a „rendszert” jelentette.

Az ilyen és az ehhez hasonló újraolvasási eljárások után nem meglepő, hogy az allegóriák, képes beszédek kibontása három évtized elteltével akadályokba ütközhet, ugyanakkor fontos megemlíteni, hogy a nyolcvanas évek sajtójában egyre inkább felbukkannak azok a megjegyzések is, amelyek ezen rejtett utalásokra mutatnak rá. Zöldi László például egy 1986-os filmkritikájában Bacsó Péter 1974-es, *Szikrázó lányok* című filmjét hasonlítja össze az akkor frissen a mozikba került *Egészséges erotikával*, Tímár Péter rendezésében. A két film közti különbséget elsősorban a megszólalás módjában és lehetőségeiben látja, amire az *Egészséges erotika* egyik nagyon is nyilvánvaló áthallását hozza példaként. Amikor a ládagyár munkásasszonyai nem veszik fel a munkát, óriási betűkkel kiírják, hogy SZTRÁJK. A Haumann Péter által alakított Elnök ezt látva rosszul lesz és összeesik a felirat előtt. Egy vágás után a kamera a földön fekvő férfit mutatja, fölötte a betűkkel, a filmkép kerete azonban kettévágja a betűsort: „eltűnik az ékezet meg az első három betű.

²⁸ Ezért is kérhette Eörsi István a „törvényes cenzúra” bevezetését az Írószövetség egy közgyűlésén, hiszen az világosan kijelölte volna a türt közbeszéd határait, melyeket az öncenzúra pusztán csak kitapogathatott.

²⁹ Ez utóbbival kapcsolatban egyetlen forrás sem említi a klip készítésének időpontját, az azonban biztos, hogy ennek 1993. június 29. után kellett történnie, ugyanis ekkor nyitották meg a klip helyszínéül szolgáló Szoborparkot a nagyközönség számára.

Marad: RAJK. Ez a különbség az 1973-as meg az 1986-os film hangvétele között.” (Zöldi 1986a) Zöldi elemzése is azt támasztja tehát alá, hogy a nyolcvanas évek ideológiailag is enyhülést hozott, amit nemcsak a film említett mozzanata támaszt alá, hanem maga a tény is, hogy 1986-ban mindezt lehetséges volt az Élet és Irodalom hasábjain megjelentetni.

A racionális vita helyeként elgondolt nyilvánosság ideájának még egy olyan kritikai visszhangja volt, amely a nyolcvanas évek Magyarországaival kapcsolatban is hasznos be-látásokkal kecsegtet. Jim McGuigan angol kultúrákritikus ugyanis pontosan a habermasi nyilvánosság feltételezett racionalitása miatt hozza létre a „kulturális nyilvánosság” fogalmát, amelyen keresztül a politika, a nyilvános és privát szféra ügyei egyaránt a kommunikáció esztétikai és affektív módjain keresztül nyilvánulnak meg. Mindez pedig nem a tizennyolcadik század irodalmi nyilvánosságának szövegeire vagy a klasszikus, modern, esetleg posztmodern „komoly” művészetre vonatkozik, hanem a tömegkultúra és szórakoztatás szférájában képződik meg (McGuigan 2010, 15). Röviden szólva tehát a „kulturális nyilvánosság” a bulvár területén jön létre, gyakorlati haszna pedig az, hogy perspektiválja a közönség gondolatait és érzelmeit, és egy olyan vitához ad alapot, ami a habermasi racionális nyilvánosság alternatívája, sőt szupplementuma lehet. Hasonló következtetésekre jut Horváth Sándor is a hatvanas évek magyar bulvársajtójának vizsgálatában. Szerinte a bulvár jellegzetes témái, mint a lokális jelentőségű kiskirályok üzelmeinek feltárása vagy a kriminarratívára felfűzött bűntények a hatalom legitimitációját jelentették, amennyiben az olvasók úgy érezhették, hogy „a mindennapjaikat megkeserítő problémák okozói elnyerik méltó büntetésüket” (Horváth 2005, 251).

II.3.2. A botrány

Az érzelmek befolyásolására irányuló eseményreprezentációk tehát a kulturális nyilvánosság részeként ugyanazon valóság formálására tett kísérletek, mint amit a társadalmi nyilvánosság próbál meg ellenőrizni és alakítani. Ennek legjobb példája a „botrány” fogalma (mint az affektív nyilvános beszédmód par excellence színtere). Horváth Sándor már említett szövegében arra a következtetésre jut, hogy a bulvársajtó „tevékenysége, működési módja a botrányok révén olyan közösségi rítusként is értelmezhető, amely azt az érzetet keltette az emberekben, hogy a társadalmi folyamatokat átláthatják, befolyásolhatják” (Horváth 2005, 253). Ebben az értelemben a botrány egyértelműen legújabb kori fejlemény, melynek közvetlen előfeltétele a tömegmédiá széles körű elterjedése volt, a fogalom maga pedig gyakrabban jelent egyfajta pszeudoeseményt, a kulturális nyilvánosság számára konstruált narratívát, mint a hatalmi struktúra alapjaira rákérdező fordulópontot.

A botrányok működését a késő szocialista nyilvánosságban érdemes két, közel egy időben történt esemény tükrében megvizsgálni. Az egyik 1986. április 26-án a csernobili atomkatasztrófa, a másik pedig július 8-án Molnár Csilla öngyilkossága, mely utóbbival a későbbiekben külön fejezet is foglalkozik. A két eset közti eltérést a botrány intenzitása, a nyilvánosságba való integrálódása és a megkérdőjelezett morális alapok mibenléte adja.

Úgy tűnhet, hogy a nyolcvanas évek Magyarországaának egyik legnagyobb botránya éppen azért vált azzá, mert szinte kizárólag a második nyilvánosság adott róla hírt, és éppen ezért volt olyan veszélyes a hatalom számára – korabeli elemzők szerint a Csernobil-ügy

alapjaiban rengette meg a kormány legitimitását. Míg például Molnár Csilla tragédiája, ahogy a vonatkozó fejezetben látható lesz, a médiában jól dokumentált és hangsúlyozottan megjelenő esemény volt, Csernobil esetében sokkal inkább beszélhetünk „médiá-nem-eseményről”, ami csak a második nyilvánosságban és utólag jelent meg „botrányként”. Fülöp Endre álnéven Havas Gábor például a *Beszélő*-ben részletes elemzést közöl arról, hogy a napisajtó hogyan (nem) számolt be a csernobili katasztrófa részleteiről (Fülöp 1986). Kiemeli az információk „gyéren csordogáló” voltát, illetve azt, hogy ezek „egyre hátrébb szorúlnak a lapban”. Bár a Havas által használt minta szinte kizárólag egyetlen orgánusra, a *Népszabadságra* korlátozódik, felvetésének létjogosultsága egyértelmű.

Takács Róbert a nyolcvanas évek öncenzúrájának módszerei közt a parabolák már említett használatán kívül az elhallgatást, illetve a kizárólag tényközlésre szorító újságírói stílust is említi (Takács R. 2005). Úgy tűnik, hogy Csernobil esetében a tömegtájékoztatás mindkettővel aktívan operált, s ennek megfelelően a korabeli napisajtóban gyakorlatilag semmilyen nyoma nincs annak, hogy az atombaleset „botrányként” vagy akár „katasztrófaként” jelent volna meg. Mindez jól illusztrálja Domány András szellemes, 1980-ban publikált megjegyzését: „A tájékoztatással minden rendben van, amíg minden rendben van”. (Idézi Takács R. 2005)

Ebben a kontextusban tehát a *Beszélő* második nyilvánossága nem pusztán ellennyilvánossággként, hanem a párt befolyása alatt álló napisajtó elemzőjeként és explicit kritikusaként is fellép. Ezt támasztja alá Havas Gábor szövegén kívül Hann Endre Reményi Szilárd néven megjelentetett esszéje is, amely először használja az atomerőműnél történetekkel kapcsolatban a „botrány” kifejezést. (Reményi 1986) Érvelése szerint a „kényszerzubbonyba szorított magyar tömegkommunikáció” a Kádár-rendszer felelősségévé is teszi a katasztrófa egyes következményeit.

Botránya Csernobil a Kádár-rendszer politikájának is. A magyar vezetés újból bebizonyította, nincs olyan életbe vágó nemzeti érdek, amely rábírhathná a Nagy Testvérrel szembeni önálló fellépésre. Am vegyük tudomásul, hogy az évszázados orosz titkolódzási mánia mit sem változott. De semmiképp sem mehetünk el szó nélkül a magyar kormányzat cinkos felelőtlensége mellett. (Reményi 1986)

A csernobili incidens sajtóvisszhangja alapján tehát lehetséges, hogy az a botrány, amely az állami média hallgatása miatt alternatív csatornákon jut el a közvéleményhez, nem a rendszer által kínált megszólalási kereteken belül, hanem azok peremén működik, és épp ezért magát a nyilvánosság szerkezetét kérdőjelezi meg.

A csernobili balesettel összehasonlítva az „első magyar szépségverseny” körüli botrány első pillantásra jóval enyhébbként tűnik fel: a fusi, a mutyi és a „biznisz” mechanizmusainak napvilágra kerülése implicit módon megerősítette az ideológiát annak világértelmezői és morális útmutatói szerepében, s a bennfentes tekintet illúziójával ajándékozta meg az eseményeket nyomon követőket. Ugyanakkor azonban ez a botrány már Molnár Csilla halála előtt készülődött, amit például a *Szépleányok* dokumentumfilm elkészülésének a film elején részletesen kifejtett körülményei is megerősítenek. Amikor a szépségkirálynő öngyilkos lett, az azért is lehetett nemcsak saját jogán, hanem a nyolcvanas évek nyilvánossága

szempontjából is megrázó esemény, mert valamiképpen megtörte a megírt forgatókönyv, az előre látható mintázatok kiszámíthatóságát, s így – mint látni fogjuk, Csernobilhoz hasonlóan, bár más irányból – egyenesen a hatalom struktúrájára kérdezett rá.

II.4. Technomédiумok a nyolcvanas évek Magyarországon

A fentiekből tehát (reményeim szerint) kirajzolódtak legalábbis azok az elméleti kérdések, melyeket a nyolcvanas évek nyilvánosságával kapcsolatban a 2010-es évek kutatóiban felmerülhetnek. Továbbra is problémát jelent, hogy miként hozzáférhetőek a félmúlt eseményei a jelen szempontjából. Ez az a pont, ahol a korszak mediális feltételeinek vizsgálata segítségünkre lehet. A következőkben tehát röviden vázolólok azt a különös határhelyzetet, amely a nyolcvanas évek tömegmédiумait, és azok egymáshoz fűződő kapcsolatát jellemezte. A nyolcvanas években elérhető televíziós és videós lehetőségek áttekintése után arra térek ki, hogy a Web 2.0 valóságában ezek a források „mint kordokumentumok” hogyan férhetőek hozzá, és hogy mindez milyen értelmezési lehetőségeket nyit meg vagy éppen zár le az évtized olvashatóságában. Mivel mindez akár egy külön értekezés témáját is adhatná, a továbbiakban mindössze néhány, a téma szempontjából stratégiai jelentőségű változás körvonalazására tehetek kísérletet.

A mozgókép történetében a nyolcvanas évek mindenképpen az expanzió korának tekinthető Magyarországon. Vonatkozott ez egyrészt a mozgókép mennyiségére, másrészt pedig mediális eloszlására is. Ami a televíziót illeti, a két állami csatorna, a Magyar Televízió 1-es és 2-es adásideje évről évre nőtt, 1989-re a hétfő is adásnap lett és 1982-től képújtság is elérhető volt (Terestyéni 1999). Mindeközben a nyolcvanas évek közepére a Magyar Televízió monopóliuma is megbomlani látszott, hiszen a parabolaantennákkal már néhány külföldi csatornát is fogni lehetett, például a Music TV-t, a Sky Channelt a délelőtti mesematinékkal vagy a Super Channelt: a világ lassacskán valóban kinyíltnak látszott.

A hozzáférhető műfajok tekintetében is gazdagabb kínálatról beszélhetünk: bár a horror és a pornográf tartalmak behozatala továbbra is tiltott volt (az ideológiailag nem elfogadható filmekkel együtt), a nyolcvanas években a magyar közönség megismerkedhetett a brazil szappanopera műfajával,³⁰ elindult a magyar teleregény, a *Szomszédok*, illetve a talpraesett rendőrnő kalandjait bemutató *Linda* sorozat is, miközben külföldről is egyre több sikerfilm került a Magyar Televízió műsorára.³¹ Mindeközben a dokumentumfilm a szélesebb publikum számára is érdekes, akár moziban játszott műfajjá nőtte ki magát,³² és a közönség egy egészen új műfajjal, a videoklippel is megismerkedhetett.

Hagyományosan a Queen 1975-ös, a *The Bohemian Rhapsody* című számhoz készült kisfilmjét tartják az első népszerűsítési célból, nem kizárólag koncertfelvételek összevágásával létrehozott zenei videónak – azaz videoklipnek. 1981-ben az Egyesült Államokban megkezdte adását az MTV, az első olyan televíziós csatorna, amely kizárólag zenét, videoklipet játszott. Az MTV saját önértékelésében nyilvánvalóan forradalmi jelentőségű kezdeményezésként pozicionálta magát, amit az is bizonyít, hogy a legelső képsor,

³⁰ A *Rabszolgasors* hatásanalízise külön értekezést érne meg.

³¹ 1986-ban mintegy a kínálat 6%-a (Terestyéni 1999).

³² A téma értő elemzéséhez lásd Györi 2013.

amit lejátszottak, az Apollo–11 startja volt, majd a holdra szállás, ezúttal amerikai helyett MTV-logóval ellátott, pop-art zászlóval. Néhány évvel a műfaji kezdetek után a videoklip-fogyasztásnak és -készítésnek már kiforrott hagyományrendszere volt Magyarországon. Ezt bizonyítja a *20 a csúcson* klipslágerlista 1986-tól, vagy Tímár Péter *Moziklipje*, mely kétségtelenül a magyar videoklip-kultúra egyik csúcspontját jelentette³³ (Tímár 1987).

Az egyre szélesebb és egyre sokszínűbb kínálat mellett a nyolcvanas évek Magyarországon a mozgókép mediális szóródását is jelentette: egyre többféle módon, egyre különbözőbb kontextusokban jelent meg a mozgókép a kor embere, Cseh Tamás szöveleményével élve a nyolcvanas évek *völegényei* számára. Ennek a változásnak egy része azzal volt összefüggésben, hogy egyes multimediális szövegektől nem lehetett mentesnek maradni, mások megtekintése ritka, különleges esemény volt, megint mások hozzáférhetetlenek voltak, és a tiltott kultúrpolitikai kategória részeként csak titkos, bizalmas vetítésekkel lehetett megismerni őket. A mozgókép szóródása azonban javarészt annak köszönhető, hogy a televízió mint multimediális közeg egyértelmű dominanciája mellett a VHS-kultúra is kezdett elterjedni Magyarországon. Mindez olyannyira jelentős méreteket öltött, hogy a Magyar Televízió már 1981-ben (!) sugározta *Képmagnósok, figyeltem!* című műsorát, amely a videokazetták technikai adataival, szabályozásaival és esetenként tartalmával is foglalkozott. Emellett az Agitációs és Propaganda Osztály is részfeladatául tűzte ki az új technológia integrálását az ideológiai oktatásba és a külföldi propagandába. A jelenségre vonatkozó pontos statisztikák hiányában a helyzetjelentés tekintetében az APO jelentésére kell hagyatkoznunk:

Hazánkban a videotechnika lényegében a külföldről történő magánbehozatal útján jelent meg és terjed jelenleg is. A hazai készülékállomány mintegy 10 ezerre becsülhető. A teljes kazettaállomány 100 ezer körüli. A készülékek kb. 30–40%-a családi használatban van, a többi intézmények [...] tulajdona. Pártintézmények, pártiskolák egyelőre nem rendelkeznek képmagnóval. (Lakatos 1983)

Az Agitációs és Propaganda Osztály tehát ezen a helyzeten akart változtatni azzal, hogy megpróbálták a video által kínált, alapvetően privátként értelmezett szórakozási formát nyilvánossá és intézményessé tenni, s ezzel valamelyest kontroll alatt tartani. „Ha el akarjuk kerülni, hogy ellenőrizhetetlen forrásokból [külföldről] ízlésromboló vagy politikailag káros műsorok kerüljenek tömegesen közfogyasztásra [...] akkor nincs más választásunk, mint az, hogy a technika adta új lehetőségeket mi is igénybe vegyük” (Lakatos 1983). A félelem az „ellenőrizhetetlen forrásoktól” jogosnak bizonyult, és a VHS nemcsak a kultúrafogyasztás *tartalmát*, de *módját* is radikálisan megváltoztatta. A képmagnó-tulajdosok *akkor és olyan ütemben* nézhették, rögzíthették, állíthatták meg vagy játszhatták le

³³ Azzal kapcsolatban, hogy melyik volt az első magyar videoklip, még mindig folynak viták, többen például már 1969-re, Kovásznai György *Várákoszni jó* című animációs filmjéhez datálják. Tény, hogy az Omega dalához készített video minden szempontból megfelel a videoklipekkel szemben támasztott elvárásoknak, a korban mégis animációs filmként értelmezték. Ebből a szempontból tehát nemcsak maga a videoklip kialakulása a kérdés, hanem a zenei videók klipként való beazonosítása is.

újra és újra a filmeket, ahogy az nekik megfelelt, és nem úgy és akkor, ahogy azt a Magyar Televízió műsorsugárzása lehetővé tette. Ezzel tehát a videomagnók általánossá válása a műholdas csatornák foghatóságával összekapcsolódva azt is jelentette, hogy megingott az állam monopolhelyzete a tömegszórakoztatásban és -tájékoztatásban.

A videotechnika 1980-as évekbeli elterjedése az emlékezés új mechanizmusait is létrehozta, melyek az agitprop osztály által oly világosnak feltüntetett privát-nyilvános elválasztást is felülírták; erre mutat rá az 1988-as, *A dokumentátor* című film is (Dárday és Szalai 1988). Dárday István és Szalai Györgyi munkája egyrészt dokumentálja a videotechnológia helyzetét a nyolcvanas évek Magyarországon, másrészt olyan, elméleti kérdéseket is felvet, melyek jelen kontextusban is érdemesek a továbbgondolásra. Aleida Assmann szerint a közelmúltban kialakult a mindent megőrzés tendenciája, hiszen az új médiumok megteremtették az ehhez szükséges feltételeket (A. Assmann 2009). Létrejött tehát egyfajta, a múltra irányuló gyűjtőszervenvedély, amely mindig eleve tár- és nem funkcionális emlékezetként működik.

A dokumentátor éppen a múlt – privát és nyilvános, közelmúlt és történelem – ily módon történő *gyűjtését* viszi színre egy olyan karakter bemutatásával, aki a nyolcvanas években kalózvideók (jórészt horror és pornó) sokszorosításából gazdagodott meg, különös hobbjá pedig egyrészt saját jelenének már-már megszállott megörökítése, másrészt pedig a huszadik század történelmét feldolgozó szalagok gyűjtése. Charles Tashiro a videogyűjtésről szóló esszéjében kiemeli, hogy a gyűjtemény darabjainak egymás mellé helyezése, elrendezése a gyűjtő számára saját jogán is, és nem csak az összegyűjtött felvételek miatt viselkedik egyedi és megismételhetetlen műalkotásként (Tashiro 1996, 13), hiszen egy olyan rendszert hoz létre, amely a valóság kaotikus voltával szemben definiálja önmagát, és rendezőjének személyiségéből táplálkozik. Hasonlóan, *A dokumentátor* főhőse, Raffael olyan gyűjteménnyel rendelkezik, amelyben a történelmi (azaz a régmúltban történt és *történelmiként rögzített*) és a kortárs, Raffael közvetlen közelében történt események a gyűjtő-megőrző-dokumentátor személyes, privát univerzumában egyetlen koherens világgá állnak össze. Itt az eredetileg nyilvános tekercesek a gyűjtés gesztusa által épp annyira válnak priváttá, mint amennyire Raffael saját használatra rögzített, és például a barátnőjét, Chipet megörökítő „házi videók” nyilvánossá lesznek, amennyiben a személyes és megismételhetetlen pillanatok újra és újra visszajátszható, másolható, manipulálható és másokkal megosztható felvételekké válnak. Lehetséges tehát, hogy a múlt és jelen dokumentálásának, gyűjtésének az a szenvedélye, ami a jelek szerint lazán értett generációs sajátosság, közvetlenül a videotechnika kínálta lehetőségekben gyökerezik.

II.5. „Ez 142 embernek tetszik” – A nyolcvanas évek multimedialitása a Web 2.0 közegében

A mozgókép tehát a televízió, a házi videók, a klipek és a mozi formájában rengeteg változatban, eltérő hozzáférési lehetőségekkel, különböző megítélésekkel volt jelen az 1980-as évek magyar nyilvánosságában. A 2010-es évek világhálón szocializálódott kutatója számára ezek az árnyalatnyi, de a korszak vizsgálatában igencsak jelentős különbségek könnyen elmosódhatnak, hiszen a kontextus már nem a művel vagy forrással való találkozás inherens

jellemzője. A késő Kádár-kor mozifilmjei csakúgy, mint a videoklipek, a tv-sorozatok vagy éppen a személyes emlékeket dokumentáló, magánfelhasználásra szánt filmszalagok azonos közegben, megosztható, kommentelhető, lájkolható YouTube-videókként jelennek meg. Amennyire a videomegosztó portál megkönnyíti az elsődleges forrásokhoz való hozzáférést, annyira számottevő módszertani nehézségeket is állít. Azáltal, hogy könnyű hozzáférést biztosít a kor játék- és dokumentumfilmjeihez, ki is ragadja őket eredeti kontextusukból, és ennek következményeképp például az sem feltétlenül világos egy-egy „flv” kiterjesztésű videofájl esetében, hogy azt keletkezésének idején elsötétített szobákban nézték-e titokban, hogy egy egész generáció lesett-e be a KISZ-tábor ablakán, hogy megnézhesse, vagy éppen már-már unásig ismételte a Magyar Televízió. Sőt nem ritkán a felvétel készítésének vagy leadásának ideje is elhomályosul feltöltésének ideje mögött. Ha tehát a nyolcvanas évek mediális jellemzőivel kapcsolatban a mozgókép szóródásáról beszélünk, a 2010-es évek Web 2.0-s közegében a mozgókép koncentráldásáról lehet szó.

Az internetes elérhetőség másik veszélye az, hogy az egymással az ajánlott videókra kidolgozott algoritmusokon keresztül kapcsolatban lévő mediatisált múltdarabkák a teljesség vízióját keltik, hiszen teljes, funkcionális hálózatként képesek működni, miközben az, ami a világhálón kívül reked, lassan nemcsak a funkcionális, de még a táremlékezetből is kihull.

Az internet és főleg a Web 2.0 mint az emlékezés és a múltról szóló beszéd színtere viszonylag új fejlemény, maga a jelenség – főleg Magyarországon – csak a kétezres évek elejétől-közepétől öltött vizsgálható méreteket, míg a közösségi hálózatokon és felhasználói tartalomszolgáltatáson alapuló Web 2.0 csak 2010-es évek kezdete óta vált népszerűvé. A jelenleg is tapasztalható „retróhullámmal” párhuzamosan az internet alulról szerveződő emlékező közösségei gyorsan létrejöttek, s mivel az online felületek teljesen anonim, egyszerű és kockázatmentes véleménynyilvánítást kínálnak, hamarosan igen népszerűvé váltak. Számos blog, újonnan feltöltött YouTube-videó vagy éppen Facebook-csoport bizonyítja, hogy az új médium által lehetővé tett emlékezés, mely a közösen megélt és felidézett *régi* dolgokról szól, különös népszerűségnek örvend.

Mégis, a világháló és a kollektív emlékezet összefüggéseiről eddig minimális reflexió született, s az internet mint kulturális jelenség, a megszólalás módját radikálisan átalakító médium, szintén kevés szakirodalommal rendelkezik hazánkban és külföldön egyaránt. A világháló nyilvánvalóan olyan fórumként jelenik meg, amely jelentősen megkönnyíti a tudományos eredmények terjesztését, az azokhoz való hozzáférést, azonban saját jogán kutatási témaként igen ritkán jelenik meg bölcsészettudományi szövegekben. Azok a munkák, amelyek mégis érintik a témát, jellegzetesen a decentralizált posztmodern létállapot ünneplése felől közelítenek a világháléhoz. Ehhez kapcsolódik például a hálózatelméletek jó részével együtt Yochai Benkler munkája is, aki a hálózatszerű információgazdaságot egy tudatosabb és kritikusabb kulturális attitűd megteremtőjeként üdvözli (Benkler 2006). Ahogy egyaránt demokratizálódik a tudáshoz való hozzáférés és a megszólalás joga, úgy válnak a felhasználók is saját kultúrájuk sikeresebb „olvasóivá” (Benkler 2006, 15).

Vannak, akik kevésbé optimisták: Paulo Drinot a dél-amerikai YouTube-emlékezetéről írt tanulmányában kutatásai alapján cáfolja a demokratikus hálózat elgondolását, ugyanis egy történelmi dokumentumfilmhez érkezett kommentek elemzésével arra a következtetésre

jut, hogy a névtelenséget garantáló, könnyen hozzáférhető online környezet nemhogy a nemzetközi demokratizálódás égisze alatt egyesítené a nethasználókat, de sokkal extrémebb, politikailag inkorrekt megszólalásokat tesz általánosan elfogadott normává (Drinot 2011): a teljes szólásszabadság utópiája helyét a radikális nézetek mainstreammé válásának disztópiája veszi át. Nézeteik alapvető különbsége ellenére a két kutató abban egyetért, hogy az internetes emlékezés vizsgálata olyan, egyre relevánsabbá váló kutatási perspektíva, amely eddig indokolatlanul csekély figyelmet kapott a tudományos nyilvánosságban.

II.6. Konklúzió

Összegezve tehát: a nyolcvanas évek kutatásának napjainkban különös feltételrendszere adódik. Minden elérhető (ami pedig nem, az mintha többé nem is létezne), csak minden átalakult, és ennek okán minden mindennel összefügg (ami pedig nem, az a gyenge kötések hiányában szintén nem létezik). Nem áll szándékomban választott kutatási témám hozzáférhetetlenségét az autenticitás elvesztése fölötti gyászbeszéd vagy apológia céljaira felhasználni, mindössze arra szeretnék rámutatni, hogy az évtized olvashatósága az elmúlt években radikálisan átalakult, ez a változás még mindig tart, s ezeket a mozgásokat a korszak vizsgálatában nem lehet figyelmen kívül hagyni. Az utólagos múltértelmezés a kommunikatív emlékezetre íródott tudásként jelenik meg, olyan címkék formájában, melyek a múltban való eligazodás segítése helyett visszavonhatatlanul összemossák a múltat és a jelent, mint például az említett leegyszerűsítő vélekedés, hogy egy adott szerző „nagy kommunista volt”.

Ezzel párhuzamosan az interneten minden egymás mellé rendelődik, ahogy György Péter írja, „az elkülönült dokumentumok, a zárt univerzumok helyére a globális mnemotechnikai gépezet, az internet által felidézett vagy most teremtett régi vagy új elsajátítási formák lépnek” (György 2002, 90). És valóban, a források időbelisége – csakúgy, mint mediális kontextusuk – zárójelbe kerül, s többé nem a kulturális tapasztalat inherens eleme, hanem elsajátított, lexikonokból megszerezhető, korántsem magától értetődő tudásként működik. Az (eredetileg színpadi előadás, majd film) 1983-as *István, a király* YouTube-on közölt részleteitől két kattintással lehet a *Moziklip*ig jutni, újabb két kattintás az első magyar szépségversenyt tárgyaló 1986-os *Szépleányok*ig, ahonnan pedig egyenes út vezet Hofi Géza valamelyik kabarészámához: forrásaim hypertextek formájában, egymáshoz viszonyítva kelnek életre. Ugyanakkor a „nagy történelem” mégis mintha a YouTube-on kívül maradna. Fejezeteim közül az, amely az évtized leginkább reprezentatív, „igazán történelmi fordulópontnak” tartott eseményét, Nagy Imre újratemetését tárgyalja, kénytelen volt az 1956-os Intézet jóindulatára hagyatkozni az eredeti televíziós felvételek megszerzésében, hiszen az anyag – Orbán Viktor „rendszerváltó beszédének” kivételével – nem akadt fenn a *világhálón*: a pillanatnyiségüket hirdető médiaszövegek között a már létrejöttékor történelmiként értett pillanat tűnt el a leggyorsabban.

De mi az, ami a YouTube-nemzedék számára is hozzáférhető Nagy Imre újratemetéséből? Vajon az még mindig történelmi pillanat? És ha igen, milyen formában idéz(tet)hető fel? E kérdésköröket a következő fejezet tárgyalja.



*Nagy Imre és társai újratemetése, 1989. június 16.
Forrás: Fortepan/TM*

III. A rítus retorikája – Nagy Imre újratemetésének mediatizált emlékezete

„ez a gyászünnepe olyan volt, mint egy úrfelmutatás, amely elől a Gonosz szűkülve menekül”

(Kende Péter, idézi Rainer M. 2001)

III.1. Az újratemetés mint rituális tett

Kétségtelen, hogy Nagy Imre és társai 1989-es újratemetése több szempontból is jelentőségteljes esemény. Az újratemetést ma is a rendszerváltás szimbolikus akusaként, az 1956-os forradalom melletti kiállásként értjük. Funkciója legalább kétirányú: egyrészt a kollektív emlékezés nyilvánossá tétele által újraolvassa, önmaga számára felépíti 1956-ot mint történetet, másrészt éppen a közös múltkonstrukció segítségével a jelen közösséget erősíti meg a kollektív tapasztalattal. A harminchárom évvel azelőtt történeteket olyan értelmezési keretbe képes helyezni, mely által az releváns múlttá válik, melyhez a jelen valahogyan viszonyulni képes. Így hozza létre azokat az alapokat, melyekkel a közösség önmagát összetartozóként határozhatja meg.

Természetesen nem állítható, hogy a nemzeti múlt (és jelen) hivatalos emlékezésbe is bekerülő újraértése 1989. június 16-án kezdődött, avagy végződött volna, sokkal inkább egy olyan folyamat egy szimbolikus értelemben mindenképpen kitüntetett pontjáról van szó, amely talán már kevéssel 1956 után elkezdődött, és még napjainkra sem fejeződött be. Ez az átalakulás egyrészt Magyarország demokratizálódásához vezetett, emellett pedig, s ez vizsgálódásom jelen szempontjai számára még lényegesebb, a változás a kommunikatív ellenemlékezet mind nagyobb tömegekkel való megismertetésében, majd fokozatos hivatalossá tételében és értelmezésének szóródásában (demokratizálódásában) ragadható meg.

Ezen átalakulásnak azért kiemelt pontja Nagy Imre és társai újratemetése, mert ez volt az az esemény, amely a legnagyobb nyilvánosság figyelmére tarthatott számot: egyrészt a személyesen megjelent mintegy százötvenezer ember,³⁴ másrészt pedig ott voltak a televíziós és rádiós közvetítések befogadói. Már a kortársak is egyértelműen történelmi pillanatként ismerték fel az újratemetést, mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az, hogy az esemény a személyes beszámolók alapján „villanófény-emlékezetként” működik, azaz a *közösség szempontjából* nagy jelentőségűnek értékelt és a tömegmédiák által kommunikált pillanat bevilágítja az egyidejű *egyéni* emlékezeteket: mindenki emlékszik, hogy az esemény alatt mit csinált. Emellett, szoros összefüggésben a médiafigyelem kérdésével, az újratemetést szimbolikus volta is a vázolt folyamat központi mozzanatává, az *emlékezet*

³⁴ A mai napig nincs konszenzus a jelenlévők számáról, de még a nagyságről sem. A becslések pár ezer embertől negyedmillióig terjednek.

helyévé teszi. Pierre Nora megfogalmazásában „a folyamatosság érzése a helyekbe költözött át. Helyei vannak az emlékezetnek [*lieux de mémoire*], mivel nincs már valódi közege az emlékezetnek [*milieux de mémoire*].” (Nora 1999, 142) Az emlékezhely tehát a múlt egy olyan emblematikus eseményére, személyére vagy tárgyára vonatkozik, melyhez valamilyen módon kapcsolódni lehet, ami lehetővé teszi, hogy viszonyba lépjünk vele. Nagy Imre és társai újratemetése esetében főképp azért beszélhetünk ilyen értelemben kitüntetett kapcsolódási pontról, „emlékezhelyről”, mert az esemény minden szempontból kiemelt figyelmet kapott, és mert az újratemetést megelőző készülődések médiadokumentációja éppúgy, mint az azt követő értékelések időben előre és hátra egyaránt ható viszonyítási ponttá léptették elő az eseményt: nemcsak saját jogán, de 1956 mint emlékezhely kontextusában is kitüntetett szereppel bír.³⁵ Ezek miatt állítható, hogy Nagy Imre újratemetése különböző kontextusokban és időszakokban eltérő jelentésszociációkkal, de folyamatosan jelen van: emlékezhellyé vált.

Az, hogy Nagy Imre újratemetése rituális vagy szimbolikus tett volt, amely a rendszerváltás teljes önértését sűrítette magába, nem újdonság. Sőt a témát vizsgáló szövegek szinte egyáltalán nem teszik fel a kérdést, hogy miként, milyen médiumokon keresztül pozicionálja magát az esemény ekként, illetve hogy a különböző emlékezési eljárások hogyan és főleg miért örökítik meg ebben a formájában. *A következőkben abból az alapfeltevésből indulok ki, hogy a rítusok és a mítoszok korának már leáldozott. Egy modern társadalomban a rítus kizárólag már csak metaforaként, retorikai struktúraként érthető.* Ronald Grimes hasonló elgondolás alapján különbözteti meg a rítus és a „ritualizáció” (*ritualization*) fogalmát. Szerinte ez utóbbi egy olyan tevékenységet jelent, amelyet hagyományosan nem szokás a rítusok körébe sorolni, ám értelmezhető potenciálisan rituális aktusként (Grimes 1990, 10).

Ezek alapján, némi, a Pierre Nora-i álláspontot idéző melankolikussággal sirathatnánk a „milieux des rites” kihalását, az azonban, hogy a mítosz és rítus/rituálé kvázi vallásos konnotációi kizárólag érvelési stratégiákként jöhetnek létre, kétségtelen módszertani előnyökkel kecsegtet. Mindez ugyanis arra enged következtetni, hogy a rítus nem egyszerűen csak létrejön, hanem nagyon is hatalmi erők függvényében, valamely ágensek által strukturálódik, ami pedig annak vizsgálatát is lehetővé teszi, hogy *kik és miért* kísérelnek meg egy adott eseményt a mítosz rituális megisméltéseként feltüntetni.

A továbbiakban tehát, első lépésként az esemény rituális és szimbolikus jellegének hogyanjára helyezem a hangsúlyt, azaz azt kísérlem meg feltárni, hogy milyen eszközökkel ábrázolja magát az újratemetés rituális, illetve szimbolikus gesztusként, a megvalósítás egyes elemei hogyan pozicionálják az eseményt az emlékezés kiemelt platformjaként (illetve hogyan ássák alá a rituális retorikát), és hogy mindez az idő milyen kezelését teszi lehetővé. Ezután az újratemetés emlékezetének néhány kitüntetett mozzanatára térek ki, melyek egy retrospektív horizontból tekintve az eseményre rakódott későbbi értelmezések összjátékát mutatják fel.

Mielőtt mindezt kifejténém, úgy gondolom, nem teljesen fölösleges tisztázni, hogy a 2010-es években mit jelent, hogyan férhető hozzá Nagy Imre újratemetése. A tény, hogy

³⁵ Ez utóbbi tulajdonsága meg is nehezíti az újratemetés emlékezetének vizsgálatát, hiszen maga is az emlékezés kitüntetett pillanata.

jelenleg „történelmet alakító eseményként”, „fordulópontként” tekintünk az újratemetésre, sok szempontból módosítja annak olvashatóságát. Egyrészt a politikai változások kerek évfordulói kapcsán időről időre megjelenik egy hangsúlyozottan interpretált, folyamatosan a köztudatban tartott múltkonstrukció, immár a 21. század multimediális kihívásainak eleget téve a televízión, rádión, interneten és papíralapú médiumokon keresztül egyszerre hozva létre az értelmezés és emlékezés új alakzatait. Másfelől korunk szemszögéből nem lehetséges Nagy Imre újratemetését annak multimediális közege nélkül vizsgálni, hiszen az esemény kizárólag így hozzáférhető. A vizsgálatot ezenkívül az is nehezíti, hogy az elsődleges források – a televíziós és rádiós közvetítés, illetve a kommunikatív emlékezet – maguk is interpretációk. Részben ennél is fogva nem kísérlehetek meg olyan kérdéseket kutatni, hogy „milyen volt Nagy Imre újratemetése”. Vizsgálódásaim középpontjába sokkal inkább az a problémakör kerül, hogy milyen interpretációk kapcsolódnak az újratemetéshez, és hogy szimbolikus átértelmezése mennyiben járul hozzá az esemény emlékezhelyé válásához. A fejezet második része éppen ezért tárgyal két, megítélésem szerint kulcsfontosságú filmet, melyek az újratemetés értelmezésének részleges elmozdulását jelzik, illetve ezért foglalkozik az esemény huszonötödik évfordulójára emlékező, hivatalos, alulról és felülről szervezett megmozdulásokkal.

Nagy Imre és társai újratemetésének vizsgálatához a lehető legszélesebb körű elsődleges forrásokat használtam fel: idetartozik az esemény közvetítésének televíziós és rádiós anyaga, az újratemetést is érintő játékfilmek, a visszaemlékező kötetek, az újabb megemlékezések esetében az interneten fellelhető reflexiók, televíziós műsorok, YouTube-videók és Facebook-csoportok, illetve három hosszabb interjú, melyeket az esemény résztvevőivel készítettem. Ez utóbbiak 2014 májusa és júliusa között készültek, a következő visszaemlékezőkkel: Magyar Bálint (mivel ő használta először a „rendszer váltás” kifejezést), Kónya Imre (az Ellenzéki Kerekasztal megalapítója) és Mécs Imre (aki beszédet mondott Nagy Imre újratemetésén).³⁶

Az újratemetés vizsgálata kizárólag a Hősök terén történetekre korlátozódik, nem érintve a 301-es parcellánál a szűk körű, családi újratemetést, ami azzal magyarázható, hogy az utóbbi nem szervesült a kommunikatív emlékezet olyan, jelentőségteljes elemeként, mint a Hősök terén történtek. Ennek talán a két városi tér különbözősége is az oka lehet: míg a Hősök tere egy nagy tömegek számára tervezett, nyilvánosnak tekinthető és politikai jelentéstöbblettel felruházott tér, addig a rákoskeresztúri köztemető hangsúlyozottan szakrális terület, a csendes elmélyülés és a gyász helye. A Hősök terén a szakralitást a díszletek felépítése jelenti, míg a kihantolás aktusának megjelenítése azon (politikai) folytonosságba helyezi bele a 301-es parcellát, amely a Hősök terén csúcsosodott ki.

A díszletek tehát a Hősök terén ahhoz járulnak hozzá, hogy az esemény látványként jelenjen meg a résztvevők és nem utolsósorban a kamerák számára. Az installáció ilyen szempontból jelek sorozataként olvasható, melyek folyamatosan emlékeztetik a szemlélőt az események különleges, a mindennapi időn kívül eső, rituális voltára: közösségi cselek-

³⁶ Az interjúalanyok kiválasztása során törekedtem a tárgyilagosságra, azaz hogy minden politikai erő képviselhesse magát. Megpróbáltam felvenni a kapcsolatot Orbán Viktorral is, aki Mécs Imrén kívül az egyetlen élő emlékező, aki beszédet mondott az újratemetésen, azonban megkeresésemre mind ez idáig nem kaptam választ.

véssé teszik az újratemetést. Ezzel szemben a temetőben – logikus módon – nyoma sincs a díszleteknek, ahogyan az ottani eseményeknek sem a látvány a fókusza. Mindez már a második szempont, azaz a jelenlét kérdését is bevonja a vizsgálódásba. Bizonyos mértékig ugyanis a két helyszín elhelyezhető egy privát-nyilvános erővonal mentén, különösen azt figyelembe véve, hogy a 301-es parcellához a televízió kameráin kívül kizárólag a közeli hozzátartozók juthattak be, belépővel. Ezek szerint tehát a nem családtagok számára kizárólag a Hősök terén történtek jelentettek (potenciális) személyes jelenlétet, míg a rákoskeresztúri temető eseményei csak mediatizált tapasztalatként érkezhettek el hozzájuk. Mindez azt is implikálja, hogy csak a nyilvános újratemetés képes emlékezhelyként működni, s ez átveszi azokat a funkciókat is, melyeket a kollektív emlékezésben esetlegesen a temetői eseményeknek kellene betölteniük. A továbbiakban tehát a szöveg kizárólag a Hősök terén történeteket vizsgálja.

Abban, hogy Nagy Imre és társai újratemetése emlékezhellyé válhatott – nem meglepő módon – kiemelt jelentősége van a holtakra való emlékezés toposzának, ami egyszerre tartozik a kommunikatív és kulturális emlékezet területéhez (J. Assmann 2004, 61). Különösen jól alátámasztható az újratemetés kapcsán Assmann másik érve, amely szerint a holtakra való emlékezés mindig az élők identitásának megerősítésével függ össze, ekképp hat vissza a múlt és annak felépítése a jelen közösségére (J. Assmann 2004, 63). Épp ezért válik központi kategóriává az újratemetés kapcsán a múlthoz való viszony, illetve az időbeli távolság kérdése. Feltételezésem szerint az idő, a múlt és a jelen kezelése az esemény egyik kulcsmozzanata, mindez pedig szorosan összefügg azzal, hogy 1956 miként jelenik meg 1989-ben, amit György Péter részletesen elemez *Néma hagyomány* című kötetében (György 2000). Nagy Imre és társainak újratemetési szertartása egyrészt nem mulasztja el hangsúlyozni saját, a múlthoz mért különbségét, másrészt viszont folyamatosan jelen van az esemény egy olyan, gyakran nem nyelvi szintje, amely éppen az időbeli távolság felszámolására törekszik, ezáltal konstruálva egyfajta rituális időt.

Hogyan mutatkozik meg tehát az újratemetés? Milyen interpretációs mintázatoknak hagy teret? Természetesen Nagy Imre újratemetése antropológiai értelemben is rituális tettként jeleníti meg önmagát, hiszen az emberi lét egy liminális fázisát viszi színre – ösztársadalmi szintre kivetítve. És éppen ez adta az esemény különlegességét: tényleges liminalitást mutatott fel, amely egyszerre működött egyéni és kollektív szinten, innen az újratemetés hatalmas szimbolikus potenciálja. Ironikus módon a Kádár-korszak temetése nem a névadó halála után történt meg, hanem a forradalom mártírjaként felmutatott Nagy Imre újratemetésével kapcsolódott össze. Kende Péter például, némiképp patetikusan, de az újratemetés keresztény rítusokat idéző megoldásaihoz kétségtelenül illeszkedő módon így számolt be az eseményről: „A [régi rend] összeomlás[ának] legfontosabb hatótényezője [...] erkölcsi volt, ez a gyászünnepség olyan volt, mint egy úrfelmutatás, amely elől a Gonosz szűkülve menekül” (Idézi Rainer M. 2001).

Jelen vizsgálódások szempontjából a rítus egy másik vetülete sokkal inkább központinek tűnik, ez pedig annak sajátos időkezelése. Ronald N. Jacobs szerint a rítus „összesűríti a múltat, a jelent és a jövőt egy folyamatos, mitikus, kollektív történetté arról, hogy kik vagyunk” (Jacobs 2000, 9; idézi Császi 2004, 62). Eszerint tehát a rítus sajátos

időt teremt, melyben eltűnnek a múltat a jelentől elválasztó határok. Jan Assmann ezt a nem-egyidejűség megteremtésének nevezi, amely lehetővé teszi a két időben egyszerre élhető életet (J. Assmann 2004, 84). Nagy Imre és társai újratemetése abban a vonatkozásában kétségtelenül eltér a rítus hagyományos időkezelésétől, hogy nem ciklikusan ismétlődő, hanem egyszeri, s a maga valóságosságában megismételhetetlen eseményről van szó. A rítus interdiszciplináris fogalma mégis releváns értelmezési keretként jelenik meg, ugyanis az esemény számos olyan kapcsolódási ponttal szolgál, amelyek által 1956 alapító mítoszként mutatkozik meg, amelyet lehetséges a rítus, az újratemetés ünnepi alkalma során megismételni, s ekként az újratemetés a hagyományos rítushoz hasonlóan operál a „nem-egyidejűség” temporalitásával.

György Péter a rendszerváltás 1956 képét vizsgáló könyvében hasonló következtetésekre jut, amikor a múlt rituális megisméltéséről beszél:

1989-ben az 1956-os forradalom nyilvános újrajátszásának és egyes kitüntetett mozzanatok rituális megisméltésének lehettünk tanúi. Mint minden parafrázis, az ismétlés egyben értelmezés is volt: 1989-ben, az újraszerveződő társadalom első évében a politikai elitek azért ismételték el az aktuális 1956-os verziót, hogy láthatóvá tegyék az éppen zajló megegyezései hatalomcsere politikai előzményeit. (György 2000, 18)

A rítus különös időtlensége, a „nem-egyidejűség” tehát elsősorban a jelen múlt felőli önértelmezését alapozza meg, azaz a szakrálisnak tekinthető időkeret diszkurzív felépítése jelen esetben az addig elhallgatott, nem létező hagyományok (újra)teremtését szolgálja.

De hogyan ragadható meg a rítus speciális időkezelése? Ebből a szempontból érdemes lehet figyelembe venni Charles Taylor érvelését a szekularizációval kapcsolatban. Taylor ugyanis egy radikális, a modernitáshoz kapcsolható változást azonosít be, amely azt jelentette, hogy az idő premodern kezelése, amely megkülönböztetett egy szekuláris, mindennapi időt, illetve az örökkévalóság spirituális idejét, egyfajta homogén, lineáris időkezelésnek adta át a helyét (1995). Takáts József ebben a kontextusban helyezi el a kultuszokat a modern gyakorlatok által kisajátított nem modern nyomokként (2002), ugyanez azonban elmondható a rítus retorikájáról is: ahol már nincs helye valós mítoszok ismétlésére alapozó tényleges rítusoknak, a jelen diszkurzív mozgásai képesek létrehozni a rítus üres helyét kitöltő szimulakrumot, s Nagy Imre újratemetését a nyolcvanas évek magyar kontextusának egyik legjellemzőbb ilyen eseményeként jelölhetjük ki.

A rítus speciális időkezelése egyszerre jelenti azt, hogy az újratemetés ceremóniája időlegesen *eltünteteti* múlt és jelen határait, illetve azt, hogy *hatályon kívül helyezi ezt az ellentétpárt*. Egy olyan különleges, ünnepi időt hoz létre, amely a hétköznapiakon kívül esik, s lehetővé teszi, hogy benne egyszerre fogalmazódjon meg, egymásra vetüljön múlt és jelen. Éppen ezért a rítus kitüntetett helye a kulturális emlékezetnek, hiszen az időhatárok elmosódásával jelenlévővé tehető a múlt, megvalósul az emlékezés. Az írásbeliség elterjedése előtt a kulturális emlékezetből való részesedést egyedül a rítusokban való személyes részvétel jelentette (J. Assmann 2004, 57), azonban a rítus retorikája a másodlagos szóbeliség korában is kitüntetett szerepet kap.

III.1.1. Előkészületek

Császi Lajos szerint a rítus igen specifikus eszközökkel hozza létre saját terét és idejét, melyek közül a legfontosabb a teatralitás és a gondos megtervezettség (Császi 2004, 67). Nagy Imre és társai újratemetése pontosan ezekkel a módszerekkel ábrázolja magát rituális tettként. Ezek alkalmazására számos példát nyújtanak az eseményről készült dokumentumok. Már a ceremónia előkészületeiben feltűnhet két olyan dolog, amelyek a megtervezett, színpadias vonásokra utalnak. Egyrészt az újratemetési szertartásnak Bachman Gábor és ifj. Rajk László személyében *díszlettervezője* volt, másrészt az eseményt plakátokkal hirdették, akárcsak egy színházi *előadást*. Mintha valóban előadásról lett volna szó, amely játszókat és közönséget, színpadi helyzetet feltételez. Az újratemetés egyik elsődleges tétje ebből a szempontból tehát az, hogy a megfigyelésre, szemlélődésre berendezkedett nézőkből résztvevőket, közönségből közösséget alakítson, a látványból ünnepet hozzon létre. Maga a tény pedig, hogy egy ilyen szertartásnak díszletei vannak, sőt a díszletek tervezésével és előállításával több munka is foglalkozik, félreérthetetlenül utal az esemény előkészített jellegére.

Természetesnek tűnik, hogy egy közfigyelemre igényt tartó médiaesemény ilyen eszközökkel éljen, ám ezzel párhuzamosan az újratemetés szinte minden interpretációja – ideértve a televíziós és rádiós közvetítéseket is – hangsúlyozza a díszleteket, készítésük folyamatát, a változtatásokat és a tervezők munkáját. Mindez azt eredményezi, hogy az előadás – ellentétben például a polgári kőszínház illúziókeltésen alapuló hagyományával – meg sem kísérli önnön előadásjellegének titkolását, sőt úgy tűnik, hogy az effajta önfeltárás kulcsmozzanata annak, hogy az esemény „ünnepként”, különleges pillanatként jelenjen meg. Mivel az újratemetés nem választható el mediális közvetítettségétől, a díszletkészítés említésének önreflexív gesztusa megbontja annak időn kívüli, rituális jellegét, kicsit a kulisszák mögé enged tekinteni. Az ilyen és ehhez hasonló kiszólások jelentős szereppel bírnak a történések sorozatának médiaeseménnyé válásában.

III.1.2. Díszletek

Tegnap és ma egyidejű jelenlétére utalnak maguk az újratemetés díszletei is. A Na-Ne Galéria egy egész kötetet szentelt ezek bemutatásának (Na-Ne Galéria é. n.), benne Peternák Miklós bevezető tanulmányával (Peternák é. n.), aki amellet érvel, hogy a ceremónia díszletei önálló művészeti alkotásként olvashatók – s mint ilyenek, koherens referencia-rendszert hoznak létre. Kérdés, hogy mindez miként illeszkedik a felvázolt rituális keretbe. A díszlet mint műalkotás ideiglenessége és ebből adódóan a környezetével kialakított, szükségszerűen dinamikus viszonya csak hozzájárul műalkotásként való olvashatóságához.

Elsőként maga a helyszín, a Hősök tere bír különös jelentőséggel. A tér, mióta 1938-ban, a XXXIV. Eucharisztikus Világkongresszus alkalmával elnyerte mai alakját, számos, nagy tömeget megmozgató, s ebből adódóan egyértelműen politikai jellegű eseménynek adott helyet. A Hősök tere középpontjában elhelyezkedő Millenniumi emlékművet például 1919. május 1-jén, a Tanácsköztársaság alatt bevonták vörös drapériával, Gabriel arkangyal szobrát időlegesen obeliszkké alakították, mindez pedig háttérként szolgált a 7 méteres, gipszből készült Marx-szobor számára. A Felvonulási tér kialakítása után, az

ötvenes évektől a majálisokat és egyéb, nagy tömegeket mozgató rendezvényeket már nem a Hősök terén tartották, szimbolikus implikációit mégis megőrizte. Emellett ugyanez a tér volt az erdélyi falurombolás elleni tüntetés színhelye is 1988-ban, mely 1956 után az első, százezres tömegeket megmozgató demonstráció volt. Éppen ezek miatt bír különös jelentőséggel az, hogy Nagy Imre és társai újratemetésére ilyen politikai erővonalak metszéspontjában került sor. Az eseménynek ezekhez képest kellett elhelyeznie önmagát, a tér konnotációit figyelembe véve, ám azokhoz nem teljes mértékben igazodva. Bachman Gábor és ifj. Rajk László először a Millenniumi emlékmű elé, a tér közepére álmodta meg az újratemetés helyét, ezt a benapozás miatt meg kellett változtatni úgy, hogy végül a Múcsarnok épülete szolgált a díszletek alapjául.

A szükség ezúttal izgalmas változtatást hozott, hiszen az, ahogy a díszletek illeszkedtek a Múcsarnok meglévő, klasszicizáló homlokzatához, a szimmetria kérdését helyezte középpontba. Ha elfogadjuk azt, hogy a szimmetria a rend képzetét kelti, illetve azt az antropológiai megfigyelést, amely szerint a rítus minden alkalommal a káoszról létrejövő szimbolikus rend narratívájára épít,³⁷ az újratemetés díszletei kapcsán éppen ez a szimmetria kérdőjeleződik meg. Egyrészt ugyanis Rajk és Bachman díszlete kihasználja, sőt a drapériák alkalmazásával még hangsúlyozza is a múzeum arányait, másrészt az installáció jobb oldalától a közepéig húzódó fehér vászon, amely nyílként mutat a névtelen mártírok koporsójára, megbontja ezt az egyensúlyt. Nem a szimmetria hiányáról van itt szó, hanem arról, hogy a díszlet egyszerre mutatja fel a tökéletes arányokat és azok megbontását, s így áttételesen a rendet és a káoszt. Mindez ismét ahhoz járul hozzá, hogy a ceremónia részben egy potenciális jelentésekkel átszótt, időtlen szimbolikus térbe helyeződjön át.

Az újratemetés szimbolikus volta egy olyan oszcilláció eredménye, mely a gumbrechtii jelentés- és jelenléteffektusok összjátékából jön létre: „Amikor egy jelenlévő dolognak jelentést tulajdonítunk, vagyis amikor elgondoljuk, mi is lehet ez a tárgy a hozzánk való viszonyában, úgy tűnik, kétségtelenül gyengíteni próbáljuk azt a behatást, amit ez a tárgy a testünkre és az érzékeinkre gyakorolhat” (Gumbrecht 2010, 7). Valóban, egészen könnyen előtérbe helyezhető az újratemetés értelmezése és implikációinak felfejtése anélkül, hogy az esemény materialitása bármilyen hangsúlyt kapna. *Az elfelejtett évtized* című fejezetben már volt szó arról a dilemmáról, hogy a posztkommunista nosztalgia – sőt akár azt is állíthatjuk, hogy a posztkommunista *kollektív* emlékezet egy igen jelentős része – jobbra a tárgyak fennmaradására alapozza magát, és kreatív feszültséget hoz létre az adott tárgy egykori és jelenlegi kontextusa, konnotációi között. A testek esetében némiképp különböző, hiszen bár fennmaradásuk ugyanúgy az emlékezet aktivizálását segíti elő, ebben az esetben nem a kontextus változása, hanem a test önazonossága határozza meg a múlthoz való viszonyukat.

Ezért tehát az, hogy Nagy Imre és társai újratemetése a rendszerváltás szimbolikus aktusa lett, nagymértékben az esemény anyagságának köszönhető, azaz a testek tényleges és nem csupán szimbolikus jelenlétének. Catherine Verdery szerint a testek anyagsága kulcsfon-

³⁷ Például Victor Turner a liminalitást antistruktúráként határozza meg, ahol az addigi rend felbomlik, elméletileg számtalan lehetőség nyílik meg, és olyan rendezetlenség jön létre, amelyből az átmenet rítusai által születik meg egy újabb, más szerkezetű rend. (Bővebben lásd V. Turner 2002.)

tosságú lehet szimbolikus hatékonyságukban. Az elhunytak teste ugyanis rendelkezik az időközön átívelő kézzelfoghatóság előnyével, tehát ismét jelenvalóvá teszi a múltat (Verdery 1999, 27). A csontok tényleges jelenléte ezek szerint azért bír kitüntetett szereppel, mert egyfajta bizonyítékként, tanúságtételként tűnnek fel, bármennyire kiszolgáltatottak is a sokszor egymásnak ellentmondó interpretációknak – ezt érti Verdery a maradványok konkrét, mégis próteuszi természetén (Verdery 1999, 28). Az újratemetés esetében éppen a csontok e különös jellemzője az, ami egyszerre hozza játékba a jelenlét- és jelentéseffektusokat, tehát az esemény szimbolikus vonatkozásai mellett nagyon is valós, materiális jellemzőkkel rendelkezik – az újratemetés előtt a csontok exhumálásának és televíziós közvetítésének ebből a szempontból különösen nagy jelentősége van.

Az újratemetés szimbolikus, azaz időn kívüli rituális szerkezetébe illeszkedik a díszlet egy másik jellegzetessége is, nevezetesen, hogy a Műcsarnok épületét beburkoló drapériák fekete-fehérek, azaz nem nemzeti színekben pompáznak. Ez a megoldás elmossa a díszletek aktualitását, ennél fogva pedig a rituális időt erősíti. Mégis, ahogyan a tér elrendezése egyszerre jelenítette meg a szimmetriát és annak felbomlását, úgy a fekete-fehér vásznak is egyidejűleg hozzák létre a rituális, „időn kívüli időt”, illetve tartalmazznak nagyon is a történelmi eseményekre vonatkozatható utalásokat. Ez utóbbira a legszembetűnőbb példa a már említett fehér szövet, melynek közepén égetett szélű, kerek lyuk látható, amely az 1956-os forradalom kivágott közepű zászlóját idézi. A nemzeti színek helyett a fekete-fehér kombináció alkalmazása utalhat 1956 mediatizált emlékezetére is; a színessel szembehelyezett fekete-fehér kontraszt pedig azt is a szemlélő eszébe juttathatja, hogy a forradalomról és Nagy Imréről készült archív felvételek az esemény egyetlen hozzáférhető dokumentumai – a vonatkozó kommunikatív emlékezetet a hatalom szándékosan elsovasztotta.³⁸

Látható tehát, hogy az újratemetés díszletei nagyban hozzájárulnak az esemény ritualitásának megeremtéséhez abban az értelemben, hogy a ceremónia látványának implicit időkezelése a rítusokét idézi meg. Maga a látványosság fogalmi köre is ebbe az irányba mozdíthatja el az értelmezést, az időbeliségen kívül a rítus egy másik jellemző vonását, az adott közösség önazonosságának megerősítését figyelembe véve. Ennek kifejtéséhez Ernst Guy Debord látványosságfogalmát veszem alapul (Debord 2006). A filozófus gondolkodásának középpontjában látvány és társadalom kapcsolata áll, a látvány fogalmát reprezentáció és prezentáció egymásnak feszülő elemeiben határozza meg. Elgondolása szerint a látvány „nem a való világ függeléke, nem ráaggatott díszítés, hanem a való társadalom irrealizmusának gyökere” (Debord 2006, 2). Ez alapján tehát a látvány a társadalom működését inherens módon határozza meg, nem pusztán reprezentációja, megjelenítése annak, hanem létrehozója, lényegi alkotóeleme is. Azáltal, hogy színre visz valamit, létre is hozza azt; nem a valóság ellentéte, hanem érvényteleníti az igaz-hamis dichotómiát. A látvány mint a „való társadalom irrealizmusának gyökere” olyan imaginárius keretet hoz létre, amelyben a tér és idő fogalma viszonyítási alapját veszti, s így egymástól távol eső koncepciók összekapcsolását, új asszociációs hálók létrejöttét teszi lehetővé.

³⁸ Az észrevételért köszönettel tartozom Bényei Tamásnak.

Bár e kötet mindhárom esettanulmánya igényt tarthat a debordi értelemben vett látványosság címére, azonban az újratemetés az, amely a legvilágosabban kirajzolódik, az a folyamat, melynek során a látványosság újrastrukturálja a valóság (jelen esetben a társadalmi nyilvánosság) szabályait. Nem arról van szó, hogy példa nélküli lett volna 1956 mint a modern demokrácia eredetmítoszának – és mint a Kádár-rendszer ősbűnének kimondása Nagy Gáspár versében („*egyszer majd el kell temetNI / és nekünk nem szabad feledNI / a gyilkosokat néven nevezNI*”), azonban a tabu az első nyilvánosságban, kvázi rituális keretek között történő kimondatása megszüntette magának az „első nyilvánosság” fogalmának szükségességét is.

Amennyiben tehát Nagy Imre újratemetését ilyen típusú „látványosságként” fogjuk fel, akkor az esemény egy igen jelentős vonatkozására tapinthatunk rá: az újratemetés közönségből közösséget hoz létre azért, hogy a jelenlévők egyaránt részesednek a közös élményből. Az újratemetés mint így értett látványosság tehát a részvételen keresztül erősíti meg a közösség belső viszonyait – épp ezekkel a szavakkal határozza meg Émile Durkheim is a szimbolikus cselekvés, a rítus mibenlétét (Durkheim 1915). Ebből a szempontból válik jelentőssé Aleida Assmann megjegyzése a kulturális emlékezés három politikai funkciójáról, melyeket *legitimációnak*, *delegitimációnak*, illetve *distinkciónak* nevez (A. Assmann 1999, 138). A kulturális emlékezet elméletének egyik legmeghatározóbb teoretikusa Nagy Imre újratemetésének esetét a delegitimáló emlékezet tipikus példajaként említi: „Nagy Imre a hivatalosan lerombolt emlékezet áldozataként az ellenemlékezet szimbólumává vált, s ekképp lett Magyarország desztalinizációjának kulcsfigurája” (A. Assmann 1999, 139).

Assmann szerint Nagy Imre hősként és mártírként történő értékelése először a hivatalos emlékezetpolitikával szembeállított ellenemlékezetként határozta meg magát, majd 1989-ben, a rendszerváltással foglalta el a domináns pozíciót, s ekképp tekinthető a delegitimáló emlékezet példájának. Nagy Imre újratemetésének ilyen szempontú hatásai éppen e fontos pillanatban a rendszerváltás idején kétirányúak. Egyrészt az újratemetés valóban a Kádár-rezsim delegitimációját végzi el Nagy Imre alakjának és tevékenységének újraértésével, másrészt azonban a közvetlen vagy kicsit távolabbi jövőre irányuló legitimációs funkció is tulajdonítható neki, hiszen az újonnan létrejövő demokratikus pártok folytonosságot vállaltak Nagy Imre elveinek egy-egy részletével, a volt miniszterelnök alakját a magyar függetlenség hőseként, s ekképp gondolati elődjükként nevezték meg, és úgy is tekintettek rá. Az újratemetés mint látványosság, amely a részesedésen keresztül erősíti meg a közösség belső viszonyait, ebből a szempontból az esemény legitimáló funkciójához is közelít.

III.2. Beszédék

Nagy Imre újratemetése korántsem volt olyan homogén rendszer, mint azt az esemény rituális vonatkozásai sejtetni engedik, s mint amilyenek a televíziós és rádiós közvetítések láttatták. Az interpretáció joga, melyet több politikai, félpolitikai vagy civil szervezet is kívívni igyekezett, nem csupán a Kádár-rendszer hivatalos emlékezetpolitikájával szemben megfogalmazott *egyetlen* ellenemlékezet hegemon pozícióba emelését jelentette. Ahogyan James Ellroy író megfogalmazta, „a halott emberek azokhoz az élő emberekhez tartoznak, akik a legmegszállottabban követelik őket” (Idézi Verdery 1999, 23). Mindez ahhoz, a már

említett belátáshoz vezet, hogy bár az elhunytak maradványai tapintható anyagiságuk miatt rendelkeznek a nekik tulajdonított szimbolikus erővel, éppen ez a kézzelfoghatóság az, ami a sokszor egymásnak ellentmondó interpretációk kényének-kedvének szolgáltatja ki őket.

A beszédek tehát a szemlélő számára egy olyan, különleges alkalmat szolgáltatottak, ahol kontrollált, sőt ceremoniális keretek között zajlott a bourdieu-i szimbolikus erőszak legitimációjáért folytatott harc, amely, legalábbis visszatekintve, a poszt szocialista Magyarország politikai erőviszonyainak tablóját adta, miközben azon politikai „nyitások és zárások” rendszerét is színre vitte, amelyek az 1989 utáni élet feltételeit fogalmazták meg.

Nagy Imre újratemetésén hat beszéd hangzott el, a felszólalók sorrendben a következők: Vásárhelyi Miklós (Nagy Imre közvetlen munkatársa, vádlott-társa), Rácz Sándor (a Nagybudapesti Munkástanács egykori elnöke), Mécs Imre (a vele együtt halálra ítélt bajtársai nevében), Zimányi Tibor (az internáltak, a recski rabok és a kitelepítettek nevében), Király Béla (az 1956-os nemzetőrség parancsnoka, a szabadságharcosok nevében) és végül Orbán Viktor (a magyar fiatalok nevében).³⁹

A továbbiakban azt kísérem meg feltárni, hogy ez a hat, teljesen eltérő megszólalás milyen módon tett kísérletet az '56-os forradalom és Nagy Imre szerepének újraértésére. Úgy tűnik, hogy a beszédek mindegyike azonos tematikus gócpontok köré rendeződik, melyek a következők: „magyarság”, „emlékezés/felejtés”, illetve „demokrácia és európaiság”. Ezek a kulcsfogalmak egyrészt az újratemetés ünnepjellegéből és a gyászbeszédek hagyományos retorikai szerkezetéből adódnak, másrészt azonban olyan interpretációs mintákat kínálnak, amelyek azóta elválaszthatatlanul összeforrtak Nagy Imre és társai újratemetésével. Annak ellenére, hogy a megszólalók sokszor maguk is a rítus logikájára játszanak rá, a beszédek során olyan pillanatok is világosan körülírhatók, ahol a repetitív időstruktúra megtörésére tett kísérletek láthatóvá válnak.

III.2.1. Magyarság

E tematikus gócek közül a magyarság, a magyar nemzet kérdésköre az, amely amellet, hogy a lehető legtöbb kapcsolódási pontot adja a többi témához, a beszédek legélesebben kirajzolódó tétjét is jelzi. A nemzet, ahogyan a Nagy Imre újratemetésén elhangzott beszédekben körvonalazódik, legjobban Michael Herzfeld kulturális intimitás fogalmával írható le. Herzfeld szerint az állam előszeretettel használja a vérségi kötelék, a család és a test nyelvét, hogy ezáltal biztosítson közvetlenséget a kijelentéseinek, s így a kulturális intimitás olyan idiómák formájában jelenik meg, amelyek egy nagyobb közösség, mint például a nemzet esetében a személyes kapcsolatok szimulakrumává válnak (Herzfeld 2005). A családi kötelékek diskurzusa tehát a nemzetállam önmeghatározásaként nyíltan és agresszívan metaforikus. Nagy Imre újratemetése esetében különösen érdekes lehet, hogy a nemzet miként jelenik meg család formájában, ami pedig olyan határvonalak létrehozásával jár, amely egyeseket kirekeszt, másokat viszont a nemzet részévé emel.

³⁹ A beszédek teljes átiratát lásd az 1. mellékletben.

Az újratemetésen elhangzott beszédek mindegyike körülír egy nemzetként megjelölt emlékezőközösséget, amely Vásárhelyi Miklós és Rác Sándor esetében a családmetaforán keresztül jön létre. Rácnál erre mindössze a „Testvéreim! Magyarok” megszólítás utal, azonban Vásárhelyi szónoklatában a nemzet-család azonosítás ennél sokkal explicitebb módon jelenik meg:

Kegyeleti szertartásra gyűltünk itt össze, nem hivatalos aktusra, hanem a hozzátartozók, a barátok, a család utolsó búcsújára. És íme, most itt gyászol a család. Száz-ezrek ezen a téren, és milliók szerre az országban. Az egész ország, Magyarország, minden magyar itt a hazában, túl a határon és szétszóródva a világban. E nagy család tagjai egymásra találnak a végtisztesség felemelő óráiban.

A család metaforája által kínált „kulturális intimitás” megalkotására a beszédek más eljárásokat is kínálnak, ilyenek például a szónoklatok azon elemei, amelyek rituális tettekkel szólítják fel a közönségüket, mint az ima, az ének, az eskü vagy a kézfogás. Ezek a gesztusok Király Béla és Orbán Viktor kivételével minden beszédben megjelennek, és közös jellemzőjük az, hogy alapvetően *nem értelmezésre, hanem ismétlésre szánt* elemekkel próbálnak közösséget létrehozni. Jan Assmann épp ezt jelöli meg a textuális és rituális koherencia különbségként: Míg „az utóbbi ismétlésen alapszik, vagyis kizárja a variációt, az előbbi viszont megengedi, sőt egyenesen serkenti a változást” (J. Assmann 2004, 97). A beszédek jellegzetesen egyszerre kínálnak rituális és textuális koherenciát azáltal, hogy megidézik a múltat, majd eltérő „tanulságokat” rendelnek hozzá.

Ami a rítus összetartó erejét illeti, az eskü és az ima ebben az esetben – egyébként radikálisan különböző beszédhelyzetük ellenére is – hasonló szerepet tölt be. Az eskü performatív gesztusát két megszólaló is alkalmazza: Zimányi Tibor és Mécs Imre esetében ez egyaránt megjelenik. Zimányi a következő szavakat használja: „S mondjátok velem: példátokat követjük, isten engem úgy segéljen!” Mécs Imre az eskütételt egy másik, hasonlóan jelentőségteljes és a közösség szimbolikus felépítését célzó felszólítással kapcsolja össze: „Most pedig arra kérek mindenkit, hogy éppúgy, mint 1956. okt. 23-án, amikor összekarolva meneteltünk, mindenki fogja meg a mellette levő kezét, és együtt, lassan, tagolva mondjátok velem (fogjátok meg egymás kezét, mindenki fogja meg), és mondjátok utánam [az eskü szövegét].”

A kérés, hogy az újratemetésen résztvevők fogják meg egymás kezét, kiemelt fontosságú. Egyrészt Mécs ezzel próbálta meg létrehozni azt a jelenlétélményt, ami folytonosságot volt hivatott teremteni az 1956-os múlt és az 1989-es kor jelene között. Mindezt pedig a tapintás érzéki tapasztalatán, e kevéssé interpretálható, tudatos reflexióra alkalmatlan médiumon, a testi kontaktuson keresztül kívánta megalkotni. A „fogjátok meg egymás kezét, mindenki fogja meg” ismételt felszólítás, összhangban az eseményről szóló személyes beszámolókkal, arra enged következtetni, hogy a közönség a kérésnek nem tett maradéktalanul eleget. Vonakodásuk talán annak volt köszönhető, hogy Mécs Imre javaslata bármiféle távolság és a reflexió lehetősége nélkül próbált rituális koherenciát létrehozni,

ami egy Magyarországhoz hasonlóan a demokratikus átalakulás és a posztmodern⁴⁰ közösségében álló közösség esetében csak fenntartásokkal működött. Maga Mécs így emlékszik erre, mikor egy III/III-as tisztról mesél:

Maga az őrnagy is ki volt rendelve a temetésre, és amikor fölszólítottam az embereket a beszédem végén, hogy fogjuk meg egymás kezét, akkor többször el kellett ezt mondani, mert először nem értették, aztán megértették, elkezdtek megfogni egymás kezét. Fölülről nézve fantasztikus látvány volt, de [...] háromszor kellett megismételnem. És ott volt az a szegény őrnagy, és úgy érezte, hogy most le fog lepleződni. Hogy most ki fog derülni, hogy ő idegen itt. Hogy ő ügynök itt. És utána megragadták a kezét, és ő is fogta.

Mécs anekdotájának végkicsengése kétségtelenül bizakodó, hiszen feltételezi, hogy a III/III-as ügynök ügynökként nem vehetett részt ebben a rituális eseményben, ekként arra enged következtetni, hogy tényleges megtisztulás történik itt – ami ideális esetben az új világba lépés feltétele lett volna. Fontos azonban arra is kitérni, hogy a közönség miért vonakodott. Elképzelhető ugyanis, hogy legalábbis kérdéses volt annak a közös referenciapontnak, 1956-nak mint közösségformálási aktusnak az aktív emlékezete, melyre a szónok apellált. Éppen maga Mécs Imre mondta, hogy már 1963-ban, amikor az általános amnesztia keretében kikerült a börtönből, egy megváltozott világrendben találta magát: „Elmentünk bulikba, lányos házakhoz, ide-oda, de ha ilyen helyen előhoztam, hogy mi a véleményetek az indonéz helyzetről, akkor ugye néztek rám, mintha hülye lennék. Egyszerűen kioltották az emberekből a politikai érdeklődést.” A forradalom emlékezetét pedig elnyomták, 1989-ben azt mesterségesen kellett újraéleszteni. A kézfogás elmaradása azt mutatja, ezen a ponton felfeslik a rituális idő, kettéválik 1956 és 1989.

Rácz Sándor esetében hasonló, nyelven kívüli eszközöket mozgósító eljárást tapasztalhatunk, bár a hang- és videofelvételek tanúsága szerint az ő felkérésére jobban reagált a közönség.

Öt perc nagyon kevés idő ahhoz, hogy egy ezeréves magyar nép történetét, fájdalmát el lehessen mondani. Ezért arra kérek mindenkit, hogy együtt énekeljük a Boldogasszony anyánk című magyar egyházi éneket: „Boldogasszony Anyánk, régi nagy patrónánk / *Nagy ínségben lévén, így szólít meg hazánk. / Magyarországról, és hazánkról / Ne feledkezzél el szegény magyarokról!*”

Rácz Sándor eljárása azáltal, hogy Nagy Imre és társai kivégzését beleilleszti a hagyományos magyar balsorsnarratívába, egyúttal globális jelentőséget is kölcsönöz neki. Itt már nem csak a rendszerváltozásról vagy akár igazságszolgáltatásról van szó, sokkal inkább a külső hatalmak által „nagy ínséggel” sújtott Magyarország mitikus szintre emelt beszéd-

⁴⁰ Az államszocialista rendszerek bukását számos elemző kapcsolja a posztmodern hajnalához, és valóban, a rendszerváltozás idején úgy is tűnhetett, minden szempontból változások zajlanak. Néhány frissebb szakirodalom azonban vitába száll ezzel az elgondolással, például Larry Ray amellet érvel, hogy a posztkommunizmus valójában a modernségért folytatott küzdelmet jelenti, ezt bizonyítja például az is, hogy 1989, s különösen 1991 után megerősödtek a homogén, nacionalista ideológiák. (Bővebben lásd Ray 1997.)

rendjéről. Az ének formájában megfogalmazott könyörgés, csakúgy, mint a már említett eszközövegek, egyaránt rögzült beszédpanelekkel operálnak, ami Jan Assmann terminológiájával élve az ismétlést teszi lehetővé a variációval és az ebből adódó értelmezéssel szemben. Emellett a régi egyházi himnusz 1989-ben más konnotációkat is megidézett: a nyolcvanas évekre a *Boldogasszony anyánk* hagyományosan az ellenzéki attitűd, sőt az 1956-ra való emlékezés médiuma lett, ezt bizonyítják például az olyan kulturális produktumok, mint az 1982-es *Megáll az idő*, illetve Csengey Dénes és Cseh Tamás közös „zenés tragikomédiája” 1986-ból, *Mélyrepülés* címmel.

Később Rácz Sándor úgy emlékezett vissza, hogy a dal elénekeltetése a szervezőkben is visszatetszést váltott ki, többek között ennek tulajdonítja azt is, hogy őt „kilökték” a Történelmi Igazságtételi Bizottság előzményeként működő, az 1956-os történéseket feldolgozó kerekasztal tagjai közül: „A temetéssel kapcsolatosan kifogás merült fel: elénekeltettem a Mária-éneket az összegyűlt emberekkel, a Boldogasszony anyánkat. Ez annyira nem tetszett a kerekasztal résztvevőinek, hogy többet soha nem hívtak meg, bár ez a kerekasztal átalakult idő közben.” (Elek 2009, 165) Magyar Bálint például a kerekasztal tagjaihoz hasonlóan így vélekedett erről: „Én ezeket giccsek tartom. A politikai giccsek részének. [...] Hogy mondjam, a gesztus, még ha őszintének van szánva, akkor sem tud a maga őszinteségével működni. A Boldogasszony éneklése meg pláne. '56. Ugye Nagy Imrét temetjük és a többi mártírt. Kommunisták voltak. Ateisták voltak.”

Már a fentiekből is látható, hogy a nemzet mint emlékezetközösség minden beszédben megjelenik, azonban ennek körvonalai – és főként az, amit a kollektív identitás nem foglal magába, igencsak eltérőek. Ennek vizsgálatában érdemes a többes szám első személyű formulák használatát is figyelembe venni, hiszen a „velük” szemben megfogalmazott „mi” a nemzettudat egyik kitüntetett színtere. Azok a beszédek, amelyek explicit módon körülírnak egy nemzetkonceptiót (Király Béla és Vásárhelyi Miklós kivételével az összes), teljes mértékben egyetértenek abban, hogy *a kommunista hatalom valaha volt birtoklói és képviselői nem tartoznak a magyar nemzet egészébe*. Mindez azért különösen fontos, mert ezáltal az újratemetés abból a szempontból is rituális tett, hogy megtisztítja a „magyar népet” lehetséges bűneitől, és a bűnösök megnevezésével és kivetésével kollektív ártatlanságot, *tabula rasát* ígér (ahogyan Mécs Imre beszéde alatt a kézfogás is a közösséghez tartozás lehetőségét kínálja fel az ügynök számára is). A legvilágosabban Rácz fogalmaz: „A második akadály a kommunista párt [...]. Rajtuk múltott, hogy milyen volt ez a negyvenhárom év magyar élete. A magyar népnek csak el kellett viselnie, és ebbe roppant bele a magyar társadalom.”

Ugyan beszédében Mécs Imre is hangsúlyozza, hogy „egy eleve rossz, a nemzet által elutasított, ránk kényszerített és minden tekintetben bukott rendszert temetünk”, álláspontja mégis egyedülként árnyalja a képet, mely szerint a nemzet külső hatalmak játékszereként sodródott a megelőző évtizedekben. Így fogalmaz:

A lelkiismeret napja, a vizsgálat napja van, amikor mindenki magába néz. Hogyan élt harminchárom évig? [...] S nézzenek magukba a gyilkosok! Az őket segítők, a passzív beletörődők, a passzív gyilkosok, a semmiről semmit sem tudni akarók, a fejüket igába hajtók, a kényelmesek, tunyalelkűek, posványjelleműek.

Orbán Viktor beszéde a nemzetet, a „mi”-t a magyar fiatalokhoz kapcsolja, akik nevében szólásra emelkedett. Sokat idézett mondatai egyenes folytonosságot feltételeznek az 1956-os és 1989-es politikai hatalom között: „Valójában akkor, 1956-ban vette el tőlünk – mai fiataloktól – a jövőnket a Magyar Szocialista Munkáspárt. Ezért a hatodik koporsóban nem csupán egy legyilkolt fiatal, hanem a mi elkövetkező húsz vagy ki tudja hány évünk is ott fekszik.” Mindez az újratemetés mint rítus, korszakhatár megerősítésének tekinthető. 1989. június 16-ra az azt megelőző hónapok tárgyalásai alapján már világos volt, hogy a „demokratikus átalakulás” és a „hatalom átadása”, ahogy a korabeli sajtó nevezte, megkezdődött. Ezzel párhuzamosan Orbán Viktor idézett sorai egy olyan asszociációs eljárást nyitottak meg, amelyben azáltal, hogy az 1956-os „pesti srácokat” és az 1989-es év magyar fiataljait egymás mellé helyezte, a forradalom és a demokratikus átalakulás között is világos folytonosságot jelölt ki: „Mi nem érjük be a kommunista politikusok semmire sem kötelező ígéretével, nekünk azt kell elérnünk, hogy az uralkodó párt, ha akar se tudjon erőszakot alkalmazni ellenünk.”

III.2.2. Emlékezés és felejtés

Amennyiben az emlékezés egy rég eltitkolt múlt köztudatba emelését jelenti, míg a felejtés a megbocsátással, továbblépéssel hozható kapcsolatba – mint ahogy Nagy Imre és társai újratemetésén éppen ez történt –, könnyedén belátható, hogy a két, látszólag egymást kizáró fogalom ugyanazon érem egymást kiegészítő oldalaként működik. Ebben az esetben a felejtésről mint tudatos, választott gesztusról beszélhetünk, aminek az ellentéte nem az emlékezés, hanem éppen annak *nem tudatos* hiánya: az a fajta elfojtás, a „nem-beszéd” rendkívül hatékony stratégiája, amely a Kádár-korszak nyilvánosságát szinte végig jellemezte. Nagy Imre és társai esetében az emlékezés és felejtés dialektikája igen nagy téttel bíró folyamat, mely szoros összefüggésben áll a rendszerváltozás leggyakrabban használt szlogenjeivel: a „nemzeti megbékéléssel” és a „békés átmenettel”. A beszédekben ezzel kapcsolatban számos álláspont fogalmazódik meg, az emlékezés imperatívuszától a felejtés kötelességéig.

Rácz Sándor az, aki legerősebben követeli meg hallgatóságától az emlékezést. „Befejezésül annyit: ez a gyász, ezek a koporsók valamennyiünknek azt parancsolják, hogy soha egyetlenegy nap ne múljon el anélkül, hogy ne emlékezzünk Nagy Imrére, mártírtársaira, és a 301-es parcella névtelen hőseire, a pesti srácokra, akik nélkül nincs forradalom, és akik nélkül nincs szabadság.” Az emlékezés tehát Rácz esetében rögtön és kérdés nélkül összekapcsolódik azzal a szimbolizációs folyamattal, melynek eredményeként Nagy Imre és az ’56-os forradalom valamiféle tanulság hordozójaként lép elő. Ez a mozzanat, a tanulság, üzenet megfogalmazása egyébként az összes beszédben helyet kap, Nagy Imre mint szimbólum azonban egészen különböző dolgokat „jelent” a szónokok számára. Míg Rácznál és Mécs Imrénél a szabadságot hivatott reprezentálni, Zimányi Tibor és Orbán Viktor a demokrácia és a magyar nép érdekeinek védelmezőjét látja benne, Vásárhelyi Miklós szerint „Nagy Imre üzenete” az összetartás, nemzeti összefogás volna, Király Béla beszédeiben pedig ezek mindegyike megjelenik.

Zimányi Tibor megszólalásában ugyancsak jelen van az emlékezés kötelessége, azonban mindez diszkurzív szinten szembekerül a megbékélés gondolatával.

A magyar nép akaratának felidézésével sok szó esik a nemzeti megbékélésről. Ezt szívből kívánjuk, azonban, mint mindenütt, a mérlegnek itt is két serpenyője van. Csak azt kérjük, hogy az egyensúly helyreálljon. Ennek két elengedhetetlen további feltétele van. Egyrészt, valamennyi áldozat megfelelő rehabilitációja. [...] Másrészt, hogy mindazok, akik a törvénysértések elkövetésében érintettek [...] önként távozzanak minden közéleti szereplésből. Csak ezek után válhat őszintévé és teljessé a nemzeti megbékélés.

A Zimányi által kínált olvasatban tehát a „nemzeti megbékélés” nem felejtést vagy akár megbocsátást jelent az „áldozatok”, azaz az „elnyomott magyar nép” részéről, hanem sokkal inkább beismerést és a büntetés felvállalását a „bűnösök” oldaláról. Ezzel csengenek össze a Vásárhelyi Miklós által megfogalmazott gondolatok is: „[A] gyász és a visszaemlékezés szívszorító perceiben a társadalom kész a megbékélésre, mert így kívánja az ország érdeke, és mert ezzel fejezi ki tiszteletét Nagy Imre és mártírtársai iránt. De a békés magyar nem felejt. És türelmetlen, meg nyugtalan is.” Bár a szónok nem viszi tovább a gondolatmenetet, kijelentése kimondatlanul is azt implikálja, hogy bizonyos tettek elnyerik majd büntetésüket.

Király Béla és Mécs Imre beszéde abból a szempontból hasonlít egymáshoz, hogy mindketten megkísérlik árnyalni a forradalomra való emlékezés kötelességét, amit a többi szónok körvonalazott. Mécs az emlékező közösséget nem kollektív áldozatként tünteti fel, hanem elismeri, hogy a felelősség nem kizárólag külső szereplőkhöz és erőkhöz köthető. Ennek ellenére egyedül Király Béla említi az emlékezés mellett a felejtés szükségességét is.

Fel kell tární bűneiket. Annak minden részletét, hogy a jövő generációk ebből tanulhassanak. [...] Tanuljuk meg Nagy Imrétől, de tudjunk felejteni is, mert aki nem tanul a történelemből és felejteni sem tud, az megismétli a múlt hibáit és bűneit. Hogy a helyünkre lépő nemzedékek fel ne cseréljék, hogy mit kell felejteni és mit tanulni.

Ez a megfogalmazás és Király Béla beszéde általában is nagy eltéréseket mutat az összes többi megszólaláshoz képest, amennyiben szinte egyáltalán nem alkalmazza a közösség koherenciáját célzó fogásokat, mint a fent említett kézfogást, közös éneklést, esküt, sőt a legtöbb esetben még a temetési beszédhelyzetben oly gyakori többes szám első személyű igeragozást sem. A jellegzetes közösségteremtő és -fenntartó stratégiák hiányával függ össze az is, hogy míg a többi szónok kivétel nélkül egy aktív és a külső elnyomás ellenére titokban jól működő kollektív és kommunikatív emlékezetet feltételez, Király esetében erről szó sincs, helyette a történelmi tudás igényére, a kulturális emlékezetre apellál.⁴¹

⁴¹ Az emlékezés és felejtés, igazságtétel és számonkérhetőség dilemmájának kevésbé ritualizált, ám részletes, közel kortárs alternatíváját adja Kónya Imre és Pető Iván 1992-es vitája a történelmi igazságtételről.

III.2.3. A demokrácia mint toposz

A demokrácia mint a beszédek visszatérő toposza szorosan összefonódik a „fordulópont” tematikájával, azzal a törekvéssel, hogy az újratemetés napját egyértelmű korszakhatárként jelölje ki. Ezzel a ponttal kapcsolatban Vásárhelyi Miklós, Király Béla és Orbán Viktor egymással összhangban, nagyon világosan fogalmaz. Mindannyian megegyeznek abban, hogy a „fordulópont” az elnyomásból a demokráciába, a nélkülözésből a jóléti gazdaságba történő átmenetet jelenti. A demokrácia és az átmenet összekapcsolása kivétel nélkül kapcsolódik 1956 eszményképéhez, ezzel válik explicitté az a tendencia, amely a forradalmat az európai és magyar demokrácia egyik alapító mítoszaként definiálja.

Vásárhelyi Miklós például a következőkkel hozza létre az 1956 és 1989 közötti folytonosságot: „Olyan demokratikus, szociális, igazságos és törvényes társadalmat [kíván a jelenkori társadalom], amelyet a felkelt nép 1956 októberében megálmodott [...]. Ismét sorsfordulóhoz érkezünk. A hősi halál évfordulóján [...] zárjunk le végleg egy keserves korszakot, hogy új fejezet nyíljon nemzetünk történetében.” Ezzel a megközelítéssel szinte teljesen összecseng Király Béla gondolatmenete: „Ez a nap fordulópontot kell, hogy jelentsen. [...] Hazánknak is vér és erőszak nélkül, békésen kell ismét a szabadság országává lennie. Ezt követeli vértanúink emléke.”

Zimányi Tibor a fordulópont tematikáját eszkatológiai távlatokig nagyítja:

Történelmi időkben igazságot hozó nap a mai. Tudtuk, ha nem is mertük mindig remélni, hogy el kell jönnie. El kell jönnie, mert a kétezer éves tanítás igaz. Nincs olyan rejtett dolog, ami le ne lepleződnék, és olyan titok, amely ki ne tudódnék. Ne féljete azoktól, akik megölik a testet, hiszen a lelket nem tudják megölni. A lélek az igazi eleven erő, ez az erő, a megölhetetlen lélek hozott össze minket.

Zimányi tehát a „mártír” szót annak modern, politikai kontextusából egy asszociáció erejéig visszakapcsolja a kifejezés eredeti jelentéséhez, s ezáltal az 1956-os forradalom és az azt követő megtorlások emlékezete ismét a mitikus irányba tágul. Ironikus módon a „mítosz” kifejezés ebben az esetben igen találóan jellemzi a forradalom időbeliségét az 1989-es jelen horizontjához képest. Arra utal ugyanis, hogy 1956, bár a jelen feltételeinek, perspektíváinak alapvető kiindulópontja, azaz „alapító- vagy eredetmítosz”, a racionálisan mérhető idő, „az emberemlékezet” előtt történt. És valóban, a harminchárom évnyi távolság, amelyhez a „nem-beszéd” politikája is társult, éppen elég volt ahhoz, hogy egy egész generáció nőjön fel a forradalomra vonatkozó érdemi, a jelen számára lényegessé tett tudás nélkül.⁴² Erről az időbeli távolságról láthatóan egyik szónok sem vesz tudomást, helyette a közvetlenség, azonnalóság válik hangsúlyossá. Ez az első négy megszólaló esetében azzal is magyarázható, hogy mindannyian résztvevői voltak az 1956-os forradalomnak, majd mindannyian áldozatai lettek az azt követő megtorlásnak. Mindez összhangban van

⁴² Ahogy Kónya Imre, az Ellenzéki Kerekasztal szellemi atyja idézi Antall Józsefet, „az is a mi dolgunk, hogy a nemzet emlékezetét fölfrissítsük, mert ez alatt a négy évtized alatt megszakadt a nemzeti emlékezés. Azelőtt a nagyapák meséltek az unokáiknak, az unokák kérdeztek. Ez a tömegkommunikáció elterjedésével is változott egy kicsit. De amikor a tömegkommunikáció már hazudik, és a nagyapák ezt nem merik pótolni, akkor megszakad, és az nagyon nagy baj.”

azzal, hogy ezek a szónokok a test reflektálhatatlan nyelvén, illetve a kulturális intimitás vér- és családdiskurzusán belül kísérelték meg eltörölni a múlt és jelen közötti szakadást és létrehozni azt az időbeli folytonosságot, amely egy egészségesen funkcionáló emlékező közösség létrejöttének alapvető feltétele.

Orbán Viktornak a demokráciára vonatkozó mondatai hasonlóképpen figyelmen kívül hagyják az 1956–58 és 1989 között eltelt évtizedeket, ám a két időbeli horizont egymásba villantása az ő esetében másféle stratégiák alapján valósul meg. „Mi az ő sorsukból tanultuk meg, hogy a demokrácia és a kommunizmus összeegyeztethetetlenek. [...] Mind a mai napig 1956 volt az utolsó esély arra, hogy nemzetünk a nyugati fejlődés útjára lépve gazdasági jólétet teremtsen.” Itt tehát tiszta dichotómia rajzolódik ki, és a demokrácia elválaszthatatlanul összekapcsolódik a gazdasági jólét, illetve a Nyugat tematikájával, és természetesen szemben áll az elmaradt, diktatórikus kelettel, amelyben – bár kimondatlanul – élünk; többek között ezen általános elvárás miatt okozott a rendszerváltás olyan keserű csalódást az azt átélőknek. Ahogy Maya Nadkarni – némiképp sarkítva – fogalmaz, a magyarok számára a rendszerváltás a korlátlan mennyiségű banán és Toblerone utópiáját jelentette (Nadkarni 2010, 196).

Orbán megközelítésmódja kétségtelenül (főként az orosz kivonulás követelése miatt) sikeresnek tekinthető, hiszen a beszédnek óriási hatása volt: az újratemetés másnapjára már Orbán Viktor szónoklatát „a rendszerváltó beszédként” emlegették. Valóban, 1956 és 1989 időhorizontjai összefonódnak a beszédben – ahogyan az összes többi rétor megszólalásában is. Ami egyedi volt Orbán esetében, az a „békés átmenet” és a „forradalmiság” gondolatának társítása. Beszédében a rendszerváltozáshoz a többes szám első személyben megszólított fiatalok aktív, cselekvő alanya kapcsolódik, s e fiataloknak bátorságukkal kell a demokratikus változásokat előidézni: „Ha van bennünk elég mersz, hogy mindezt akarjuk, akkor, de csak akkor, beteljesíthetjük forradalmunk akaratát. Senki sem hiheti, hogy a pártállam magától fog megváltozni.”

A beszéd fogadtatása ellentmondásos volt. Vásárhelyi Miklós például később – sokak véleményével összhangban – így emlékezett vissza Orbán beszédére:

Orbán Viktornak a radikalizmusa kellemetlenül érintett mindannyiunkat. Furcsának tűnt, hogy amikor éppen kommunistáknak a koporsói állnak, akkor elhangozzanak olyan dolgok, hogy a kommunizmus és a demokrácia összeegyeztethetetlen dolgok, az oroszok menjenek ki innen. Orbánt a mai napig nagyon sokan dicsérik, hogy milyen bátor volt. Én azóta nagyon kritikus vagyok vele, mert én ezt demagóg és felelőtlen fellépésnek tartom. („Visszaemlékezések”, 1994)

Magyar Bálint az 1989-es nemzetközi helyzet és a Magyarországon állomásozó szovjet csapatok kivonásáról június 16-ra már megkezdett tárgyalások felől bírálta a beszédet.

Orbán Viktor előállt tényleg egy radikális beszéddel. Jó beszéd volt, de felrúgott egy konszenzust. A konszenzus arról szólt, hogy miközben zajlanak a tárgyalások a szovjet csapatok kivonásáról, aközben, még ha komcsizunk is, az, hogy a szovjet csapatok azonnal vonuljanak ki... [...] Akkor a lengyeleken kívül minden kelet-európai diktatúra a helyén volt. Ezt mi egy lényegében egy megállapodás felrúgá-

sának tekintettük, illetve egy felesleges provokációnak, mert zajlott a dolog. Az világos, hogy itt a Fidesz a saját kommunikációs érdekének alárendelte, hogy így mondjam most, a nemzeti érdeket.

Orbán beszéde azért különösen fontos, mert az már a kortársak számára is látható volt, hogy az 1989-es átmenet éppen azt a forradalmiságot és hősiességet nélkülözte, amit egy ilyen szónoki teljesítmény diszkurzív szinten képes volt körvonalazni. Ismét idézzük fel egy pillanatra Rév István már említett gondolatmenetét. Szerinte Magyarországon ugyanis a rendszerváltás nem forradalmi módon ment végbe, a „rendszer” végelgyengülése ugyanis nem adta meg az embereknek azt a lehetőséget, hogy az események tevékeny ágenseiként maguk vessenek véget neki (Rév, 23–4). Orbán Viktor beszéde pontosan ezt kínálta: a heroizmus lehetőségét, illetve azt, hogy a kortársak történelmi időként élhessék meg az átmenetet: rendszerváltozás helyett rendszerváltást ígért.

A Nagy Imre újratemetésén elhangzott beszédek tehát összesűríthetők azokat a jelentés-mintázatokat, amelyek a kétezres évek horizontjáról tekintve már mind 1956-tal, mind pedig 1989-cel összeforrtak. Nem megkérdőjelezhetetlen igazságokról van itt szó, sokkal inkább olyan sémákról, amelyek segítségével a közeli (és talán nem is oly közeli) múlt értékelése jelenleg is zajlik. Kétségtől leegyszerűsítve, de lehangsúlyosabbak ezek közül a következők: 1956 a legújabb kori magyar demokrácia alapjait fektette le. A forradalom a magyar emberek felkelése volt az *idegen* elnyomókkal szemben, és a megtorlásban részt vevők nem tartoznak a magyar nép egészébe. Innen nézve tehát 1989. június 16. valóban fordulópontot jelent, amikor is a magyar nép rituálisan megtisztította magát a bűnösöktől, és elindult a nyugati, jóléti demokrácia felé.

III.3. Az újratemetés mint médiaesemény

A részesezés, részvétel tapasztalata más szempontból is fontossá válhat az újratemetéssel kapcsolatban. Ahogy már szó volt róla, Jan Assmann szerint az írásbeliség nélküli társadalomban a kulturális emlékezetből a rítusok által, személyes jelenléttel lehet részesezni, azaz annak, hogy a rítus tér- és időbeli egysége, s így a ceremóniális emlékezés létrejöhessen, feltétele, hogy a közösség részt vegyen benne. A „személyes jelenléti” kérdésköre a másodlagos szóbeliségben kiegészül a tömegmédiák által generált hozzáféréssel. A rádiós és televíziós közvetítések az újratemetési szertartás elválaszthatatlan részeivé váltak, s ez új lehetőségeket nyit az esemény rituális olvasatában. Kérdés azonban, hogy pontosan melyek az adott esemény ritualitását működtető mozzanatok, illetve hogy ezek – főleg retrospektív távlatból – mennyire gyökereznek magában az eseményben vagy annak közvetítettségében. Már esett szó a díszlet és az előkészületek rítusokat idéző, azok szabályaihoz illeszkedő elemekről, de nem kizárólag ezek teremthetik meg azt a speciális időkezelést és közösséget, melyek összekapcsolják az újratemetést a ritualitás fogalmával. Peternák Miklós már említett tanulmányában a következő megjegyzést teszi: „Szinte azt is mondhatnánk, a [díszlet]terv a megadott nézetek – kameraállások – kijelölésével együtt teljes” (Peternák é. n., 32). Ez azért lényeges felvetés, mert a televíziós közvetítés és a Hősök terén zajló események szétválaszthatatlanságára világít rá. A tárgyyszerű elemeken kívül tehát

az eseménnyel összefonódó tömegkommunikáció is erősen rituális jellemzőkkel bírhat. Ezek felfejtéséhez a kommunikáció rituális modellje ad támpontokat.

James W. Carey, az elmélet kidolgozója szerint a tömegkommunikáció elsősorban „nem az üzenetek térbeli szállítására irányul, hanem a társadalom időbeli fenntartására” (Carey 1989, 18), s ekképp rituálisnak mondható. A rítusnak ebben a definíciójában is összekapcsolódik az időbeliség, illetve a közösség megteremtésének és fenntartásának elgondolása. Carey elmélete szerint a rituális elem áthelyeződik a kézzel fogható tárgyak közegéből a rádió és a televízió által létrehozott, imaginárius közegbe, ahol részben hasonlóképpen működik, mint ahogy a tárgyszerű elemek esetében már szó volt róla. A különbség az eddig tárgyaltakhoz képest az, hogy a tömegkommunikáció rítusai máshogy szerveződnek, mint egy hagyományosan rítusként definiált esemény, s így eltérő tapasztalatokból részesedik a közösség. Daniel Dayan és Elihu Katz szerint az ünnep helye a főtérről és a stadionból a nappaliba került át (Dayan és Katz 1994, 211) – ez jellemzi a médiaesemények mint rítusok térbeli szerkezetét. Az újratemetés emlékeztetének vizsgálatakor kijelenthetjük, hogy az egyik legelső magyarországi médiaeseményről beszélünk. György Péter a következőket írja az újratemetés televíziós közvetítésével kapcsolatban: „Először fordult elő, hogy a történelem résztvevői ott álltak a színpadon és nézhették önnön szereplésüket; először fordult elő az is, hogy a történelem közvetlen jelene és közvetített utóélete – dokumentálása – ugyanakkor történt. Ez a kettősség mindenkit befolyásolt. 1989. június 16-án mindenki megtanulhatta, hogy egyszerre két síkon zajlik az aktuális jelen.” (György 2000, 267) A közvetítés ezek szerint a dokumentálás aktusával megkettőzi, történelemmé teszi azt a jelent, amelynek rituális időkezelése egyébként is könnyen átjárhatóvá tette a múlt, jelen és jövő közötti határmezsgyéket.⁴³

Az újratemetés és mediális reprezentációi kapcsán fontos, hogy miként viszonyul egymáshoz a személyes jelenlét tapasztalata és a televíziós vagy rádiós közvetítés nyomon követése. Ez utóbbi nem tartalmazza az eseményen való megjelenés performatív gesztusát, a közvetítés figyelemmel kísérésének nem volt olyan politikai tétje, mint a személyes részvételnek. Ahogy Günter Thomas írja a tömegmédiák által létrehozott „másodlagos ritualitásról”, az egyszerre kínálja a nem otlét biztonságát és a jelenlét izgalmát és közvetlenségét (Thomas 2000, 395).

Ezzel párhuzamosan az újratemetés közvetítéseiben olyan jelentések is megmutatkoznak, melyek az eseménynek inherensen nem voltak sajátjai. A tömegkommunikáció rítusaiban tehát létrejöhet valamiféle közösség – egy imaginárius térben, az „éterben” –, mely nem azonos a személyes jelenlét közösségalkotásával.

⁴³ Emellett mind a demokratikus ellenzék, mind a – még éppen – kormányzó MSZMP ekkoriban ébredt rá, hogy a televízió miképpen használható fel a politikai természetű polémiaikban. Kónya Imre lényeglátóan így foglalja össze ennek az elmozdulásnak az egyik aspektusát: „Ez volt az az időszak, hogy Fejtő György megjelent a televízió Híradójában, ahol az MDF-fel, SZDSZ-szel, Kisgazdákkal előadták, hogy ők nagyon akarják a változást, de hát tudni kell, hogy melyik szervezet hogyan, meg ilyesmi... Tehát megpróbálták az egyébként is különálló ellenzéki szervezeteket még megosztani, illetve annak is megvolt a komoly veszélye, hogy [...] önmagukban kompromittálják az ellenzéki szervezeteket. Mert nézi a néző, látja, hogy ezek ott együtt jól elvannak egymással, picsi-pacsi... hát akkor ezek a fejünk fölött a hatalomból akarnak részesedni, és megvolt a veszélye, hogy még mielőtt ezek igazán a színre tudnak lépni, már lejárátódnak. A legszebb egyébként az volt, amikor a szocdemekkel megjelentek, mert ott még elvtárszták is egymást a televízióban.”

A leghangsúlyosabb különbség a személyes jelenlét és a közvetítések között a „részvétel nélküli részvétel” (Nora 1974, 215) problémaköre. Ez egyrészt azzal magyarázható, hogy a televíziós közvetítés számtalan nézőpontot kínál a jelenlét egyetlen perspektívájával szemben (miközben a látvány és a tekintet iránya szempontjából is szelektál, ami bizonyos irányokba terelheti a megértést). Például egy, az újratemetésen részt vevő személy perspektívája nyilvánvalóan korlátozott, míg a televízió előtt ülők a médiaesemény hiperrealitásával szembesülhettek, a mindig szükségszerűen narrativizáló kommentárokkal kiegészítve. Ez utóbbi esetben is korlátozott, a közvetítés készítői által kontrollált nézőpontról van szó, ez azonban a több kameraállásból adódóan a teljesség olyan illúzióját kínálja, ami a helyszínen jelenlévők számára hozzáférhetetlen. Császi Lajos szerint a (televíziós) közvetítés mindig a történetek semleges bemutatására törekszik, azonban az eltérő kameraállások változtatása, a „nagyotálók” használata, illetve a narrátori hang irányítása akár radikálisan át is értelmezheti a történéseket (Császi 2004, 92).

Úgy tűnik, hogy Nagy Imre újratemetése esetében ilyen jellegű radikális újraolvasásokról a közvetítések esetében nem volt szó, esetleg árnyalatnyi hangsúlyeltolódásokról, melyek, tekintve azt, hogy az újratemetés a kétezres évekre mindig eleve mediatisált formájában van jelen, nem feltétlenül rekonstruálhatók a maguk teljességében. A radikális átértelmezéssel szemben tehát azt állíthatjuk, hogy erre már csak azért sem volt mód 1989-ben, mert az esemény jelentése és jelentősége magában a közvetítés folyamatában épült fel.

Emellett a „külső szemlélő” pozíciója, melyet a tévés és rádiós közvetítés kínált, azt is implikálja, hogy a tévé képernyője előtt ülők nem résztvevői, hanem megfigyelői az eseménynek, és jelen esetben a kettő közötti különbséget éppen a személyes részvétel jelenti. Nagy Imre és társai újratemetésén a megjelenés, amellett, hogy részesedést jelentett a rítusból, egyben politikai deklaráció, s ezáltal szimbolikus aktus is volt: a végtisztesség megadásán kívül a rendszer elleni tiltakozás fóruma is. Ily módon az eseményt televízió nézők politikai bevonódása – mely a személyes jelenlét kulcsfontosságú tényezője volt – nem úgy, nem olyan mértékben történt meg, mint a helyszínen részt vevőké.

A részvétellel kapcsolatban elsősorban a kockázatvállalás problémája merül fel, és ez az a pont, ahol még a kortárs beszámolók sem egyeznek egymással. Mennyire jelentett valós veszélyt az, hogy a hatalom végül erőszakot alkalmaz? Aki közelebbről követte nyomon az 1988–1989-es tárgyalássorozatot, láthatta, hogy 1989. június 16-ra az MSZMP már nem volt abban a helyzetben, mint akár egy évvel korábban is, amikor a harmincéves évfordulóra rendezett megemlékezést szétverték a rendőrök. Kónya Imre szerint például „inkább a hatalom félt attól, hogy lesz valami olyan esemény, ami túlmegy [sic!]. Hogy kirobban valami erőszakos.” Viszont azok, akik nem voltak közvetlenül érintettek a tárgyalások menetében, és akiket nem érdekelt a pártpolitika, nem látták a rendszer által szabott és egyre inkább kitolódó, majd a demokratikus átmenetben feloldódó határokat. Magyar Bálint beszámolója szerint „azért látni kell azt, hogy kb. százötvenezeren voltak ott a téren. Én eredetileg azt hittem, hogy ennél sokkal több ember el mer jönni, de nem mertek eljönni. Nagy részük azért inkább csak tévén nézte otthon, mert még mindig nem volt bizonyos abban, hogy mindez át tud törni, és ez megtörténhet.”

Különbséget kell tennünk a televíziós és rádiós közvetítés között, és ez nem kizárólag a befogadók számában mutatható ki. Az eltérések alapvető oka az, hogy míg a rádió monomediális médium, s ekképp az írott szöveggel rokonítható, addig a televízió multimedialitása teljesen más értelmezési stratégiákat tesz lehetővé. Nagy Imre és társai újratemetése esetében azokon az alapvető jellegzetességeken túl, melyek mindkét médiumra jellemzők lehetnek – mint a kommentátor jelenléte, illetve a ceremónia kiegészítése különféle magyarázatokkal –, gyakorlatilag a két közvetítés teljesen eltérő módszerekkel, attitűdökkel közelít az újratemetéshez. Először is az objektivitás lehetőségének kérdésköre lép előtérbe a televíziós és rádiós közvetítés önmeghatározása alapján. Médiaelméleti közhely, hogy egy esemény közvetítése soha nem lehet objektív, hiszen a közvetítőnek valamiféle nyelvi megnyilatkozást kell tennie az eseménnyel kapcsolatban, amely gesztus egyúttal interpretálható is avatja. Mégis az, ahogyan a televíziós és rádiós közvetítő a ceremónia elején pozicionálja magát, legalább az intencióikra következtetni enged. Rapcsányi László, a Magyar Rádió közvetítője a következő mondatokkal nyit: „Szeretnénk szavainkkal láttatni azt, hogy mi minden történik itt. Olyan esemény ez, melyet nem lehet szenvtelenül közvetíteni.”⁴⁴ Rapcsányi tehát hangsúlyozottan szubjektív módon közelíti meg az eseményeket. Ezzel szemben Györffy Miklós, a Magyar Televízió munkatársa így vezeti be az újratemetést: „A közvetítőnek ezután, ez a televízió szerepéből is következik, az itt megtörténő eseményekre kell szorítkoznia. Azon leszünk, hogy minden fontos eseménynél ott legyünk a kamerákkal, és amennyire lehet, az itt megtörténtekben segítsünk önöknek eligazodni.”⁴⁵ Látható tehát, hogy a rádió deklaráltan szubjektív megközelítésével szemben a televízió „az itt megtörténő eseményekre szorítkozik”, azaz kétségkívül objektivitásra törekszik, aminek ellentmond a közvetítő másik félmondata, melyben az eligazodáshoz (interpretációhoz) kínál és nyújt segítséget. Szintén az ily módon felvállalt objektivitást ássák alá a kommentátor egyes mondatai, mint például a koszorúk elhelyezésekor a következő: „Ennek a virágnak a letételére, azt gondolom, nagyon sokan, nagyon régóta vártak.” Györffy Miklós deklarált objektivitása magyarázható „külső” okokkal, mint a bizonytalanság és az óvatosság, amely az (esetlegesen rendszerellenes) interpretáció kerülésének vágyát mutatja. Megfontolandó Tamar Liebes felvetése is, aki szerint a rádió sokkalta „meghittebb”, mint a „tolakodó” televízió, azaz, míg a rádió inkább kisebb közösségek létrehozásában működtethető, addig a televízió tágabb értelemben vett kollektívák, „elképzelt közösségek” alkotásában játszik szerepet (Liebes 2006, 84).

Részben ezzel magyarázhatók azok a különbségek, melyek a jelen befogadói szempontjából a két közvetítés felvételeinek hozzáférhetőségében mutatkoznak. Egy rövid kitérő erejéig érdemes kontrollinstanciaként egypár héttel későbbi esemény, Kádár János temetésének mai hozzáférhetőségével is összehasonlíttani. A párhuzam már csak azért is releváns lehet, mert egymáshoz időben nagyon közel eső, szimbolikusan egymás ellen-

⁴⁴ Ezúton szeretném köszönetemet kifejezni a Magyar Rádió munkatársainak, akiktől minden szükséges segítséget megkaptam a dokumentumok tanulmányozásához.

⁴⁵ Szintén köszönettel tartozom az 1956-os Intézet munkatársainak, akik rendelkezésemre bocsátották a televíziós közvetítés képanyagát.

pontjainak tekinthető, hasonló embertömegeket megmozgató, illetve mindkét esetben mind a televízió, mind a rádió által közvetített eseményekről van szó.

Nagy Imre újratemetésének teljes televíziós anyagához kizárólag hosszas utánajárással és különleges engedélyek megszerzésével lehet hozzájutni, azaz gyakorlatilag nem elérhető a nyilvánosság számára. A videomegosztó portálokon a televíziós közvetítésből kivágott, négyperces, a koszorúzást mutató anyag, Orbán Viktor szónoklata és Mécs Imre beszédének hanganyaga lelhető fel, illetve 2014 októbere óta a televíziós közvetítés *képanyaga* a szerzői joggal védett hangsáv eltávolításával.⁴⁶ A rev.hu portálon összesen 28 percnyi videoanyag, számtalan fotó, látványterv, illetve a temetésen elhangzott beszédek átírata található meg, amely így a Nagy Imre újratemetését tárgyaló dokumentumok leggazdagabb tárháza. A rádiós közvetítés megvágott formája négy kazettán, díszcsomagolásban, *Végtisztesség* címmel még negyedszázaddal az esemény után is viszonylag könnyen megvásárolható. Ezek szerint tehát a televíziós közvetítés funkciója kizárólag 1989 jelenére korlátozódott volna, míg az utóbbi, a rádiós közvetítés anyaga azért került kereskedelmi forgalomba, mert történelmi dokumentumként és emlékműként működött, melynek helye a résztvevők és szimpatizánsok polcán volt, birtoklása pedig inkább politikai deklarációt jelentett, mint a folytonos újrhallgatás szándékát. A kazetták megjelentetése igen tanulságos, főleg mert az 1980-as években a technomédiумok – így a hangkazetták is – elsősorban a szórakoztatás és nem az emlékeztetés célját szolgálták. Megjelentetésük egy olyan izgalmas fordulatra mutat rá, melyben a technomédiумok a táremlékezet helyett a funkcionális emlékezet részeivé váltak – a törekvés legalábbis ebbe az irányba mutat.

Kádár János temetése esetében egy egészen más helyzettel szembesülhetünk: bár az eseményt hasonlóképpen közvetítette a televízió és a rádió, ennek a világháló interaktív közegében gyakorlatilag egy egyperces YouTube-videón kívül gyakorlatilag semmi nyoma nem maradt, egészen 2014-ig. 2014 januárjában ugyanis a kormány a rendszerváltás 25. évfordulójára elindította a Közös Siker nevű eseménysorozatot, melynek szerves (ám nem könnyen megtalálható) része a *Határnyitás25* weboldal. Ezen keresztül vált elérhetővé a Kossuth rádió és a Szabad Európa Rádió tudósításának és a felszólalók beszédének átírata: ennyi az, amit az utókor (még ha nyilvános táremlékezet formájában is) megőrzött a temetésből.

Úgy tűnik azonban, hogy a két temetés radikálisan eltérő mediális utóélete nem tudható be annak, hogy a két közvetítés eltérő típusú vagy struktúrájú médiaeseményeket hozott volna létre. Kádár János temetése esetében ezen a ponton kizárólag személyes beszámolókra lehet hagyatkozni, hiszen a televíziós közvetítés, ha lehet, még kevésbé hozzáférhető, mint az újratemetés esetében. A két temetés televíziós és rádiós közvetítése, annak ellenére, hogy az adott történelmi pillanatban hozzájuk rendelt olvasatok nagyon is különböztek, azonos eszközökkel, vágástechnikákkal, a közelképek és a nagytotálók váltogatásával, a gyász és a kegyelet gesztusainak nagyon hasonló ábrázolásával közvetítették az eseményeket. Mindez arra enged következtetni, hogy az újratemetés közvetítésében használt eszközök sokkal inkább a televíziós közvetítés hagyományait mutatták fel, mint bármiféle intencionált interpretációs gesztust a közvetítők részéről.

⁴⁶ 2017 nyarán.

Ennek ellenére is izgalmas az, ahogyan az újratemetés közvetítéseiben a televízió és rádió alapvető eltéréseinek következményeképpen a két médiumban milyen alá-fölé rendeltségi viszonyokban mutatkoznak meg az esemény különböző nyelvi rétegei, a kommentátor és a ceremóniamester dikciója. Szembeötlő, hogy a televíziós és rádiós közvetítő mennyire különbözően kezeli a ceremóniamester mondatait. Rapcsányi László, a Magyar Rádió kommentátora minden alkalommal, amikor Bába Iván megszólal, megszakítja a mondandóját és elhallgat.⁴⁷ Ezzel szemben Györffy Miklós ilyen esetekben nem áll meg, hanem a ceremóniamester hangjának elhalkításával folytatja mondandóját. Mindez egyfajta hierarchikus viszonyt feltételez a televíziós kommentátor és a szertartásmester között, melyben Györffy Miklós hangja elnyomja Bába Ivánét. Részben ezzel is magyarázható a hangrétegek elkülöníthetőségének kérdése. A tévés közvetítés esetében ez világosan elvégezhető: megkülönböztethető a kommentátor dikciója a ceremóniamesterétől vagy az újratemetésen elhangzott beszédek egymástól és az egyéb hangzó elemektől. A rádiós közvetítésben a hangok logikusan egyetlen, közös imaginárius térben jelennek meg, s így nem mindig magától értetődő ezek szétválaszthatósága. Így fordulhatott elő az, hogy azonos kereten belül szólal meg Rapcsányi László, a rádió kommentátora, Bába Iván, az esemény ceremóniamestere, illetve egy magnószalagról akár maga Nagy Imre is. A rádiós közvetítés által létrehozott mediális struktúra tehát, melyben a hierarchizált, térben-időben eltérő megszólalások egymás mellé rendelődnek, ismét a rítus, ceremónia tematikájához kapcsolódik vissza, amennyiben azonos kereten belül mutatja fel a múltat és a jelent, az emlékezőket és az emlékezet tárgyát.

III.4. Az újratemetés mint emlékezhely

Nagy Imre és társainak újratemetése tehát *emlékezhellyé* válik a szó Pierre Nora-i értelmében: olyan kulturális produktum, amely fogódzóként működik az emlékezés számára, sőt „felgyorsult világunkban” egyedül teszi lehetővé azt, hogy megvalósuljon az emlékezés. Mindez elsősorban annak volt köszönhető, hogy az esemény saját magát egy korszak rituális lezárásaként pozicionálta, illetve hogy az újratemetés körül kialakult kortárs közbeszéd is ekként definiálta azt. Magyar Bálint például még a temetés előkészületei kapcsán, mikor arról kellett döntenie, hogy zárt körű megemlékezés legyen-e a 301-es parcellában vagy tömegmegmozdulás, az utóbbi mellett érvelve így nyilatkozott: „mert ez nem pusztán az özvegyek ügye, ez a temetés, ez nemzeti ügy, itt a nemzet rehabilitálja önmagát” (Idézi Rainer M. 2001). Emellett az is hozzájárult ahhoz, hogy Nagy Imre újratemetése egyre inkább beitta magát a kollektív emlékezetbe, hogy az azóta eltelt időben minden, éppen aktuálisan kormányon lévő politikai csoportosulásnak elemi érdeke volt, hogy a rendszerváltáshoz, s ekként annak legerőteljesebb szimbólumához, az újratemetéshez képest valamiképpen pozicionálja saját magát.

A továbbiakban az újratemetés emlékezetének két aspektusát tárgyalom. Először arról esik szó, hogy milyen, a rendszerváltás utáni filmekben jelenik meg az újratemetés

⁴⁷ Talán nem jelentőség nélküli a ceremóniamester személye sem, Bába Iván ugyanis a Magyar Rádió munkatársa volt, amíg 1983-ban a rádió elnöke a felmondása beadására nem kényszerítette a következő szavakkal: „Bába elvtárs, maga szervezettel lecsatlakozott a demokratikus ellenzékhez” (Elek 2009, 47).

toposza. Mindez nemcsak azért bír különös jelentőséggel, mert a filmek nyilvánvalóan könnyen körülhatárolható és vizsgálható korpust alkotnak, hanem azért is, mert ez a médium jól reprezentálja azokat a jelentésváltozatokat, amelyeket az elmúlt évtizedekben az újratemetéshez kötöttek, szemben például a politikai közbeszédvel, mely oly mértékben szóródva van jelen, hogy vizsgálata könnyen parttalaná válhatna. Emellett a filmek elemzése azért is adhat árnyalt képet, mert műfajuk, fókuszuk, időbeli beágyazottságuk annyira eltérő, hogy az újratemetés ábrázolásában teljesen különböző szempontrendszereket érvényesítenek. Két, a kortárs magyar vizuális kultúrában meghatározó szerepű film szolgálhat itt példaként: két teljesen különböző, csak tematikailag összekapcsolható alkotás: a 2001-es *Moszkva tér*, Török Ferenc rendezésében, illetve Mészáros Márta 2004-es, *A temetetlen halott* című filmje.⁴⁸

A filmek mellett az emlékezet egy másik aspektusát, a hivatalos, felülről jövő emlékező médiumait is érdemes vizsgálni, melyek különösen a kerek évfordulók alkalmával válnak relevánssá. A legutóbbi, 2014-es és 2016-os megemlékezések a rendszerváltás huszonötödik, majd a forradalom hatvanadik évfordulóján nem kerülhetők ki, hiszen mindkét eseménysorozat és a hozzájuk kapcsolódó kulturális termékek nagyon látványos elmozdulásokat idéztek elő mind 1956, mind pedig 1989 emlékezetében.⁴⁹ Ezzel kapcsolatban egy rövid kitérő erejéig két televíziós sorozatot, a 2009-es *Visszajátszást* és a 2014-es *Szabadság tér '89-et* is összehasonlítom abban bízva, hogy ez segíthet világosabban meghatározni a rendszerváltásra való emlékezés változásait.

III.4.1. Kultusz és ironia

A két film, a *A Temetetlen halott* és a *Moszkva tér* már egyaránt több mint egy évtizedes távlatból, bár teljesen eltérő nézőpontból tekint az eseményre. Ugyan az alkotások gyakorlatilag minden tekintetben különböznek egymástól, az újratemetéshez való viszonyuk mégis több szempontból hasonló: ennek kapcsán elsősorban az esemény deiktikus kezelése, illetve a mediális környezet hangsúlyos reflexiója – s ezzel szoros kapcsolatban az újratemetés televíziós közvetítésének direkt idézése – említhető meg.

Először is hasznos lenne tisztázni, hogy pontosan mit jelent itt „az esemény deiktikus kezelése” az újratemetés köré épülő diskurzus szempontjából. A közelmúlt történelméről való beszéd egyik jellemző vonása az, hogy a kommunikatív emlékezet által hagyományozott eseményekre reflektál, amelyek tehát a közösség tagjai számára ismertnek tekinthetők. Ennélfogva a diskurzus semmilyen értelemben sem új információk átadásán

⁴⁸ A közelmúltban, 2011-ben mutatták be *Az ügynökök a paradicsomba mennek* című filmet, amelyben szintén explicit módon megjelent az újratemetés, ez azonban sem a közönségre gyakorolt hatása, sem kritikai fogadtatása szempontjából nem nevezhető reprezentatívnak. A továbbiakban részletes összehasonlító elemzésére nem kerül sor.

⁴⁹ A 2014-es és 2016-os megemlékezések vizsgálatát nehezíti ilyen értelemben vett egyediségük, illetve az időbeli távolság hiánya: mindkettő azt a veszélyt hordozza magában, hogy a szöveg idevonatkozó részei elveszíthetik objektivitásukat. Amiért mégis úgy döntöttem, hogy ezeknek a formálódóban lévő emlékezési eljárásoknak is szerepelniük kell a szövegben, az az, hogy általuk olyan új olvasatok bukkannak fel 1989 utóéletében, melyekre eddig nem volt példa. Azt bizonyítják, hogy a rendszerváltás és 1956 emlékezete nagyon is eleven, és folyamatosan alakulásban van. A megemlékezések teljességre törekvő áttekintésére nem vállalkozhatok, azonban kiemelek néhány olyan mozzanatot, melyek tünetértékűek a változások értelmezésében.

alapul, sokkal inkább egy-egy emblematikus kijelentés vagy kép felvillantásával utal az egészre, a kollektív, illetve az egyéni emlékezést egyaránt játékba hozva. Ilyen módon az eseményt tematizáló írott, vizuális vagy egyéb szövegek szintén a kommunikáció rituális funkciójához kapcsolhatók, hiszen elsődlegesen egy (alternatív) emlékezési mechanizmus létrehozására, és ezáltal egy közösség működésének fenntartására irányulnak.

Az, hogy az újratemetést mindkét vizsgált film egy egész korszak és az összes hozzá kapcsolódó interpretáció szinekdochikus jelölőjeként használja, több dolgot is eredményez.⁵⁰ Egyrészt a fentiek értelmében a kommunikatív emlékezet működtetése kapcsolható az újratemetés jeleneteihez és azok felidézéséhez (hiszen, ahogyan már szó volt róla, az újratemetés kapcsán egészen biztosan villanófény-emlékezetről beszélünk), másrészt az eseményt tárgyaló filmrészletek azt is felmutatják, hogy létezik az a közös vonatkoztatási keret, melyben lehetséges pár képkockával nemcsak az eseményre, de annak általánosan elfogadott olvasatára is utalni. A filmek tehát egyrészt felmutatják, másrészt éppen ezáltal fel is építik Nagy Imre és társai újratemetését mint emlékezhelyet.

A két filmben mindössze néhány percre bukkannak fel a temetés képei, és a forgatókönyv szövege is alig néhány mondattal utal rájuk, hiszen egyik film sem helyezte közvetlenül a fókuszába az eseményt. Talán a *Moszkva tér* esetében ez magától értetődőbb, hiszen az alkotás elsősorban „generációs filmként” határozza meg magát. Középpontjába nem a politikát, hanem az 1989-ben érettségiző generációt helyezi: Török Ferenc, a rendező magyarázata szerint „nem foglalkoztunk azzal, ki volt Nagy Imre, vagy hogyan halt meg Kádár, számunkra elsősorban a szerelem, a házibulik, a szabadság közelségének korszakát jelentette az 1989-es esztendő” (Szász 2001). Ezért a rendszerváltás eseményei részben viszonyítási pontként jelennek meg a filmben, némiképp hasonlóan a film kezdetén felbukkanó „Sputnik” graffitihez, illetve a ’80-as évek ikonikus tárgyaihoz, a szocialista bútor- és autóipar termékeihez. Illusztratív funkciója mellett az újratemetés, illetve annak előkészületei explicit reflexió tárgyát is képezik a filmben, és politikai érdeklődésük (vagy annak hiánya alapján) két részre osztják a karaktereket. Egyrészt a Rojál, Csömör és Kigler nevével fémjelzett kör semmit nem tud a politikai változásokról, melyekben élnek, és különösebben nem is érdekli őket, másrészt Zsófi és Ságodi társasága azokat a fiatal értelmiségieket testesíti meg, akik tudatában vannak az eseményeknek, és amennyire lehetséges, részt akarnak venni bennük. A központi alak, Petya egyik oldalhoz sem képes tartozni, mert az előbbieket – részben Zsófi hatására – kissé lenézi, azonban ahhoz, hogy az utóbbiakhoz tartozzon, nincs meg a kellő kulturális tőkéje.

A két csoport közti különbséget a legjobban az a jelenet példázza, amikor közösen nézik a televíziót, hogy megtudják, mi a hivatalos álláspont az érettségibotrányról. A híradóban Nagy Imre és társai exhumálását mutatják, mikor Rojál szájából elhangzik a sokat idézett mondat: „Ki a csöcs az a Nagy Imre?”, mire Csömör azt feleli: „Biztos a Nagy Lajos testvére.” A Rojál-féle társaság szempontjából tehát a kádári (el)hallgatás politikája sikeres volt, az 1956-os forradalom olyan történelemmé vált, amely semmilyen módon nem kapcsolódik a jelenhez, míg Ságodi és Zsófi, bár szintén nem emlékezhetnek

⁵⁰ Hasonlatos módon ahhoz, ahogy az újratemetés már 1989 júniusában a „demokratikus átalakulás szimbolikus aktusává” vált (Rainer M. 2001).

1956-ra, tisztában vannak azzal, hogy a kivégzett miniszterelnököknek milyen szerepe van 1989 jelenében. Eszerint tehát Nagy Imre újratemetése és ennek előkészületei a *Moszkva tér*ben egyszerre működnek a „demokratikus átalakulás szimbolikus aktusaként”, illetve a filmen belül szinkdochikus szerepük is van, hiszen a néhány, javarészt az újratemetéshez kapcsolódó megszólalás segítségével a történeteket már eleve ismerők számára könnyedén megidézi a rendszerváltás eseményeit.

Hasonlóképpen a Nagy Imréről szóló *A temetetlen halott* is mindössze néhány mozzanatot eleveníti fel az újratemetésnek. A tematika és a központi figura kapcsán ez sokkal meglepőbbnek tűnik, mint a *Moszkva tér* esetében. Figyelembe véve viszont a tényt, hogy Mészáros Márta filmje Nagy Imre életének emberi és nem politikusi vonatkozásait mutatja be, az újratemetés minimális megjelenítése logikusan illeszkedik a mű egészébe. A személyes dimenzió hangsúlyozása, illetve *A temetetlen halott* narratív struktúrája rokonítja a filmet a kultuszok eljárás módjával. Takáts József így ír erről a specifikus beállítódásról: „a nem-vallási jellegű kultuszok egy tiszteletfajta kifejezésére szolgálnak, amely nem egyszerűen egy személyre (vagy személyekre) irányul, hanem e személy alkotásának, tettének, életének vagy életformájának egy közösség által elfogadott jelentésére” (Takáts 2002). Dávidházi Péter egy specifikus nyelvhasználatot is rendel ehhez a beállítódáshoz, amely „túlnyomórészt olyan (magasztaló) kijelentésekben ölt testet, melyeket sem bizonyítani, sem cáfolni nem lehet, mert részletes tapasztalati ellenőrzésükre nincs mód” (Dávidházi 2003, 124). Ezek szerint tehát a kultusz teljes mértékben pozitív, kritika nélküli attitűdöt jelent tárgya irányába, ahol a létrehozó és fenntartó csoport számára a fókusz a szövegekről az őket létrehozó személy felé mozdul el, s az életrajz kontextusában szólaltatják meg a szövegkorpuszt is.

Ha beszélhetünk tehát Nagy Imre-kultuszról, illetve *A temetetlen halott* kapcsán kultikus megközelítésről, a kultusz e három eleme: a kritika nélküli elfogadás, a nem tudományos nyelvhasználat, illetve a személy fókuszba állítása különös jelentőséggel bír. Az egyértelműen pozitív attitűd például a film azon törekvésében érhető tetten, hogy hangsúlyozottan Nagy Imre ártatlanságát, szenvedését s végül mártírhalálát emeli ki. Ezt támasztja alá *A temetetlen halott* keretes szerkezete, amely értelemmel bíró narratívává rendezi a miniszterelnök halálát, „Zsóka”, azaz Nagy Erzsébet 1987-es reflexióival, illetve két, a sírhoz virágot hozó lánnyal kezdve, s hasonlóképpen, a sírokra helyezett virágok és az 1989-es újratemetés képeivel fejezve be a filmet.

A nem bizonyítható vagy cáfolható kijelentések tekintetében *A temetetlen halott* első pár kockája fontos adalékot nyújthat: „A forgatókönyv Nagy Imre önéletírása, valamint eredeti dokumentumok és jegyzőkönyvek felhasználásával készült. Nagy Imre és családja kivételével a film szereplői valamennyien kitalált személyek.” A két kijelentés láthatóan ellentmond egymásnak, mivel egyszerre tart igényt a valós referenciára, illetve a művészet által nyújtott szabadságra. Ehhez a kettősséghez kapcsolódnak a filmbe ágyazott archív vagy archívnak tűnő felvételek is; a valós és fiktív közti határvonal összemosásával elősegítik *A temetetlen halott* saját imaginárius terének létrehozását. A film narratívájába foglalva tehát a kordokumentumok is fikcionalizálódnak, az 1956-ban rögzített felvételek a 2004-ben forgatottakkal közösen hozzák létre a film fikcióját. Ennek az elgondolásnak

a legszembeötlőbb példáit azok a jelenetek adják, amikor az eredeti felvételek, illetve a fekete-fehér, ám már színészekkel eljátszatott jelenetek nem vagy nem világosan különíthetők el egymástól. Mindez a kultikus attitűd szempontjából azért bír jelentőséggel, mert nemcsak hogy nem bizonyítható vagy cáfolható állításokat tesz, hanem hatályon kívül helyezi az igaz és hamis ellentétét. Nevena Dakovic kifejezésével élve „faction”-ról van itt szó, ami a tény (*fact*) és fikció olyan vegyülését jelenti, ahol a tények szinte észrevétlenül beépülnek a fikcionális elbeszélésbe, míg a fikció archív dokumentumként kezd el viselkedni (Dakovic 2008, 118).

A kultusz harmadik vonatkozása, azaz a személy fókuszba helyezése a munkásságával szemben nem kizárólag irodalmi kultuszok vizsgálatakor alkalmazható szempontként. Nagy Imre esetében a munkásságát a volt miniszterelnök politikai öröksége jelenti, amely különböző olvasatok tárgya lehet, és ezzel szemben határozható meg *A temetetlen halott* azon törekvése, hogy a nyilvános én helyett „Nagy Imrét, az embert” konstruálja meg, ami az értelmezésen, alternatív interpretációk lehetőségén kívül álló stratégia, hiszen önmagát életrajzi tények soraként határozza meg. Talán ezzel magyarázható, hogy az '56-os forradalom és Nagy Imre politikai szerepvállalása csak a már említett színekdochikus utalásrendszer segítségével, három eredeti archív felvétel részleteiben jelenik meg. A film további részében a miniszterelnök főleg családja körében és egyedül tűnik föl, ezzel *A temetetlen halott* olyan alternatív nyilvános ént hoz létre, amely a kultuszt működtető befogadók számára privát énként olvasható.⁵¹

Ezzel párhuzamosan a film részben alá is ássa azt a kultuszt, melyet az emberi vonások felmutatásával maga hozott létre. *A temetetlen halott* ugyanis egy olyan narratív ívet ír le, melyben az egyik fő konstruáló erő a test megfosztása minden kulturális implikációjától, majd hangsúlyozottan megváltozott módon a jelentések visszahelyezése ugyanabba a testbe. A személy és a test különválasztásának szimbolikus mozzanata a filmnek az a jelenete, mikor Nagy Imre bekerül a börtönbe, és elveszik tőle a személyes tárgyait, illetve azokat a dolgokat, melyekkel kárt tehetne önmagában. Idetartozik a cipőfűzője, a felöltője, a botja és a szemüvege, a kis zacskónyi „somogyi föld”, tehát azok a tárgyak, melyek egyrészt a személy eligazodását segítik a világban (a film fikciója szerint a miniszterelnök majdnem teljesen vak a szemüvege nélkül, a „somogyi föld” pedig Nagy Imre gyökereire, a világban elfoglalt helyére utal), illetve amelyek a miniszterelnököt mint felismerhető, ikonikus alakot tüntetik fel. Ezek a gesztusok szimbolizálják azt a folyamatot, ahogy Nagy Imre kívül kerül a társadalmon, a megalázó körülményeket létrehozó cellában elveszíti személyes jellemzőit, miniszterelnökből pusztá testté válik.

Ebbe az értelmezési keretbe tökéletesen illeszkedik a film zárásában a miniszterelnök újratemetése, ami a jelentésfosztás és jelentésadás ívének végén helyezkedik el. A ceremónia megjelenítése ebből a szempontból pozitív végkifejletnek tekinthető a film egészéhez képest, hiszen megtörténik az igazságszolgáltatás, megvalósul az emlékezés – az újratemetés éppen azért nyeri el jelentőségét, hogy az élettelen testeket új interpretációkkal látja el,

⁵¹ Ahogyan a Molnár Csilla halálát elemző fejezetben szó lesz róla, a szépségkirálynő körül kialakuló „koraszülött celebkultusz” is hasonló mechanizmusokat hoz mozgásba.

rekontextualizálja őket. Ahogy Tverdota György fogalmaz, „a kultusz kutatás alapvető tapasztalata az, hogy a szerző nem halt meg, hanem a kultusz varázsköre nyújtotta biztonságban nagyon is eleven életet él – a maga módján” (Tverdota 2002).

III.4.2. Mediális reflexiók

Az újratemetésre vonatkozó deiktikus utalásrendszeren kívül *A temetetlen halott* és a *Moszkva tér* közös jellemzője az, hogy az esemény medialitását is olvasat tárgyává teszik. Több mint tíz év távlatából az 1989. június 16-i történések csak közvetítettségükben férhetők hozzá, önmagukban nem állhatnak. Mindkét film az eredeti televíziós közvetítés integrálásával kapcsolódik az újratemetéshez, ám teljesen eltérő előjellel. Tekintve, hogy *A temetetlen halott* kultikus attitűdöt kísérel meg létrehozni témájával kapcsolatban, nem meglepő, hogy sokkal kevésbé tudatosítja az újratemetés mediális beágyazottságát, mint az alapvetően ironikus perspektívát felmutató *Moszkva tér*. A filmek megközelítése közti különbség két mozzanatban ragadható meg, egyrészt az integratív hatású, magyarázó kommentárok jelenlétében, másrészt pedig abban, hogy a „közvetítés közvetítése” alatt történik-e egyéb is a vásznon.

Azok a magyarázatok, melyek az újratemetésre vonatkoznak, de bizonyos szinten a film cselekményéhez is tartoznak, szervezettebb kapcsolatot feltételeznek a „vendégszöveg”, azaz az esemény televíziós közvetítése, illetve a mű egésze között. *A temetetlen halott* esetében ezt a kapcsolatot Nagy Erzsébet, „Zsóka” kommentárjai hozzák létre, aki Nagy Imre lányaként a miniszterelnök végakaratainak beteljesítőjévé válik. Kétszer szólal meg, a film elején és végén, de megjegyzései egyértelműen arra irányulnak, hogy a narratíva zárását, azaz Nagy Imre és társai újratemetését integrálják a filmbe, a szüzsé részévé tegyék. A megformáló színész nő arca nem látható – csak a film vége felé a valódi Nagy Erzsébeté archív felvételtől –, mindössze az írógépen dolgozó kezek jelennek meg a filmben. A film elején Zsóka apja szavait idézi: „Szeretném itt felidézni édesapámnak az utolsó szó jogán elhangzott mondattöredékét: »Csak attól félek, hogy azok fognak rehabilitálni, akik elárultak.« Apámnak ezt az utolsó gondolatát végakaratainak tekintem, és mélyen tiszteletben tartom.”⁵²

Ezzel a néhány mondattal szóba kerül a „rehabilitáció”, azaz az újratemetés lehetősége, melyet Nagy Erzsébet csak a film végén egészít ki saját kívánságaival az eseményt illetően: „Ezért ha majd egy bűnösöktől megszabadult, új kormánya lesz Magyarországnak, a következőt fogom kérvényezni: Az 1956-os magyar forradalom teljes rehabilitációja, Nagy Imre és harcostársai földi maradványainak exhumálása, valamennyiük méltó módon történő eltemetése egyetlen, közös, nemzeti tömegsírba. Hangsúlyozni szeretném, ezzel a követeléssel csakis egy bűnösöktől megszabadult, megújult kormányzathoz kívánok fordulni. Gyilkosokkal nem állok szóba. Nagy Erzsébet.” Zsóka tehát körvonalazza azokat a feltételeket, melyeknek teljesülniük kell ahhoz, hogy az újratemetés megvalósulhasson.

⁵² Itt meg kell jegyeznünk, hogy ez a megfogalmazás a múlt felidézhetősége, a torzító emlékezet kérdéskörére is reflektál – hiszen a film végén a Nagy Imrét alakító Jan Nowicki szájából is elhangzik egy hasonló gondolat, bár más megfogalmazásban: „Csak az tölts el undorral, hogy egyszer azok fognak rehabilitálni, akik most felakasztanak.” A témával behatóan foglalkozik Rainer M. János (Rainer M. 2004).

Közvetlenül ezután megjelennek az esemény képei, alatta pedig az a ténylegesen elhangzott részlet, mikor névsor szerint felolvasták az 1956-os forradalom áldozatainak nevét, köztük Nagy Imréét, ami pedig arra enged következtetni, hogy a Nagy Erzsébet által szabott kritériumok mind teljesültek. Így kap teljes mértékben pozitív színezetet az újratemetés, s ekképp válhat a Nagy Imre utolsó éveit feldolgozó film megoldásává.

Sokkal kevésbé figyelhető meg bármiféle integratív törekvés a *Moszkva tér* esetében, az egyetlen magyarázat, ami elhangzik, mindössze a reflexió hiányát mutatja fel: miközben a háttérben az újratemetés megy a televízióban, a főszereplő Petya megkérdezi a nagyanyját, Boci mamát: „Ezek kik?” Mire Boci mama csak annyit felel: „Majd megmondom.” Ezzel már részben választ kapunk a második kérdésre is, azaz, hogy történik-e valami egyéb is a filmekben, mikor az újratemetés megjelenik. A *Moszkva tér* következetesen operál a „tévé a tévében” technikával, tehát a film nézője egyszerre látja a televíziót és az azt néző, körülötte tevékenykedő szereplőket. Jellemző azonban, hogy a karakterek valami mással foglalatосkodnak, miközben a háttérben szól a tv – ahogyan a személyes beszámolókból is sokszor előkerül az újratemetés követésének ez a módja. Ilyen kontextusban kétszer is megjelenik az újratemetés, egyszer a már említett jelenetben, mikor is Petya a Petőfi rádión hallgatja a *Poptarisznja* című műsort, készenlétbe helyezve a magnót, hogy fölvehesse az új zenéket, miközben Boci mama a ceremóniát nézi.

Másodízben a *Moszkva tér* végén, egy párizsi jelenetben bukkan fel az újratemetés: a francia híradó francia nyelvű kommentárral közöl részleteket az esemény felvételeiből, miközben Petya és Zsófi először és utoljára szeretkeznek. A film bizonyos mértékig lehetővé tesz egy allegorikus olvasatot ennek kapcsán. Petya célja ugyanis mindvégig az, hogy a lánnyal valamiféle kapcsolatba kerüljön, de vágyai megvalósulása nem hozza el az áhított beteljesülést. Nincs boldog végkifejlet, mert semmi nem változik meg a cél elérésével, ami azt sugallhatja, hogy azok a politikai mozgások, melyek miatt olyannyira lázban égett a film karaktereinek egy része, az egyén szempontjából nem jártak valódi változással. Ezt az interpretációt erősíti a film utolsó jelenete is. Ugyanazt a Moszkva teret látjuk, mint a kezdő képsorokban, tizenkét évvel később. A látvány szempontjából szinte semmi nem változott, ugyanúgy Petya narrátori hangját halljuk. Miután elmondja, kivel mi történt, saját magára tér ki: „Hogy velem mi van? Semmi.” Az egyedüli változást az átlagos gyorséttermi kínálat hozza: míg '89-ben hamburger néven csalamádés-párizsis zsömlét lehetett kapni, a 2001-es változatot Petya így írja le: „Mindjárt beugrok a Mekibe kajálni. Nyomok egy kergemarhás burgert. Lehet, hogy megeszi az agyamat, de legalább nincs benne csalamádé.” Nincs tehát megújulás, a *Moszkva tér* csak végponttal, nem nyugvóponttal rendelkezik.

Ezzel szemben *A temetetlen halott* esetében épp az újratemetés felvillantása hozza létre a történet lezárását, még mielőtt a tényleges zárlat mondatai megjelennének: „1989. július 6-án a legfelsőbb bíróság hatályon kívül helyezte a Nagy Imre és társai ügyében 1958-ban hozott ítéletét, és bűncselekmény hiányában felmentette őket. Ugyanazon a napon meghalt Kádár János.” Talán a zártság e képzetéhez az is hozzájárul, hogy a ceremónia nem egy képen belüli televízióban, hanem a film többi részével azonos vizuális és narratív szinten jelenik meg. Ebből adódóan semmilyen egyéb cselekvést nem látunk, csak magát

az újratemetést. Arra a szubverzióra, melyet a *Moszkva tér* esetében a nem odafigyelés, mással foglalatосkodás mozzanatai hoznak létre, *A temetetlen halott* esetében nincs mód. Nem maradnak kérdések, nincs helye az iróniának, mindössze a kegyelet és meghatottság befogadói gesztusait teszi lehetővé a film zárása.

III.4.3. Közös Siker (a *Visszajátszás* és a *Szabadság tér '89* című műsorok)

Az a nézőpontbeli eltérés, amely a két film között észrevehető, javarészt az újratemetés kontextusára és értelmezési lehetőségeire vonatkozik. A 2014-es megemlékezések ezek mellett annak újraolvasására is vállalkoznak, hogy *ki temetett újra*, és hogy tágabb értelemben *ki váltott rendszert*. A 2014 januárjában indult *Közös Siker* program számos megjelenési felületen keresztül képviselteti magát: egy Facebook-oldal, egy wemadeithappen.hu nevű angol nyelvű honlap, hatarnyitas25.kormany.hu címen egy online dokumentumtár is létrejött, dalszerző verseny indult a rendszerváltás évfordulójára, *Közös Siker* címmel dokumentumfilmet – interjúmontázst – készített az MTVA, és június 16-án az eddigi legnagyobb volumenű megemlékező tömegrendezvény, egy Omega–Scorpions „szabadságkoncert” zajlott le a Hősök terén. Idetartozik továbbá a *Szabadság tér '89* című „történelmi talkshow” is, mely ugyan nem a *Közös Siker* program része, mégis hasonló irányvonalat képvisel.

Az újfajta történelemolvasat mibenlétét talán a rendszerváltás két dokumentumsorozatának, a 2009-es *Visszajátszás*nak és a 2014-es *Szabadság tér '89*-nek az összehasonlítása világíthatja meg. Jelen dolgozat terjedelmi és tematikai korlátai miatt részletes összehasonlító elemzésre nincs lehetőség, mégis a két sorozat koncepciójának összevillantása sokat elmond a hivatalos emlékezetpolitikában mindössze öt év alatt beállt változásokról.

2008 szilveszterén, a *Visszajátszás* 0. epizódja elején Erdős Gábor, a műsorvezető a következő szavakkal vezette fel az egy évig heti rendszerességgel leadott műsort: „Már csak pár óra, és itt van 2009. Én már nagyon várom. Persze, hogy én mit várok és miért, az nem kell hogy érdekelje Önöket. De ez most kivételes alkalom. [...] *Visszajátszás* címen új sorozat indul arról, hogy hogyan éltünk, hogyan gondolkodtunk, mire vágytunk. Arról, hogy milyen volt az életünk 1989-ben.” A *Szabadság tér '89* minden epizód elején elhangzó felvezetése nagyon más hangnemben írja körül tárgyát: „Huszonöt éve kiszabadult a szellem a palackból. Egy nép újra azt mondta, elég volt. Huszonöt éve egy nemzet megváltoztatta a világtörténelmet.” Az első esetben tehát apró történetekről, a többes szám első személy által személyessé tett „hogyan éltünk”-ről van szó (nemcsak az egyéni, de a közösségi szintű nosztalgia nyelve is ez), míg a *Szabadság tér '89* intenciója szerint történelmet és történelemről ír. Az, ahogy a felvezető sorok egy heroizmussal teli rendszerváltásképet körvonalaznak, hasonlatos Orbán Viktor retorikai stratégiájához, amelyet 1989. június 16-án a beszédében alkalmazott. Ebben a narratívában 1989 hősiesség magatartásra alkalmas adó, bátorságot követelő történelmi pillanatként jelenik meg, melynek cselekvő alanyai vannak; jellemzően olyan egyéni szereplők vagy politikai tömörülések, melyek *hirtelen* és *a nemzetközi helyzet ellenében* voltak képesek a kommunista rendszert *megdönteni*.

Ezt támasztja alá például az a felvezető szöveg is, mellyel a *Szabadság tér '89* műsorvezetője, Rákay Philip írja le Orbán Viktor 1989. június 16-i beszédét.

1989. június 16-án a Hősök terén fordulni látszott a történelem kereke. Mert bár a hatalom minden rendelkezésére álló eszközzel megpróbálta a kezében tartani az eseményeket, a gondolatokat és a szavakat már nem uralhatta többé. Történt valami, amire a legbátrabbak is felkapták a fejüket. A szónoki pulpituson megjelent egy huszonhat éves fiatalember, aki nem az elvtársaktól megszokott érthetetlen szóvirágokban, hanem egyenes, kemény mondatokban beszélt. Szólt elrabolt múltról és jövőről, kommunista áldozatokról és kommunista gyilkosokról, és beszélt a szovjet katonák mielőbbi hazatessékléséről is.

Ennek a retorikai eljárásnak kétségtelen előnye, hogy egyetlen, jól dokumentált és sokat elemzett mozzanatba képes sűríteni a rendszerváltás folyamatát (s voltaképpen ez volt az újratemetés egyik fő tétje), ezáltal az könnyen értelmezhetővé – és felidézhetővé – válik. Hátulütője azonban, hogy megfosztja az 1989-es eseményeket azok folyamatszerűségétől, ezáltal lehetetlenné teszi azt, hogy visszamenőleg tényleges megértési igényt támaszthassunk a rendszerváltással szemben. Még a mai napig, sőt napjainkban még inkább vitatott az, hogy voltaképpen mikortól beszélhetünk a rendszerváltás folyamatának megindulásáról. Személyesen elért interjúalanyaim is ellentmondásos válaszokat adtak ezzel kapcsolatban, de a folyamat kezdetét valahová a hetvenes évek vége (Charta '77) és a nyolcvanas évek közepe közé datálták, végpontja pedig elmondásuk szerint az 1990-es szabad választásokra tehető (ezzel hozzávetőlegesen egybeesik a nyolcvanas évek mint különálló korszak lehatárolásával – lásd a jelen kötet bevezetőjét).

E folyamat értelmezése szempontjából kulcsfontosságú az, hogy milyen szerepet játszott benne Nagy Imre újratemetése, illetve hogy a Közös Siker program hogyan olvassa az újratemetés *mozzanatát* a demokratikus átmeneten belül. A bő évtizedes „hosszú nyolcvanas években” Nagy Imre újratemetése nemcsak elégtételként, de hosszú tárgyalási folyamat – egyeztetések, konszenzusok – eredményeként létrejött eseményként jelenik meg, sőt Magyar Bálint és Kónya Imre egyaránt említi, hogy az újratemetés olyan fegyvertény volt, mely segített az ellenzéknek kikényszeríteni a Nemzeti Kerekasztal elindítását. Ennek ellenére abban minden visszaemlékező és elemző egyetért, hogy 1989. június 16. egy óriási szimbolikus potenciállal bíró nap volt, *mérföldkő*, ahogy Mécs Imre mondja. Ahogy Kiss Gy. Csaba fogalmaz, „az ország közvéleményét az újratemetés szembesítette először '56-tal” (Visszajátszás, 2009. június 15.), de Demszky Gábor is azon a véleményen volt, hogy „ott és akkor bizonyossággá vált, hogy minden meg fog változni” (uo.). Ugyanitt Deutsch Tamás az újratemetést egyenesen „a rendszerváltás alfájának és ómegájának” nevezi. A *Szabadság tér '89* idevonatkozó adásában Orbán Viktor is hasonlóképpen emlékszik vissza: „Akkor nem tudtuk, hogy milyen fontos nap ez. Érezni éreztük, de az csak később derült ki, hogy nem lesz több ilyen nap. Tehát a rendszerváltás egy-két éves időszakának még egy olyan napja, amikor mindenki úgy érezné, hogy most ő annak részese” (Szabadság tér '89, 2014. június 16.).

Még ha ezeket a szófordulatokat pusztán az esemény hagyományossá váló, tényleges jelentéskülönbőség nélküli méltatásának frázisvariációiként értjük – bár talán előremutatóbb őket egy jelentésskála különböző pontjaiként érteni –, akkor is szembetűnik az, hogy az esemény nem minden olvasata hasonlít ezekhez az értelmezésekhez. Rév István például problémaként ítéli meg június 16. szerepét az átmenet folyamatában.

1989. június 16-án, Nagy Imre és sorstársainak újratemetésekor nem a forradalom emléke született újjá, hanem nyilvánossá lett a kommunisták bűne, a forradalom utáni megtorlás, a szőszegés, az árulás. Ha 1989. június 16-a a rendszerváltás szimbolikus dátuma, akkor az nem a népszuverenitás ünnepe, hanem a kommunista bűnökre való emlékezés napja. Nem a nép lázadásának, de a köztudatban addig állítólag elfojtott kommunista bűnök lelepleződésének napja. Ezért és így írhatta felül a magyar történelmi tudatban 1956 1989-et. (Haszán és Tóth-Szenesi 2009)

Személyes beszámolójában Magyar Bálint sem az esemény emelkedett és sorsfordító jellegét, sokkal inkább annak megcsináltságát emeli ki.

Én színházi családból származom. [...] Nem az előadás részese vagyok, nem vagyok megrendülve, mert a szamizdatban már ezernyi publikáltunk Nagy Imrééről, az egy évvel korábbi tüntetésre elmentünk, akkor még szétverték a társaságot, satöbbi. Tehát az ember azt nézi, hogy na, kik is és hogyan vannak, és mennyire határos az, ami ott történik. Mennyire megindító, mennyire őszinte. [...] Mert bizonyos értelemben persze felemelő volt a dolog, meg megvolt az, hogy talán egy nemzet túl tud lépni ezen, másfelől mégis voltak hamis elemek ebben a történetben.

Úgy tűnik azonban, hogy a jelen szempontjából kulcsfontosságú az, hogy ez a nap sorsfordítóként tűnjön fel, *nemcsak olyan időpontként, mikor világossá vált, hogy minden meg fog változni, de olyanként, ahol minden megváltozott.* Ebből a koncepcióból indul ki a 2014. június 16-án megrendezett „Szabadság-koncert” is, amikor a szabadság napjaként pozicionálja Nagy Imre és társai újratemetésének napját. Azt, hogy ez egy tényleges jelentésbeli elmozdulás eredménye, jól mutatja, hogy a koncert napján a mártírok hozzátartozói tiltakoztak az újratemetés helyszínén, a Hősök terén megrendezett zenés rendezvény ellen. Ahogy közleményükben írták: „Június 16. Nagy Imre és mártírtársai kíméletlen meggyilkolásának, a hazáért hozott áldozatának, vértanúhalálának emléknapja, mely semmiképp sem lehet a »szabadság napja«, és a gyásznapon semmiképp sem táncolhatnak-vigadhatnak katartikus gyászszerartásuk helyszínén!”

A „Szabadság-koncerttel” kapcsolatban szintén fontos elmozdulásokra világít rá az, ahogyan az eseményen debütáló, *Közös Siker* című dokumentumfilm mint nyilvános megemlékezés hivatkozik az újratemetés televíziós közvetítésének képanyagára. Mindkét, az újratemetést tárgyaló, már elemzett film azonos részleteket „idéző” a tévés közvetítésből, ez pedig a Rajk és Bachman díszleteivel kiegészülő Műcsarnok nagytotálja. Ezzel szemben a Hősök terén a „Szabadság-koncerten” az újratemetésre vonatkozó közös emlékek felidézését egy másik emblematisz jelölés, Orbán Viktor beszéde és a róla készült közeli felvételek segítették.⁵³ A megfelelő képi idézet használatával ebben az esetben tehát a kegyeleti funkciók helyett az a szerep kerül előtérbe, melyet az újratemetés a jelenleg regnáló

⁵³ Ez az eljárás nagyon új, igen fontos, de nem precedens nélküli az újratemetés történetében. Dézsy Zoltán 2010-es *Az ügynökök a paradicsomba mennek* című munkája volt az első, amely Orbán Viktor beszédét használta a teljes újratemetés felidezésére.

emlékezetpolitika szerint a rendszerváltás folyamatában betölt; az esemény szinekdochikus megidézése helyett az azóta kanonizált interpretációk felelevenítéséről beszélhetünk.

III.4.4. A magyar szabadság éve

Az 1956-os forradalom hatvanéves évfordulója, „A magyar szabadság éve” esemény-sorozatok, plakátkampányok, a *Szabadság tér '89* folytatásaként, nagyon hasonló munkatársi körrel elkészített *Szabadság tér '56* dokumentumfilm-sorozat és számos egyéb kezdeményezés összefogását jelentette. Magát az újratemetés emlékezetét az '56-os emlékévé explicit módon nem érintette. Összhangban viszont az „1989. június 16. mint rendszerváltó pillanat” értelmezéssel, melyet a *Közös Siker* program megerősített, a megemlékezések olyan változást indítottak el '56 emlékezetében, amely Nagy Imre jelenkori megítélését, s ekként az újratemetés emlékezetét sem hagyta érintetlenül. Bár kétségtelenül túl rövid e szöveg írásának ideje (2017 nyara) és az emlékévé (2016) közötti időbeli távolság ahhoz, hogy történeti távlatból tekinthessünk rá, egy mintázat mégis kirajzolódni látszik. A hivatalos emlékévé stratégiái fényében úgy tetszik, hogy az 1956-os forradalom főszereplője megváltozott: többé már nem Nagy Imre, a forradalom kivégzett miniszterelnöke kerül az elbeszélések gyújtópontjába, hanem az egyszerű dolgozó ember, aki hirtelen vértanúvá vált: a pesti srác.

Ehhez kapcsolódnak például a *Szabadság tér '56* filmsorozat bevezető mondatai is: „1956 októberében az égő gyújtózsínór a keservek löporához ért, s a magyarok fellázadtak kegyetlen elnyomóik ellen, a szabadságért. Vérrel írták nevüket a történelem lapjaira.” Vagy ott van a sorozat ugyancsak ellentmondásos eljárása, mellyel minden epizód végén felsoroltat néhány „igaz embert” a forradalom mártírjai közül – közvetlenül a bűnösök már-már rituális megnevezése és exkommunikálása előtt.⁵⁴ Ugyancsak a pesti srácok, a forradalmár kisemberek mítoszt erősítik a forradalom évfordulójára kirakott óriásplakátok is, melyek mindegyikén a szabadságharc egy-egy résztvevője látható. A közelmúltban eszkalálódott Pruck Pál–Dózsa László-botrány pedig az egész jelenség tetőzésének tekinthető.⁵⁵ Annyi azonban bizonyos, hogy a pesti srácok mítoszának felértékelődésével párhuzamosan Nagy Imre miniszterelnök alakja kiszorulni látszik a kulturális emlékezet előteréből.

III.5. A pusztában bolyongás kockázatairól és ígéreteiről

Az 1989 utáni magyar közélettel kapcsolatban sokan és sokféleképpen használták a „pusztában bolyongás” bibliai analógiáját. Aki rabságban született, nem léphet be az ígéret földjére, ezért kellett Mózesnek és népének negyven évig vándorolni a pusztában. Gyakran hangzik el az a gondolatmenet, hogy eszerint a magyar nemzet sem békélhet meg saját múltjával, nem tárhatja fel a kommunizmus bűneit, csak ha a kommunikatív emlékezet hordozói és a Kádár-rendszer fenntartásában kinyilvánított módon vagy

⁵⁴ Mindkettő ahhoz a fentebb tárgyalt emlékezési stratégiához kapcsolódik, amit Aleida Assmann „áldozatemlékezetként” nevez meg (Assmann 2015).

⁵⁵ A vita jó összefoglalást adó, értékes dokumentuma az 1956-os Intézet kutatási anyaga (1956-os Intézet 2017).

hallgatólagosan részt vevő generációk kihalnak – az ügynökakták titkosítása például éppen a kommunikatív emlékezet időintervallumát öleli fel.⁵⁶

A rendszerváltásra és Nagy Imre újratemetésére irányuló kutatások szempontjából is beszélhetünk a pusztában bolyongás kockázatairól, melyek mellett mindez ígéreteket is magában hordoz a múlt kutatója számára, s a kockázatok és ígérek javarészt egy tőről fakadnak. A kommunikatív és kulturális emlékezet közötti oszcillálás, a „sodródó hasadék” pusztájában ugyanis élnek még azok az emberek, akik, ahogy már utólag látszik, kisebb vagy nagyobb részben, de a közelmúltat mint történelmet alakították. El lehet velük beszélgetni, meg lehet hallgatni, hogy mit tartanak saját legnagyobb érdemüknek vagy kudarcuknak, hogy hogyan feszülnek egymásnak a valóságról alkotott elképzeléseik, és ami ennél is fontosabb, egytől egyig meg lehet őket érteni. A motivációikat, a döntéseiket, a büntudatukat vagy a büszkeségüket. Mindez azt a kockázatot eredményezi, hogy a különböző, olvasott, élőszóban elbeszélt, a televízióban látott, kivétel nélkül egyaránt érvényes nézőpontokból nem kerekedik egyetlen, koherens, jól prezentálható történet, az élő szereplők csak nehezen válhatnak a nagybetűs és kanonizált történelem narratívájának főszereplőivé – ha mégis, az minden esetben óvatosságra int.

Gyáni Gábor nagy adag ironiával így ír az átideologizált közelmúlt-konstrukcióról:

A posztkommunista világban ma különösen élénk történelempolitika [...] ismeretöjegyve, hogy különleges nemzeti ügyként kezeli a történelmet. A történészeknek ilyenformán közös frontba kell(ene) tömörülniük, hogy megvívhassák harcukat a nemzettel szemben ellenséges vagy csupán közömbös külső erőkkal. [...] S különben is: egyetlen osztatlan nemzeti emlékezet és történelmi örökség van, amely arra vár, hogy elmondják róla az egyedül igaz történetet. (Gyáni 2013a)

Ugyanakkor, a pusztában bolyongás mint aktív kommunikatív emlékezet, ígéreteket is hordoz magában. Bár, ahogy Gumbrecht írja, már rég „feladtuk a múltból tanulás reményét” (Gumbrecht 2014, 32), jelenleg még megvan rá az esély, hogy a kommunikatív emlékezet által – ha másodkézből is – valamit megérthessünk a múlt sokhangúságából, és abból a folyamatból, mely a széttartó világkonstrukciókból éppen most, a szemünk előtt formálódnak utólag egységesített és összerendezett történelemmé. Láthatjuk, ahogy a múlt egyes szegmenseit a funkcionális emlékezet kezdi használni, más részei pedig a táremlékezet polcaira kerülnek, és nem elképzelhetetlen, hogy a 21. század mediális felállásában így történik a történelem: egyre élesebben szétválik a tár- és a funkcionális emlékezet, az előbbihez nehezebbé, az utóbbihoz túl egyszerűvé válik a hozzáférés, olyannyira, hogy már kikerülni sem lehet.

Visszaemlékezésében Magyar Bálint is azt látja a jelenkori emlékezés féloldalassága egyik legnagyobb problémájának, hogy a rendszerváltásra irányuló emlékek egy része „pusztán azon a kvázi archaikus szamizdat szinten [van jelen], hogy vannak oral history

⁵⁶ Hasonló elgondolást követ a 2014-ben létrehozott Nemzeti Emlékezet Bizottságának alapító okirata is, mely szerint a bizottságnak nem lehet tagja, aki 1972. február 14. előtt született.

interjúk, amelyek húszórás terjedelemben meghallgathatók a levéltárban, és majd évszázadonként jön három PhD-hallgató meghallgatni, de ez nem a nemzeti emlékezetet jelenti, csak azt, hogy van, az meg már egy filozófiai kérdés, hogy milyen mértékben nincsen.”

Egy azonban bizonyos: az átrendeződött mediális látkép miatt a rendszerváltás utáni negyvenéves „pusztában bolyongás” még tovább húzódhat, ez viszont nem feltétlenül káros. Addig aktív az emlékezet, addig van jelen a múltértelmezések többhangúsága, amíg a múlt nem ülepszik le egyetlen lehetséges történelemolvasattá. Ebben az esetben pedig a kultúra kutatójának az az egyik feladata, hogy ezeket a jelentésmódosulásokat nyomon kövesse. Az pedig kétségtelen, hogy ebben a folyamatban Nagy Imre és mártírtársai újratemetésének kitüntetett szerep jut, hiszen a kollektív emlékezet mindig értelmezés is, a szimbolikus események pedig időről időre új jelentéseket vesznek magukra. Az emlékezés munkája korántsem állt meg, sőt: jobban mozgásban van, mint valaha.



*Az István, a király rockopera bemutató előadása 1983-ban a Királydombon.
Forrás: Fortepan/Urbán Tamás*

IV. István, a király – Kultusz és nosztalgia

„de sajnos akárhányszor nézem, mindig István nyer”
YouTube-komment az 1983-as *István, a király*hoz

IV.1. „Amikor én még kissrác voltam” – Az emlékezet lehetőségei

Bár Nagy Imre újratemetését méltán és magától értetődően tekintjük „a demokratikus átalakulás szimbolikus aktusának”, a nyolcvanas évekre elemző vagy emlékező szándékkal visszatekintve mégis óhatatlanul előderengenek olyan utólagosan felépített jelek, melyek gyakorlatilag 1989-től kezdve a rendszerváltás előszeleként mutatkoztak meg. Ezek közül az egyik legismertebb az *István, a király* rockopera volt, de akár idesorolhatnánk 1986, a csodák évének irodalmi szenzációit: Esterházy Péter *Bevezetés a szépirodalomba* és Nádas Péter *Emlékiratok könyve* című művei, bár nagyon más szempontból, de egyaránt valamiféle rendszer, struktúra gyökeres megváltozásának szimptomáiként működtek.

Mégis úgy tűnik, hogy az *István, a király* rockopera népszerűsége nem kizárólag ennek az asszociációs lánca tudható be. Szörényi és Bródy 1983-ban bemutatott kultuszműve jellegzetes, emlékezetes esemény volt, amely éppen széles körű ismertsége miatt válhat alkalmassá egyetlen esettanulmánynál szélesebb horizontot felölelő kérdések felvetésére. A rockoperának kiemelt jelentősége van a nemzeti önértés, illetve önújraértés rendszerében, hiszen sikeresen emelte be a magyar államalapítás történetét a korabeli populáris kultúrába – ami aztán felülírta a rendszernek az 1848-as forradalomhoz kötődő korábbi önértelmezését.⁵⁷ Ez a fejezet arra a kérdésre keresi a választ, hogy az *István, a király* mint emlékezhely hogyan kapcsolódik a nyolcvanas éveket érintő egyéb emlékezhelyek rendszerébe, illetve hogy e hálózat tagjaként milyen emlékezési eljárások rendelhetők hozzá. Azazhogy hogyan alakul a rockopera emlékezete 1989 után.

A továbbiakban először a zenei kontextust, illetve I. (Szent) István király nyolcvanas évekbeli emlékezetét tekintem át, majd a rockoperához kapcsolódó kortárs olvasatok vázlatos leírásával folytatódik a fejezet. Ezután végigkövetem a rockopera emlékezetét az eredetivel együtt négy, kitüntetett szerepű előadás összehasonlításával, melyek a következők: az 1983-as királydombi *István*, a huszadik évfordulóra Csíksomlyón előadott *István*,

⁵⁷ Ahogy György Péter felhívta rá a figyelmet, ez a kontinuitás azóta is releváns, hiszen az Alaptörvény preambuluma nemzeti hitvallása már nem szól 1848-ról.

a király, a huszonötödik évfordulóra, 2008-ban készített Társulat-produkció, illetve a 2013-as, Alföldi Róbert-féle *István, a király*.

A négy előadás összehasonlító elemzésében amellet érvelek, hogy az eredeti királydombi előadáshoz a felszabadultság, a kimondhatóság eufóriája kapcsolódott – még az allegorizálhatóság ellentmondásos volta ellenére is –, ami nagyon erős nosztalgikus érzéseket alapozott meg a rockoperával kapcsolatban. A három későbbi feldolgozás megközelítésmódjait ilyen vagy olyan formában ez az affektív beállítódás határozza meg.

IV.2. „Pogánynak tartanak” – Rock és államszocializmus

Mindenekelőtt tehát szükséges röviden áttekinteni azt a közeget, amelyben az *István, a király* névumként jelent meg; ehhez jobbra Tóth G. Péter összefoglalását veszem alapul, aki kiváló érzékkel emeli ki az elsődleges kontextus releváns mozzanatait: 1980 augusztusában huszonötezer ember előtt koncerteztek a Fekete Barányok: a Hobo Blues Band, a Beatrice, a Bizottság és a P. Mobil. 1981-ben színpadra került a Szörényi–Bródy-páros *Körműves Kelemen* című rockballadája, és a feloszlása után első ízben újraegyesült Illés együttes nagy sikerű koncertet adott – az erről készült filmet a későbbi *István, a király*hoz hasonlóan Koltay Gábor rendezte. Ugyanekkor Lengyelországban kihirdették a szükségállapotot. 1982-ben meghalt Brezsnyev, és 1983-ban Andropov lett az SZKP főtitkára, „kulminálódtak a Mozgó Világ körüli konfliktusok is” (Tóth G. 2002, 58), ugyanebben az évben pedig a P. Mobil hosszas egyezkedések után második nagylemezét is kiadhatta a Hungarotonnál. A politikai és könnyűzenei tények illetően egymás mellé rendelése nem teljesen önkényes, „épp az értelmiség által használt nyilvános platformon kerültek egymás mellé, és hozták őket közös nevezőre” (Tóth G. 2002, 58), például a *Beszélő* folyóirat évkönyveiben.

A kultúrpolitika „húzd meg-ereszd meg” játékában a hatalom popkultúrához fűződő viszonyát fokozatos, ám nem egyenletes enyhülés jellemezte, miközben a magaskultúra az 1989 előtti utolsó néhány évben erőteljesebb tiltásba ütközött. Mindeközben a hatvanas évek beatnemzedéke a nyolcvanas évekre „megszelídült”, ami egyrészt adódik abból, hogy a hosszú hajú, ápolatlan tinizenészek közel két évtized elteltével már bőven túljutottak „az emberélet útjának felén”, másrészt pedig lázadásuk a hatalom szempontjából is megtűrt – sőt akár támogatott – keretek közé került. A rock a népszerű kultúra fősodrába jutott, és részévé vált annak a roppant érzékeny és sokszor patikamérlegesen kiszámított hatás- és kompromisszumrendszernek, amely a nyolcvanas évek popzenéjét jellemezte.⁵⁸

Mindeközben a nyolcvanas évek már olyan újabb zenei szubkultúrákat, alternatív kulturális szcénákat is életre hívott, mint a csöves, a punk vagy a tágabb értelemben vett underground, melyeknek jobbra semmi köze nem volt ahhoz a világlátáshoz és hangzáshoz, amit az *István, a király* szerzőpárosa, és velük a magyar beat képviselt. Ennek ellenére a rock még a nyolcvanas években is a lázadás kulturális kódjait mozgatta meg (még ha a hatalom által kontrollált keretek között is).

⁵⁸ S melynek az általam ismert legpontosabb és mélyebb elemzését Csatóri Bence könyve adja (Csatóri 2015).

Ebben a kontextusban tehát a rock termék, még a nyolcvanas években is az: olyan kulturális produktum, amely az ellenállás és különbözőség *felülről legitimált formáját* kínálja fogyasztásra. Ennek kapcsán Ian Chambers beszél az ifjúsági kultúrák egy olyan „jellegzetes különbségéről [a kultúra többi részéhez képest], melyet a zene, a hajstílus, az olvasási és ruházkodási szokások által meghatározott jelrendszerek hoznak létre” (Chambers 1988, 152). Bár a rockzene ebben a kontextusban tehát a „mainstream”-től, azaz a kultúra fő vonalától való különbséget jelenti, az *István, a király* rockopera kapcsán sokkal inkább a társadalom nagyon különböző szegmenseit egyesítő erőként jelenik meg, mint egy ifjúsági, önmagát eltéréseiben meghatározó rétegekultúráként.

Falus Tamás világít rá arra, hogy milyen mértékű hatással számolhatott az alapvetően ifjúsági szubkultúra formakincsére építő *István, a király*: „István itt, István ott, István mindenütt. Kisiskolások fújják a dalait, és olyan idősebb emberek is szívesen hallgatják, akiknek különben a rock szótól is végigfut a hátán a hideg.” (Falus 1984, 124) Az *István, a király* tehát nemcsak a társadalom egyetlen szűk, életkor és zenei háttér által behatárolt rétegét érintette, hanem a nyolcvanas évek magyar kultúrájának egészére hatással volt. Mindez párhuzamba állítható a divat általános mozgásaival, melyet az öltözködéssel foglalkozó kortárs szakemberek is megjegyeztek: „napjainkban az öltözködés inspiratív elemei nem a divatszalonokból érkeznek, sokkal inkább a fiatalok szubkultúrájából és az öltözködés periférikusabb rétegeiből” (Szilvitsiczky 1982, 29; idézi Valuch 2002, 84). Az *István, a király* rockopera elsöprő sikere tehát annak a folyamatnak egy kitüntetett pontjaként is érthető, melynek során a nyolcvanas évekre már jócskán domesztikált ifjúsági szubkultúrák formakincse általánosan elfogadott, s eredeti jelentése már csak nyomaiban megidézhető kulturális jelölővé válik.

IV.3. „Nem lesz ebből már soha szent király!” – István király emlékezete a 80-as években

A rockzene és a hatalom viszonya mellett az *István, a király* fogadtatását I. (Szent) István nyolcvanas évekbeli emlékezete is befolyásolta. Annak ellenére, hogy az államalapító mítosza „érinthesetlen”, azaz szubverziója tabunak számít, az *István, a király* rockopera árnyalja, részben átalakítja a nyolcvanas évek olvasatát az államalapítás történetéről. Az 1970–80-as évek napi sajtója mint a nyilvánosság egyik legfőbb fóruma szinte minden augusztus 20-án megemlékezett István király alakjáról. Ez az ünnep a szocialista rezsím újraolvasási gesztusainak egyik példaértékű esete: három egymásra torlódó, egymás jelentését módosító alkalom ötvözéséből jött létre. Egyrészt az államalapítás ünnepe, másrészt az új kenyéré, végül pedig az 1949-es új alkotmány évfordulója. Egy ehhez hasonló egymáshoz rendelésből szinte magától következik a problémamentes allegorézisek létrehozása, azaz az idegen, a történelmi múlt erőszakos sajtáttétele.

A szocialista rendszer domináns diskurzusa ráadásul István király alakját úgy használta fel, hogy ezzel önmagát igazolhassa. Az augusztus 20-i ünnepi cikkek nagy része ilyen kontextusban emlékezik meg I. Istvánról, tevékenységét és jelentőségét párhuzamba állítva az új alkotmány születésével. Mindössze néhány sorban ugyan, de követendő példaként építik be az államalapító alakját a köztudatba, aki „megcselekedte, amit megkövetelt a

haza”. Például a *Népszabadság*ban megjelent 1976-os ünnepi köszöntő egészen explicit módon hozza létre ezt a kapcsolódási pontot. „Hiszen az országalapító István király ünnepe is augusztus 20. A történelmi szükségszerűséget, a korábban haladót felismerő és érvényre juttató király érdemes az utódok tiszteletére. [...] [István király] *nem kevés ellenállást leküzdve* következetesen valósította meg elképzeléseit. [...] Teljesebb általa nemzeti önismeretünk.” (Maros 1976, kiemelés tőlem – R. Zs.) Vagy néhány évvel később, szintén a *Népszabadság*ban István király múltja és a cikk jelene a haladás fogalmában kapcsolódik össze. „Népünk mindenkor az elsők között állt ki a társadalmi haladás és a nemzeti függetlenség mellett. Mindezt István király indította el a nemzeti állam megalapításával, ezért méltán emlékezünk rá ezen a napon.” (Berecz 1982) Az ilyen és ehhez hasonló ünnepi szövegek egyik funkciója tehát a folytonosság megteremtése a dicső régmúlt és a még megítélhetetlen jelen között, és ezáltal az éppen fennálló rendszer alapjait erősítik, hiszen az analógia, a korok egymásra olvashatósága ebben az esetben szükségszerűen helyesként fogadja el a jelen eseményeit.

Különös módon az *István, a király* előadások létrejöttével nemcsak hogy nem deszakralizálódott István alakja, de megőrizve emelkedettségét, aktuálissá, relevánssá vált szélesebb közönségek számára is. Bár a napilapok az allegorizáló olvasással éppen ezt a kapcsolatot próbálták létrehozni múlt és jelen között, ez valójában csak az *István, a király*nak sikerült. Azt, hogy István alakja a rockopera megszületéséig nem került be a szélesebb értelemben vett köztudatba, a következő sorok is bizonyítják: „Ki ez az István? Ha hinni lehet a műsorfüzet-újság miniriportjainak, körúti beszélgetéseinek, a fiatalabb nemzedéknek még azok a képviselői sem rendelkeznek róla bővebb ismeretekkel, akik »k... nagy embernek« tartják az államalapítót.” (Pályi 1983, 1)⁵⁹ Az *István, a király* megszületésével a nyolcvanas évek fiataljainak köze lett a történelmi korhoz, ahogy a történelem is vonatkozathatóvá vált a rockopera jelenére. Mindez, a történelem relevánssá válása, múlt és jelen összeolvashatósága már azért is különösen fontos változást jelez, mert, ahogy György Péter megfogalmazta, „a Kádár-rendszer illő tisztelettel adózott a haladó történelem példatárába felvett elődök előtt, de a rendszer önképéből, reprezentációs mechanizmusaiból a történelmi érv azonban teljesen hiányzott” (György, 2005, 46).

IV.4. „Koppány vezér! Ne hidd, hogy én nem szeretlek!” –

István és Koppány viszonya

Ez tehát az az elsődleges kontextus két olyan vonatkozása, amelyekhez képest a királydombi *István, a király* előadás pozicionálta önmagát. Ez utóbbi mozzanat, István király augusztus 20-ai köszöntőjébe merevedett, érdektelen emlékezete szempontjából különösen izgalmas az a kérdés, hogy a rockopera mennyiben képes alakítani a fossilizálódott István-émlékezeten, ami legjobban István és Koppány viszonyának vizsgálatával írható le a darabban. Kettejük ellentéte elsősorban Koppány – Istvánnal szemben meghatározott – ábrázolásából fakad, de István alakjának újraértelmezése az 1970–80-as évek hivatalos megítélésével szemben szintén jelentőséggel bír.

⁵⁹ Mivel nem állnak rendelkezésre a korabeli műsorfüzetek, hitelt kell adnunk Pályi szavainak.

Az előadások egyik kulcskérdése az, hogy valójában ki a lázadó. A válasz kézenfekvőnek tűnik: Koppány fellázadt István ellen, ami viszont kizárólag retrospektív nézőpontból tekinthető megalapozottnak: a történelem Istvánt igazolta, államalapítóként és a magyarság védelmezőjeként maradt meg alakja a köztudatban. Történeti perspektívából azonban István volt az, aki a Koppány által képviselt ősi szokásrend ellen lázadást követett el. A vándorló, sztyeppei népekre jellemző szeniorátus elve helyett bevezette a nyugati mintán alapuló primogenitúra öröklési rendszerét. Számos kritika kiemeli, hogy mindkét oldal igazsága megérthető, sőt, hogy komplementer igazságokról van itt szó, mégis látható, hogy Koppány karaktere sokkal kidolgozottabb, mint Istváné. Elsőként Falus Tamás mutatott rá, hogy „Bródy Boldizsár Miklós drámájának »féloldalasságán« nem tudott vagy akart változtatni. Amennyire találóak, életszerűek a jellemek Koppány táborában, annyira elnagyolt István és pártolójának alakja” (Falus 1984, 127). Mindez már akkor szembeűnő, ha István és Koppány dalszövegeit vonjuk górcső alá. Sokkal heterogénebb az a beszédmód, melyet Koppány képvisel István nagyon egyöntetű, gyakorlatilag egyetlen témára (önmaga és az Isten kapcsolatára) fókuszáló szövegeivel szemben. István alakjának egysíkúsága leginkább a nőekkel való kapcsolatában domborodik ki.

Ennek ábrázolásában érdekes és jellegzetes megoldást jelentenek azok a duettek, melyeket István Gizellával („Töltsd el szívünk, fényesség”), illetve később Koppány lányával, Rékával énekel („Oly távol vagy tőlem”). A rockopera legelején, István és Gizella esküvőjén elhangzó duettben Gizella szólama kettős címmel operál: a megszólított, kijátszva az „úr” szó kettős jelentését, Isten és István között váltakozik. Ezzel szemben a királydombi előadásban István szólamában nyoma sincs bármiféle, Gizellára való reflexiónak, sem olyasminek, ami egyáltalán a bajor hercegnő jelenlétének tudomásul vételére utalna. A „te” itt minden esetben az Isten, és a dalszöveg kizárólag István és Isten viszonyára koncentrál.

A duettek sajátossága, hogy a dallamok ismétlődnek a két szereplő dalaiban, ami öszszehasonlíthatóvá és egymásra olvashatóvá teszi az eltérő szövegeket. István és Gizella első közös számának különlegessége, hogy az azonos dallamok mellett sokszor a szöveg is megegyezik, mégis teljesen más értelmezéseket enged meg attól függően, hogy a magyar fejedelem vagy a bajor hercegnő beszél-e. Például a duett utolsó mondata: „Jöjj el hát!”, egyértelműen másra, az Istenre vagy az emberi társra utal a két esetben. Jonathan Culler esszéje alapján Takács Miklós arra mutat rá, hogy szerelmes és istenes versek (dalszövegek) hasonlóságában „az üres deixis játszik döntő szerepet. A deixis hiánya felelős az aposztrophé zavarkeltő magatartásáért a kommunikációs folyamatban, nem mutat rá ugyanis egyértelműen arra, ki is a megszólított, a lírai »konfigurációban« különösen igaz ez, nem irányul »külső« pragmatikai cselekvőre” (Culler 2000, 370; idézi Takács 2006, 140). Tehát az, hogy az egyes szám második személy kire utal, nem olvasható ki minden kétséget kizáróan a szövegből, s ilyenkor a befogadónak kell felépítenie magában a ragozáshoz társítható személyt. A szerelmes és istenes versek hasonlósága tehát a következőképp indokolható: „[a szerelmes vers] az istenes versekhez hasonlóan egy szoros én-te viszonyra épül, illetve – s ez nagyobb horderejű kijelentés – az »ámorteológia« hagyományait is felidézi, azaz az Isten-ember viszony metaforája is lehet a *szerelem* és fordítva, a *szeretett* földi lény is *megistenülhet*” (Takács 2006, 135). A rockopera lírai duettjeiben sokszor nem lehet, sőt

talán nem is szükséges egyértelmű döntést hozni a szövegben megjelenített „te” kilétével kapcsolatban.

Mindezzel ellentétes az, ahogyan Koppány kezeli feleségei „rohamát”. Itt fontos a pogány feleségek és Gizella megnyilatkozásai közt egy különbségre rámutatni, mivel ez hatással van István és Koppány válaszaira is. Bár Gizella néhány utalást tesz Istvánnal való kapcsolatuk testi vonatkozásaira, például hogy „Nem lesz ebből már soha kiskirály” vagy hogy „Testem-lelkem téged vár” nem ez kerül előtérbe. Ezzel szemben Koppány „három diszkófeleségének” (Klaniczay 2003d, 19) vágyai nagyon is fizikai jellegűek, s ezt explicit módon, a slágerek stílusában adják tudtul: „Melletted mindig forr a vérem / Lehullik rólam a szemérem” (Szörényi és Bródy 2007, „Te vagy a legszebb álmunk”) vagy „Úgy várom, jöjjön már az éjjel, / Nem bírok már a szenvedéllyel” (Szörényi és Bródy 2007) – éneklik az asszonyok. Mindez ismét egy jól látható ellentét megjelenítéséhez vezet, mely szerint István képviselné a lelket, Koppány pedig a testet. István meg sem hallja a nők róla és hozzá szóló dalait, kizárólag az Istenhez fűződő, ellentmondásos viszonyára reflektál. Ezzel szemben Koppány érzékeli a felé irányuló (s)óhajokat, és válaszol is rájuk: „Hízogó, csábító asszonyaim, / Buja ingoványba húz a szerelmetek. / Hűséggel fárasztó asszonyaim, / Mindent megkaptok majd, most menjetek” (Szörényi és Bródy 2007).

István és Koppány beszédmódjának kontextusában láthatóvá válik az idézett szövegrészekkel kapcsolatban, hogy István megnyilatkozásai az előadás végéig alapvetően egyazon tematikus gócpont köré rendeződnek, ezzel szemben Koppányt számtalan élethelyzetben látjuk, ahol valóban sokkal árnyaltabb jellemábrázolásra nyílik mód. Tekintve azonban, hogy a történelem és a felismert szükségszerűség még így is István oldalán áll, ő lesz az is, akinek alakja misztifikálódik, megbonthatatlan kétdimenziósságba csúszik. Ezért lehet Koppány több aspektusból bemutatott alak, mert az ő emlékezete nem úgy maradt fenn, mint I. (Szent) István királyé.

IV.5. „Szállj fel, szabad madár” –

A királydombi előadás és a szabadság fuvallata

István és Koppány viszonyának vizsgálata és a „papír” Istvánnal szemben megalkotott többdimenziós Koppány, ahogy látni fogjuk, összekapcsolható az *István, a király* példátlan népszerűségével. A rockopera 1983-as előadásait ugyanis kitüntetett figyelem övezte: rögtön „egész nemzethez szóló mítoszról” és „nagy magyar ügyről” kezdtek beszélni a nézők és (némi fanyalgással) a hivatalos sajtóorgánumok, sőt még az államvezetés is lelkesen üdvözölte a produkciót. A hat, királydombi előadás tökéletesen rátapintott egy olyan közhangulatra, amely már az 1989-es rendszerváltás csíráját hordozta magában. Sokan úgy élték meg, mint az első, hatalmas tömegeket megmozgató tiltakozást. Koltay Gábor rendező utóbb így nyilatkozott erről:

Akkor nem sejtettük előre, de ma már pontosan tudjuk – nem „csak” egy kirobanó sikerű produkció került bemutatásra, hanem ez a bemutató az akkori magyar közélet jelentős eseménye is lett. A közelgő rendszerváltozás előszele lett volna az *István, a király*? Talán túlzás ezt állítani. Mi nem hajtottuk végre ott és akkor a

rendszerváltozást, nem is gondoltunk ilyesmire, talán csak – öntudatlanul is példánkkal jeleztük a lehetőséget, amikor arcunkat és az estéről estére összegyűlő tízezrekét megsimogatta a szabadság fuvallata. (Koltay 2008, 8)

Az előadás után gyors egymásutánban jelent meg a bakelit, a szöveggönyv, illetve a helyszínen felvett mozifilm is. Talán emiatt nevezi Falus Tamás az 1984-es Mozdgó Világ hasábjain az *István, a királyt* „szuperprodukciónak” (Falus 1984, 124). Különös konnotációi vannak ennek a szónak az 1980-as évek magyar közegében. Eredetileg a kifejezés a New York-i Broadway és a londoni West End óriási költségekből létrehozott, nagy ívű és látványos előadásaira vonatkozott, melyek jelentős közönségérdeklődésre tarthattak számot. Elsősorban tehát a nyugati, kapitalista berendezkedésű kultúrák tömegszórakoztatására jellemző jelenségről volt szó. A szocialista Magyarországon az *István, a király* előadások előtt nem beszélhettünk „szuperprodukciónak”, és a kifejezést még ekkor sem a nyugatival azonos jelentésekkel, hanem relativizálva, lekicsinyítve, egy szóval magyar viszonyokhoz szabva vették át. A látványosságot és a nézőszámot tekintve valóban „szuperprodukciónak” a rockopera: a hat királydombi előadást összesen százhuszezren látták,⁶⁰ ami még most, a 21. század elején is rekordnak tűnne. Azt is látni kell viszont, hogy 1983-ban Magyarországon még egy ilyen, a „szabadság fuvallatát” beengedő „szuperprodukciónak” sem jöhetett volna a vezetés jóváhagyása, sőt kifejezett bátorítása nélkül – erre utal a *Hírmondó* című szamizdat lapban Krasznai Zoltán (Emericus) epés megfigyelése: „A film az 1984. évi filmszemlén elnyerte a KISZ különdíját. (Megjegyzés: MSZMP-díj nem létezik.)” (Krasznai 1990, 86)

Első bemutatója óta Szörényi Levente és Bródy János közös munkáját számos alkalommal adták elő, a már említett hanglemezzel, film és szöveggönyv megjelenése mellett 1984-ben a Szegedi Szabadtéri Játékokon, majd 1986-tól a Magyar Nemzeti Színházban játszották. Az *István, a király* a rendszerváltás után sem került feledésre, azóta is újra és újra színpadra viszik, ahogyan a kerek évfordulókra elkészített, egymástól radikálisan különböző adaptációk is alátámasztják.

„A zárba szökkenő öröm érzetét, hogy államalapítónk legendás személye rockopera témájául engedélyeztetett” (Krasznai 1990, 86), a reménykedést, hogy az *István, a király* valami addig soha nem látottnak az előszele, kiegészítette a rockopera műfajának inherensen nyugati volta. Michael Compton fogalmazza meg, hogy a népszerű kultúra tárgya alapjaiban amerikai. Ez részben azért van így, mert az amerikai populáris művészet a leginkább jelenlévő a világban, és emellett a magas művészeti ízléstől mentes, részben pedig pontosan azért, mert amerikai (Compton 1970, 30). Nincs ez másként – sőt még inkább így van – a „keleti blokk” országaiban, még a legvidámabb barakkban is. Az összehasonlíthatóságot az *István, a király* esetében az is gazdagította, hogy egy nem teljesen véletlen folytán az 1973-as *Jézus Krisztus szupersztár* film hazai premierje éppen 1983 júniusára esett, mindössze néhány héttel az *István* ősbemutatója előtt.

Compton gondolatmenetével összhangban Klaniczay Gábor abban ragadja meg a *Jézus Krisztus szupersztár* hazai népszerűségét, hogy a rockopera egy, a magyar közönség számára

⁶⁰ A Zikkurat színpadi ügynökség adatai szerint.

is elérhető kollektív *amerikai* kulturális eszközkészlettel operál: „az ifjúsági szubkultúrák, ellenkultúrák Magyarországon kevesebb módot kaptak arra, hogy vágyaiknak megfelelő formában kiélhessék magukat, és minden, eredeti helyszínén, eredeti énekesekkel, eredeti kellékekkel forgatott filmre sóvárogva néznek idősebbek és fiatalok. »Képzelt riport« helyett végre hiteles látvány, ha más ennél több részünk nem volt – és nem is lesz – belőle.” (Klaniczay 2003c, 293)

A magyar rockopera tehát fából vaskarikát ígért: egy olyan nyugati zsánert, amely anélkül működtethető Magyarországon, hogy kínos és lebutított változatként tűnne fel. Pályi András így definiálja a (magyar) rockoperát: „Az, amit ma rockopera néven emlegetünk, voltaképp az oratorikus zenei szerkesztés és a monumentális revü és látványszínház (lézerszínház) szintézise, ami cselekményét tekintve egy pozitív emberi magatartás apoteózisát fogalmazza meg” (Pályi 1983).

És valóban, úgy tetszik, hogy semmilyen más műfaj nem lett volna képes arra, hogy a történelmi időbe helyezett narratívát a nagy tömegek számára ennyire hozzáférhetővé, körülrajonghatóvá tegye. Ezért érdemes néhány szót arról is ejteni, hogy milyen változtatások által vált Boldizsár Miklós drámájából a ma ismert *István, a király*. A dráma rockoperává alakítása nemcsak adott prózaként elmondható mondatok dalszöveggé írásával járt, hanem egy hangsúlyos határátlépés is történt ezen a ponton. Egy hagyományosan a magaskultúra részének tartott alkotást (drámaszöveget) a népszerű kultúra formál át, „szuperprodukción”, kultikus élményt hozva létre belőle.

Bár Szörényi Levente és Bródy János nagy vonalakban megtartotta a dráma szerkezetét, sőt egy-két helyen a szövegét is, mégis jelentős változtatások történtek már a koncepció szintjén is. Ez főként a dráma egyes részeinek kihagyásában, illetve új részek betoldásában ragadható meg. Az *Ezredforduló* második felvonása ott kezdődik, ahol az *István, a király* már majdnem véget ér. István elsőpró győzelmet arat, Koppányt pedig foglyul ejti. Az urak cselszövése, mely végül a Pap (a rockoperában Asztrik) és Gizella hallgatólagos beleegyezésével Koppány meglincselésében csúcsosodik ki, szinte teljesen hiányzik az *István, a király*ból, nyomát mindössze a köpönyegforgató magyar főurak alakjai őrzik. A kihagyás, újraírás ironikus távlatba kerül a Pap egy mondatával, melyet akkor fogalmaz meg, mikor Koppányt éppen széttépi a feldühödött tömeg: „Te, István, nagy fejedelem, te tiszta maradsz! *A történelmet én írom*, te csak engedd, amikor kell, hogy a maga útját járja.” (Boldizsár 1990, 47, kiemelés tőlem – R. Zs.)

Az *István, a király* már ezt az „átírt”, megtisztított történelmet veszi át, elhagyva a cselekménybonyolítás néhány, a dráma szempontjából jelentőséggel bíró szálát. A két történelemkonstrukció összehasonlítása tehát megmutatja, hogy az *Ezredforduló* összetettsége miként mozdul el az *István, a király*ban a kiegyensúlyozott s a popkultúra számára is emészthető végkifejlet felé. A két esemény – meglincselés és felnégyelés – ábrázolásában egyetlen lényegi különbség van a dráma és a rockopera közt, egy egyszerű eldöntendő kérdés: István felelős-e Koppány haláláért? Boldizsár Miklós drámája egyértelmű nemmel válaszol, míg az *István, a király* igent mond.

A rockopera bizonyos szinten idealizál és az ellentmondások kiküszöbölésére törekszik, amivel párhuzamba hozható a darab ironikus, humoros részleteinek kihagyása is. Ezáltal a

drámára jellemző modális váltások eltűnnek, és a rockoperában egy egységesebb, emelkedett hangnem jön létre. Bajor Gizella, István neje, a drámában kabaréjelenetbe illő, tipikus feleségként jelenik meg: házsártos, fecsegő és kizárólag a házasságuk kérdéseiről beszél, miközben képtelen végighallgatni István gondjait az állam vezetéséről. Gizella alakjának ilyen vonatkozásai a királydombi *István, a király*ban mindössze az *Unom a politikát* című duettben jelennek meg, amit ellensúlyoz István és Gizella legelső közös dala, a *Töltsd el szívünk, fényesség (Veni lumen cordium)*.

Ezek alapján látható, hogy mindaz kimaradt a rockoperából, ami ellentmondásos, ironikus, azaz valamilyen formában szubverzív lett volna az előadás egészéhez képest. Talán éppen e változások miatt válhatott az *István, a király* minden néző számára befogadhatóvá, mert saját magát homogén, repedések nélküli egészként jeleníti meg, megtartva az államalapítás témájának érinthetetlen emelkedettségét.

A rockopera módosításai a drámához képest nem elsősorban esztétikai szempontokat mérlegelő döntésnek minősülnek, nem egy irodalmi műalkotás lealacsonyításáról vagy túlegyszerűsítéséről van szó, hanem a népszerű kultúrába való beemeléséről, melynek a nyolcvanas évek Magyarországon már egészen más működési mechanizmusai vannak, mint a magaskultúrának, melynek kulcsfogalma a hatás. Az pedig tagadhatatlan, hogy a rockopera hatása már 1983-ban is jelentős volt, s ez, még ha változott is, nem csökkent az elmúlt évtizedek alatt. Egy olyan mítoszt alakított ki, amely alapvetően a lázadás, a magyarságtudat és az allegorizálhatóság kérdései mentén határozza meg magát.

Összességében tehát, köszönhetően a rockopera műfajiségének, nyugati mintáinak, illetve a kimondhatóság eufóriájának, az *István, a király* kortárs recepciójának *felső rétege* az abszolút elragadtatás hangján szólt a műről – ahogy például az Vámos Miklós visszaemlékezéséből is kitűnik: „Olyasvalamit mondott ki ez a zenés darab, ami már ott vibrált a levegőben, de még senki sem fogalmazta meg. Az előadáson és a mozikban ez a valami egyszerűen fölrobbant. 1983 őszén e rockopera és a filmforgatás tábortüze köré odagyűlő embertömeg átélhette, milyen az, ha büszkékké lehetünk a származásunkra, a nemzetiségünkre, az őseinkre.” (Vámos 1994, idézi Tóth G. 2002)

IV.6. A megkeseredő allegóriák

Az *István, a király* ilyen olvasatait jócskán átformálja az, ahogyan a második nyilvánosság értette a rockopera üzenetét. Ebben az alternatív nyilvánosságban ugyanis az *István, a király* értelmezése egy mester-allegória köré rendeződött, s bár „[a]z irodalomtudós számára mindenféle allegorikus értelmezés kritikai megtagadása a legfőbb parancsolat, mert az allegorézis az idegen birtoklásának legdurvább formája” (Haug 2005, 177), az allegóriák szerepe egy közösség önértésében – főleg ha annak a közösségnek a kommunikatív emlékezetét erőszakkal hallgatásra kárhoztatták – mindig kiemelt jelentőségű lesz. A nemzet, a „képzelt közösség” tagjai önmagukat az allegória segítségével valami másként képzelhetik el, vagy éppen fordítva, ezt a „valami mást” olvashatják saját kontextusuk korlátaihoz és lehetőségeihez mérten.

Olyannyira igaz ez, hogy 1987-re Konrád György a másról való beszéd (és másról való olvasás!) unalmáról számol be: „A parabolák is rosszul mennek, az olvasó unja az

átvonatkoztatás fáradtságát, nem elég gyümölcsöző. Miért nem beszél, kérem, a dolgról magáról? Ha az ember többet fogyaszt a kelletténél belőlük, akkor a sejtetés, a célzás, az utalás beszédéből nem kér többet.” (Konrád 1987, 123)

Az allegorikus olvasatok térnyerése az 1980-as évek Magyarországon különösen relevánsnak tűnik, ez magyarázza azt is, hogy az *István, a király* kritikái már az első nyilvánosságban is (!) az évtized magyar állapotára vonatkoztatták a rockoperában felvázolt viszonyrendszert. Klaniczay Gábor például így ír:

Ha valakinek nem esett volna le a tantusz, amikor Koppány arról énekelt, hogy „rabok leszünk, vagy szabadok”, annak a jövőbe látó Torda táltos megmagyarázza, hogy ha Koppány győz, akkor majd az egész magyar történelem másképp alakul. [...] A tisztelettudó célzás elhallgat ugyan a XIX. század közepén – meghagyva a lehetőséget, hogy ki-ki saját szája íze szerint folytathassa a sort –, de a film nem hagy kétséget a felől, hogy István és Koppány harcának még aktuálisabb értelmezései is lehetnek. (Klaniczay 2003d, 295)

Ebben az esetben a rockoperának azok a részletei lehetnek különösen alkalmasak az allegorizációra, múlt és jelen párhuzamba állítására, amelyek valamiképpen a cselekményen kívül helyezkednek el, ideiglenesen szakítva az *István, a király* fikciójának temporalitásával. Logikailag nem csatlakoznak az előttük és mögöttük lévő részletekhez, s ilyen szempontból az előadás fikatív és valós jelene közti átjárhatóságot teremtik meg, reflektálva a rockopera jelenbeli beágyazottságára. Ilyen például a köpönyegforgató főurak első dala, a *Gyarló az ember*, amelynek egyik sora így szól: „Minden kornak rendszere van, de rendszere van.” (Szörényi és Bródy 2007, „Gyarló az ember”) A másik példa, ami lehetőséget adhat az allegorikus értelmezésekre, a *Te kit választanál?*, az előadás legelső zeneszáma. „Valakinek holnap át kell venni a koronaékszert” (Szörényi és Bródy 2007, „Te kit választanál?”) – éneklő a királydombi előadáson Szörényi Levente. Ez utóbbi szövegrészlet egyaránt releváns kérdéseket vet fel István király korával és a késő 20. századi magyar kultúrával kapcsolatban.

Az államalapítás korában a koronaékszerek átvétele nyilvánvalóan hatalmi pozíciót jelentett, hiszen akinek erre joga van, az kormányozhatja az országot is. Ugyanakkor a korona elfogadása (a német-római császártól, a római pápától vagy éppen Bizánctól) függési helyzetet is teremtett, átvétele az új király hűségét garantálta valamely nagyobb hatalom felé. Ezzel párhuzamosan a sor nyolcvanas évekbeli aktualitása a Szent Korona 1978-as hazakerüléséhez köthető, melyre Koltay Gábor filmje a híradó ideillő részletének bevágásával is reflektál. Bár más jelentésekkel, de a korona érkezéséről szóló korabeli beszámolók szintén egy alárendelt helyzetre világítanak rá. Nem az átadóhoz – Carter elnökhöz és az Amerikai Egyesült Államokhoz – fűződő kapcsolat ez, hanem a szocializmus hivatalos zsargonját kihasználva éppen a Szovjetuniótól való függésre mutatnak rá. „Több mint három évtized óta első ízben emlékezhetünk [István] történelmi alakjára úgy, hogy a nevéhez kapcsolódó koronaékszerek, nemzeti ereklyéink itthon vannak. E tényben kifejeződik hazánk nemzetközi tekintélyének megnövekedése, amit [...] felszabadítókkal, a Szovjetunióval megbonthatatlan barátságban értünk el” – írja a Népszabadság (Koncz 1978).

A korabeli értelmezésekben éppen az allegória olvashatósága volt az előadás tétje és sikerének záloga, szoros összefüggésben azzal, hogy a nézők percepciója szerint a rock-opera a tiltott, túrt vagy támogatott kategóriába tartozott-e. Jávorszky Béla mindezt így írja le: „Az *István, a király* 1983-ban politikai szempontból mindenképp zavaróan hatott. Egyrészt az akkori viszonylatokban meglehetősen merész kijelentések hangzottak el benne, másrészt mégiscsak a budapesti pártközpont által engedélyezett, manipulációra alkalmas műről volt szó” (Jávorszky 1998). A mű értelmezésének ez utóbbi aspektusát több értelmezés szerint is szinte kizárólag Koltay Gábor személye válthatta ki. Sándor Erzs például így nyilatkozik róla: „azt tudtam, hogy ki Koltay Gábor, hogy a színművészetin a hallgatói pártcsoport vezetője volt, láttam vizsgarendezéseit, tudtam, hogy a KISZ KB-ban munkálkodik, és ha beletolja az arcába a nemzeti lobogót, a koronát és a keresztet, akkor tuti, hogy állami-politikai segédlettel valamilyen cél érdekében hazudik” (Rényi-Sándor 2013). Klaniczay Gábor szintén hasonló állásponton volt:

[Az *István, a király* alkotói elérkezettnek látták az időt, hogy] ezzel arassanak új kasz-szaszikert, megnyerve vállalkozásukhoz nemcsak az egész szakma, hanem a KISZ Központi Bizottságának támogatását is (mely egyébként a Játékfilmszemlén Koltay Gábor filmjét saját különdíjával tüntette ki). Minden korban és minden kultúrában megvannak a siker sajátos törvényei: amott kommerciálisan stilizálni kellett a szub-kultúrát, emitt pedig tartalmilag feldúsítani és „államközelbe” hozni. (Klaniczay 2003d, 294)

Az, hogy az előadás a tiltott-túrt-támogatott hármasként végül melyik pontján helyezkedett el, azon is múlt, hogy Koltay rendezése mennyire volt képes, vagy mennyire akarta konzekvensen végigvinni azt az allegóriát, melyre Bródy János dalszövegei lehetőséget adtak. István tehát Kádár Jánosnak volna megfeleltethető, aki a történelmileg előremutató utat választja, cserébe pedig magára vállalja a morálisan megkérdőjelezhető tetteket is. Ezt támasztja alá Erdős Péter, a „popcézár” véleménye is: „Koppány történelmi értelemben unalmas, mert szavai, dala, magatartása visszafelé húz. István, a király láttán nem kell sírni. Akkor kellene, ha nem értenénk meg István hitét és üzenetét.” (Idézi Jávorszky 2002)

A második nyilvánosság bizalmatlansága a rockoperával kapcsolatban szintén az *István, a király* allegóriaként való olvashatóságából ered. Míg a tömeget lenyűgöző ízléses lázadás, a cinkos összekacsintás valójában a rendszer alapját képező tabuk futólagos érintésével volt magyarázható, a szamizdatok éppen azt kifogásolták az előadásban, hogy apológiaként viszi végig az allegóriát, amelyben István király Kádár Jánosnak feleltethető meg, Koppány Nagy Imrének, a történelmi szükségszerűség és a dramaturgia pedig egyaránt felmenti Istvánt. Mással kapcsolatban a *Beszélő*ben például Szabó M. Barnabás (Szabó Miklós) amellet érvel, hogy a hetvenes évek végétől ismét új erőre kapó Szent István-kultusz mennyire előnyös volt a Kádár-rendszer önlegitimációja szempontjából.⁶¹ Mindezt a következő gondolatmenettel támasztja alá:

⁶¹ Meglepő módon a kétezres években sporadikusan feltámadó Kádár-nosztalgia is hasonló konklúziókhöz vezetett, amennyiben megengedi, sőt explicit módon hangsúlyozza Kádár János és Szent István összehasonlíthatóságát. Moldova György például 2006-ban megjelent Kádár-életrajzában hangsúlyozza, hogy a Kádár-kor

Az első királyt nem kellett rehabilitálni – I. István a Rákosi-rendszer idején is [...] haladó hagyomány volt. A modernizátor zsarnokot, aki erőszakkal vétette fel a kereszténységet, könnyed mozdulattal stilizálták Rákosi és Sztálin elvtársak ezer évvel korábbi előfutárává. Ma nem magát István királyt rehabilitálta az év mindent elborító István-ünneplése, hanem a Horthy-kori Szent István-kultuszt. (Szabó M. 1988, 504)

A rockoperával kapcsolatban mégis Krasznai Zoltán (Emericus) fogalmaz a legvilágosabban: „Úgy szól a fáma, hogy a budapesti pártbizottság első titkára – hála neki is – személyesen fogadta a darab alkotóit, hogy maga, valamint Kádár elvtárs nevében gratuláljon a jól sikerült produkcióhoz, s összekacsintva hozzátegye, hogy »János király« is megértette ám a célzást – bravó! –, sőt ő még azt is meg tudná mondani, hogy kit jelképez Koppány, ha a hely szelleme – s itt kezével a lehallgató berendezésekre utaló mozdulatot tett – nem készítené még őt is hallgatásra.” (Krasznai 1990, 88) Ezt a párhuzamot erősíti például az a jelenet, mikor Sarolt elzavarja a Géza fejedelem korát idéző, Istvánt éltető regösöket („túl sok itt az ártalmas emlékezés”) – szintén egy olyan jelenet, amely megbontja a rockopera lineárisan előrehaladó jelen idejét. Hasonló szerepe van annak a résznek is, amikor Réka kérésére sem adják ki Koppány holttestét („itt e földön hitszegőknek megbocsátni nem szokás”), közel egy emberöltővel azután, hogy Nagy Imre miniszterelnököt kivégezték, miközben a család még nem kapott lehetőséget arra, hogy méltóságban eltemesse. Emericus még arra az egyébként semmitmondó szövegrészletre is felhívja a figyelmet, amely ebben a kontextusban kifejezetten nyugtalanítóként jelenik meg: „aggodalmunkat eme beazonosítási játék izgalma sem tudja teljesen eloszlatni, hiszen rögtön azon kezdhetünk tépelődni, hogyan kell vajon érteni akkor Istvánnak apja, Géza sírjánál tett fogadalmát: »Míg élek, folytatatom a művedet.«” (Krasznai 1990, 89)

Ezek szerint tehát a második nyilvánosság nézőpontjából az *István, a király* azért tűnt fenyegetőnek, mert a hatalom céljaira használta fel az allegorizáció alapvetően szubverzív beszédrendjét; az elméletileg a hivatalos ideológiával ellentétes nemzeti tematikán, a lázadás, szabadság narratíváin keresztül a saját történetét mondta el, és tulajdonképpen feloldozta a Kádár-rendszert eredendő bűnének, a forradalom leverésének történelmi felelőssége alól. Ha létezhet az ideológia žižeki „cinikus” használatának iskolapéldája, akkor minden bizonnyal ez az. A trükk azonban abban rejlik, hogy *nem a kommunista ideológia cinikus alkalmazását modellezi*, hanem a „nagyon is jól tudják, mégis csinálják” premisszája a nemzeti összetartozásra mint éppoly ideologikus konstrukcióra irányul.

IV.7. „Ismerjük az ősi rendet” – Variált ismétlés és adaptációk

A fentiekhez hasonló összetettebb, a darab tisztaságát, ellenzékiességét és elkötelezettségét megkérdőjelező olvasatok azonban nem feltétlenül kerültek a kizárólag az első nyilván-

jelentősége történelmi, így kapcsolódik Kádár Szent Istvánhoz: „A magyar történelemben rajta kívül csak Szent István, Mátyás király és Kossuth Lajos kényszerült önmagára támaszkodva annyi történelmi súlyú döntést meghozni” (Moldova 2006, 108). Az, hogy Kádár, Istvánhoz hasonlóan, a kívülről érkező nyomás lehetőségeihez képest mindent megtett az ország túlélése érdekében, Moldova könyvének már a mottójában is kikristályosodik: „Ott voltam, ahol lennem kellett, azt tettem, amit tennem kellett.”

nosságon szocializálódott néző látóterébe, esetleg később, mikor a rendszerváltás után a második nyilvánosság létezése okafogyottá vált – nem véletlen, hogy a hatalom minden tőle telhetőt megtett a nyilvánosság különböző rétegeinek minél teljesebb szétválasztásáért. A szamizdatkörökben járatlanabb nézők számára az *István, a király* még így is különleges alkalmat jelentett, olyan eseményt, amely egy pillanatra a szabadság eufóriájával kecsegtetett. Az *István, a király* előadások ebből a szempontból tehát közösséget teremtettek a Királydombon összegyűlt nézőkből, s ekként visszakapcsolódnak a színház eredeti rituális funkciójához, amennyiben közönségből közösséget hoznak létre. A rockopera olyan rituális tettnek tekinthető, amely egyrészt létrehoz egy közös nemzeti múltképet, másrészt pedig kultuszt szül maga körül, melynek fenntartása állandó ismétlést követel meg.

Talán nem meglepő, hogy a kortárs kritika szinte minden esetben azonos szavakat használ az *István, a király* méltatására, melyek – Nagy Imre újratemetéséhez hasonlóan – kivétel nélkül a rituális tett elgondolásához kapcsolódnak: mítosz, rítus, ünnep. Különös módon az egyidejű és az első nyilvánosságban helyet kapó recepció, még ha valamilyen szempontból bírálja is az előadásokat, óhatatlanul kitér az események szinte vallásos jellegére. Kende Kati (k. k.) például így számol be a rockopera ősbemutatójáról: „Ünnep volt a szánkódombon, és minden bizonytalansággal az lesz a következő előadások során is” (Kende 1983).

Ugyanakkor a másik két fogalom, a mítosz és rítus retorikája is számos helyen megjelenik a korabeli recepcióban: „Az *István, a király* a magyarság európai néppé formálódásának színházi formában – rituálisan – előadott mítosza” (Fábrí 1983), vagy ugyancsak a *Magyar Ifjúságban* megjelent másik kritikában: „Mindenesetre – hibáival együtt – valóra vált a szerzők roppant becsületes szándéka: egy közfogyasztásra alkalmas magyar nemzeti mítosz megteremtése” (Sós 1983). A fenti kritikarészletek alapján úgy tűnik, mintha a mítosz, rítus és ünnep összefüggő fogalmi körei alaposan összemósódnának a korabeli recenziókban. Ami minden kritikából kitűnik, és a három fogalom használatában közös, az a hétköznapi időstruktúrából való kizökkenés, az új, a szokásos rendtől eltérő szabályok felállításának mozzanata, illetve a közönség szempontjából a nagy tömeg által együttesen átélt katarzisszerű élmény jelentősége. A rockopera kortárs fogadtatásának mítosz-, rítus- és ünnepértelmezése közel áll Jan Assmann rítusolvasatához: „A rítus – lényegéből fakadóan – lehetőleg módosíthatatlanul reprodukál egy kiszabott rendet. Ezáltal a rítus végrehajtása mindannyiszor fedésben van korábbi végrehajtásaival.” (J. Assmann 2004, 89) A rítus tehát a hagyományok fenntartásának a helye, olyan emlékeztető cselekvéssorozat, amely jelen időbe helyezi a múlt történéseit, ezért kerül itt kiemelt helyzetbe a tökéletes ismétlés, reprodukció a lehetséges változtatásokkal szemben. A jelen idejű ismétlés a rítus eredeti, vallási funkciójára utal vissza: „Az esemény, melyről a rítus megemlékezik, vagy melyet újrajátszik, jelenlévővé válik [...]. Krisztus passiójára, halálára és feltámadására nem egyszerűen emlékeznek a Szent Hét eseményei, hanem ezek valójában megtörténnek, ott, a hívek előtt.” (Eliade 1958, 392) Ebből a szempontból az *István, a király* bemutatója és Nagy Imre újratemetésének kortárs olvasatai feltűnő hasonlóságot mutatnak, hiszen mindkét esemény egy-egy múltbeli kulturális mintázatot kíván a rítus formakészletén keresztül a jelen részévé avatni. Az újratemetés esetében az '56-os forradalom rituális új-

ramondásáról van szó, míg az *István, a király* kapcsán nemcsak az államalapítás kínálkozik ilyen eseményként, de ahogyan látható volt, a második nyilvánosság kritikája alapján a rockopera (ugyancsak) a Kádár-rendszer eredendő bűnének allegorikus ismétlését és apológiáját jelenti.

Az *István, a király* ezek szerint a színház rituális, mítoszfenntartó és -teremtő funkciójához kapcsolódik vissza, hiszen az előadás egyik célja a nemzeti emlékezet fenn- avagy életben tartása, ami itt a magyarság egyik legelső közös hagyományát alkotja újra. Erika Fischer-Lichte erről így ír: „kézenfekvőnek tűnik, hogy egy olyan színház, amely meg tudja alkotni színészek és nézők egységét, és így támogatni tudja egy új közösség létrejöttét, [...] ritualizációt visz véghez, mivel a színház és rituálé határait kívánja megszüntetni” (Fischer-Lichte 2009).

Az *István, a király* tehát mint ünnep, a közösség koherenciáját megteremtő és fönntartó közös tapasztalat jelenik meg, ami a rockopera emlékezetében és a későbbi megvalósítások esetében is kitüntetett szerepet kap. Az ünnep jelentősége ugyanis az, hogy különleges, időn kívüli időt hoz létre – miközben az 1983 után gyorsan kialakuló *István, a király* kultusz lényege éppen a királydombi jelenlét reprodukciója lenne,⁶² ez pedig olyan, már-már feloldhatatlan ellentmondás, amely sok szempontból összeköti a rockopera emlékezetét *Az elfelejtett évtized* fejezetben tárgyalt nosztalgia mechanizmusaival. A továbbiakban az *István, a király* három, reprezentatív értékű, jubileumi megvalósításán követem nyomon azt, hogy a „Királydomb-nosztalgia” hogyan befolyásolta a darab újbóli előadásait, és fordítva, hogy az újabb és újabb „Istvánok” miként alakították az eredeti előadás által kiváltott nosztalgiát. Úgy tűnik, hogy a három előadás a múlthoz való nosztalgikus viszony három módusát viszi színre. A csíksomlyói *István, a király* több egymásba gabalyodó nosztalgia metszéspontjában igyekszik emlékművet állítani az eredeti előadásnak, ezzel pedig ahhoz a múltidézési eljáráshoz közelít, melyet Svetlana Boym „helyreállító nosztalgiának” nevez. Boym szerint a helyreállító nosztalgia nem nosztalgiaként gondol magára, hanem igazságként és hagyományként, és fő célja az eredetekhez való visszatérés (Boym 2011). A Társulat-féle *István, a király* hagyománykezelése részben távolodást, a hagyomány újragondolását jelenti ehhez képest, végül a kisebb közéleti botrányt kavará, Alföldi Róbert-féle *István, a király* megközelítésmódja a boymi „reflektív nosztalgiával” rokonítható. „[H]a a helyreállító nosztalgia végül az otthon és a haza szimbólumait és rituáléjait hozza létre, melyek célja az idő meghódítása, akkor a reflektív nosztalgia az emlékezet szétzúzott darabkáit őrzi és szétzilálja az időt” (Boym 2011). A reflektív nosztalgia nem a hazára, hanem a vágyakozásra fókuszál, annak minden ellentmondásosságával, iróniájával együtt.

Ennek bizonyításához a három, 1989 utáni *István*-előadást adaptációkként fogom vizsgálni, annak ellenére, hogy ezekben az esetekben nem pontosan adaptációkról van szó, hanem ismételt, alternatív előadásokról, hiszen Boldizsár Miklós drámája vagy a rockopera szöveggönyve önmagában néma – ebben az esetben ez egy hagyományos dráma szöveggönyvénel még inkább igaz –, és kizárólag színházi előadások formájában szólalhat meg. Mégis van létjogosultsága itt az adaptáció fogalmi rendszerének, hiszen a legelső előadás

⁶² Fontos kiemelni, hogy csak a három előadásról, nem pedig az *István, a király* filmről beszélünk.

öntudatlanul vagy kifejezetten szándékoltan hatással volt az összes többire, amelyek az ahhoz való hasonlatosságukban vagy különbségükben definiálhatják magukat. Ezért is mondhatja Linda Hutcheon, hogy az adaptáció második, de nem másodlagos (Hutcheon 2006, 9), ami azt implikálja, hogy az adaptáció aktusa magát az elsődlegesség kérdését is feleslegessé teszi, mivel az időben másodlagos szöveg ráíródik arra, amit átdolgozott. Az tehát, hogy egy előadás ilyen értelemben „második”, jelentéstöbbletet, s nem minőségi másodlagosságot ad.

Linda Hutcheon szerint az adaptáció vonzereje a variált ismétlésből adódik, amely ötvözi a rítus kényelmét a meglepetés pikantériájával. A felismerés és emlékezés, éppúgy, mint a változás, része annak, ahogy az adaptáció megélése gyönyörtelivé (és kockázatosá) válik (Hutcheon 2006, 4). A variáció és ismétlés kérdéseit a következőkben a térkezelés, a szereplőválasztás, a jelmezek, illetve az azonosulási lehetőségek vonatkozásában vizsgálom az eredetivel együtt összesen négy *István, a király* előadásban.

IV.7.1. „És mégis közel” – A színpadi tér az *István, a király*ban

A legelső *István, a király* produkció egyik jellegzetes vonása a színpadi tér kezelésében az volt, a színpadképet megbontva azt az informális színpadi tér felé mozdította el. Ennek a megoldásnak fő jellemzője az volt, hogy nemcsak a színpadot, hanem a körülötte lévő teret is felhasználta, ami elmosta a kőszínházak által évszázadok óta erősített, nézők és nézettek, illetve valóság és színház közötti határvonalat – a könnyűzenei koncertek és a rockopera 1983-ra már megszokott hagyományával összhangban. A polgári színház, melynek alapvető törekvése az, hogy megteremtse az illetéktelenül meglesett valóság illúzióját, a szabadtéri színjátszással felbomlani látszik: a leskelődés képzetének felszámolásával a néző jelenléte legitimmé válik, sőt ebből a szempontból a szabadtéri színház önreflexív gesztusa tűnik elő: a befogadó mindig eleve jelen van, és éppen ezért öltenek az események előadásjellegét. A valóság imitációja a színház megcsináltságának színrevitelévé válik.

A rockopera térkezelése és félkésznek tetsző díszletei egyértelmű utalásnak tűnnek a *Jézus Krisztus szupersztár*ra. Például Klaniczay Gábor is rávilágított az előadás ilyen irányú utalásaira: „Nem jelentenek esztétikai izgalmat a *Jézus Krisztus Szupersztár* filmváltozatára emlékeztető épületállványyszerű – az esti sötétségben neonnal kivilágított – díszletek s a pirotechnikai eljárások sem – mindez talán elég körítés egy szabadtéri rockkoncerthez, de filmen nagyon szegényesen hat” (Klaniczay 2003d, 297).

A csíksomlyói produkció megoldásai világosan idézik az eredeti előadások díszleteit: az ugyancsak szabadtéri színpad ebben az esetben is szervesen kapcsolódik az azt körülvevő, nem ember alkotta tájhoz, azt is bevonva a játék terébe. A helyszín választásának itt szimbolikus szerepe van: a csíksomlyói színpadkápolnában szokták ugyanis a csíksomlyói búcsú során az ünnepi szentmiséket tartani, ezért többszörösen is jelentésekkel, az előadástól ez esetben elválaszthatatlan értelmezői horizontokkal terhelt. Egyrészt vallásos kegyhelyről van szó, tehát a tér szakralitása nem azáltal jön létre, hogy az előadás során ilyen jelentéseket rendelnek hozzá. Másrészt Csíksomlyót mint „a magyarság legnagyobb zarándokhelyét” tartják számon (például: Frigyesi), s így a nemzeti öntudat határon belüli és túli virágzásához kapcsolódó erős konnotációk is fűződnek a helyhez. Ez az *István, a*

király előadásának olvasásában azért jut jelentős szerephez, mert eleve meglévő, az előadástól részben független interpretációkat rendel a rockoperához, nevezetesen, hogy az 1983-as *István, a király* előadásnál szorosabban kapcsolja Szörényi Levente és Bródy János alkotását a jelenkori magyarságtematikához, miközben egyéb jelentésrétegeket kifejtés nélkül hagyhat. A határon túli magyarság számára szimbolikus jelentősége volt a csíksomlyói előadásnak, hiszen Ceaușescu Romániájában még a rockopera dalainak hallgatása is kockázatosnak számított – azonban az ellenállás és a kulturális identitás létrehozásának olyan platformja volt, amely sokban különbözött a magyarországi olvasatoktól.⁶³ Ez a döntés a hagyományörzés mozzanatával együtt igen könnyedén kiszolgáltatta a rockoperát olyan értelmezéseknek, melyek hajlamosak voltak azt a kurrens politikai-ideológiai irányzatoknak alárendelni. Több, összefonódó „helyreállító nosztalgia” együttes hatásáról beszélünk itt, melyek, bár az emóció egyéni, affektív töltetük miatt könnyedén átpolitizálhatóvá váltak.

Ezen a ponton meg kell jegyezni, hogy már az *István, a király* ősbemutatójának kritikusi is többször említettek egyfajta „szelepelelt nacionalizmust” (Bányai 1983), hatásvadász nemzetieskedést, melyet főképp az előadás zárásával, azaz a nemzetiszín lobogó és a Himnusz használatával hoznak kapcsolatba. Például Mészáros Tamás így ír: „nincs leöntve ez a nemzeti revü egyfajta pántlikás nemzetieskedés generálszószával?” (Mészáros 1983) A korabeli recepció általános tendenciája, hogy az előadás zárását hasonlóan ironikus módon kezelik. Talán Varjas Endre, az Élet és Irodalom kritikusa az egyetlen, aki nem ilyen hangnemben közelít a „görgöttüzes-nemzetilobogós-himnuszfeldolgozós frázis-pufogatáshoz” (Sós 1983): „a himnuszos, nemzetiszínű kerítés és petárdás befejezés egy másik, nem dramaturgiai szinten oldja föl a feszültséget, hatása az adott műtől független közmegegyezésen alapul” (Varjas 1983). Az első nyilvánosság konszenzuális határain kívül elhelyezkedő Emericus is hasonló észrevételt tesz: „Kiváló lehetőséget kínál a darab arra is, hogy a vezetés kipróbálja: a nacionalizmus szelepének kiengedése alkalmas eszköz lehet-e a társadalmi feszültségek levezetésére egy olyan időszakban, amikor az életszínvonal tovább nem növekszik, sőt, csökkenőre fordul” (Krasznai 1990, 90). Látható tehát, hogy ez az értelmezési horizont már a kezdetektől jelen volt az *István, a király* recepciójában, azonban 2003-ra felerősödött és kizárólagosságra törekedett.

A csíksomlyói és királydombi előadással teljesen ellentétes a Társulat-produkció térhasználat. Míg az előbbi kettő a külső tájelemek felé tágítja a színpad terét, a 2008-as show éppen ellenkezőleg, az első előadásban megjelenő külső tereket is a színház belsejébe integrálja, a forgószínpad nyújtotta lehetőségekkel idézve meg az 1983-as *István, a király* díszleteit. Ennek nyilvánvaló oka a zárt színpadi tér, amelyben újra kellett értelmezni a megelőző előadások szabadtéri technikáit. Az előadás *megcsináltságát* hangsúlyozó, és a díszleteket az eredeti királydombi produkcióhoz visszakapcsoló, jelzésértékű állványzatokon kívül nincs hasonlóság a megelőző előadások és a Társulat-produkció térhasználatában.

A 2013-as *István, a király* hozza leginkább játékba az ismétlés és változtatás dinamikáját. A harmincadik évfordulóra készült előadás díszlete anyagában és hangulatában ugyan nagyon világosan idézte a királydombi előadás szellős, félkésznek tetsző, állványszerű

⁶³ Bővebben lásd Bülgözdi és Réti 2018.

díszleteit, ezek azonban egy, a magyar koronát ábrázoló felépítménnyé állnak össze – a tetején a szintén az eredeti produkció díszleteire emlékeztető neonkereszttel. Az Alföldi-féle *István, a király*nak meghatározó jelenete az, mikor az előadás szereplőire (a kívülálló, kísértetszerű Géza kivételével, aki a királydombi előadásban nem szerepelt) rázárul a magyar korona, ahol győzők és legyőzöttek kénytelenek egymás mellett énekelni az *István, a király* előadások végén elmaradhatatlan magyar himnuszt. Ahogy a Magyar Narancs kritikusa írja, „didaktikus, de gusztussal kivitelezett megoldás, amely korántsem oly kedvapasztó, mint az előadási hagyományba belevésedett kötelező *Himnusz*-énekés” (László 2013).

IV.7.2. „Én, István, akit nemzettél, atyám” – A szereplők kiválasztása

Szintén teljesen eltérők a szereplők kiválasztásának szempontjai és módszerei a négy produkció esetében. Egy színházi előadás vizsgálatakor nem feltétlenül lenne szükséges a szereplők korábbi felbukkanásainak és egyéb, a rockoperahoz nem kapcsolódó sajátosságaiknak figyelembevétele. Jelen esetben viszont az összes színpadra vitel esetében releváns kérdés a szereplők kiválasztása, hiszen ezek a döntések új jelentéseket írnak a rockopera már meglévő kulturális hagyományrendszerébe. Az ősbemutatóban a szereposztás és a korabeli hazai zenei élet belső feszültségei közti viszony merül fel ezzel kapcsolatban, a csíksomlyói előadásnál a szereplők kiválasztása a nosztalgia lehetőségeire világít rá, a 2008-as *István, a király* a tehetségkutató valóságshow-k és sztárkultuszok dinamikáját világítja meg, a 2013-as változat pedig teljesen újragondolja a szereplőválasztás alapjait, miközben mindhárom másik előadás gárdájához kapcsolódni tud.

A királydombi előadások felvonultatták a hazai könnyűzenei élet prominens személyiségeit, kezdve a cselekmény fő vonalán kívül kerülő, reflexív nézőpontból beszélő szerzőpáros, Szőrényi Levente és Bródy János megjelenésénél: „Szerepet vállalt a somogyi vadonból felbukkanó, de már Budaörsön nevelkedő östehetségű karosszerialakatos Vikidál Gyula (Koppány), a proletár külvárosokat képviselni vágyó »nemzet csótánya«, azaz Nagy Feró (Laborc), és a vagabund, Deák Bill Gyula (Torda táltos). A főszereplő Pelsőczy László énekhangjaként részt vett a darabban az akkor még rockénekesként ismert Varga Miklós, továbbá Victor Máté (Gellért) (*sic!*), a darab népzenei részleteit pedig a Muzsikás együttes szolgáltatta meg.” (Tóth G. 2002, 61) A tiltott-tűrt-támogatott spektrum egésze képviselte itt magát – bár e kategóriák folyamatosan alakulásban voltak.⁶⁴

Falus Tamás nem mulasztja el megjegyezni, hogy „[a] darab főbb szereplői [...] általában abban a zenei stílusban fakadnak dalra, amely táborhoz tartozónak érzik magukat” (Falus 1984, 124), meghagyva a mondat termékeny többértelműségét. Egyrészt ez következtetni enged arra, hogy István hívei inkább lírai, lassúbb ritmusú dalokban nyilvánulnak meg, szemben Koppány táborának keményebb, rockosabb hangzásvilágú számaival, másrészt az előadáson kívüli könnyűzenei életben megtalálható, elfogadottak és „fekete bárányok” közti ellentétre is utalhat. Klaniczay Gábor szerint az analógia meglehetősen gyengén

⁶⁴ A kultúrpolitika „tiltott-tűrt” fekete bárányainak pozícióját árnyalja többek között az is, hogy Vikidál Gyula 2004-ben bevallotta, „Dalos” fedőnév alatt 1981-től 1986-ig (a hatalom számára gyakorlatilag teljesen hasznaltalan) jelentéseket írt zenésztársairól. A téma részletesebb elemzéséhez lásd E. Z. Tóth 2010; Szőnyei 2005.

sikerült, és gyér hatást váltott ki: „Az eklektikus hangzásvilágból semmiféle egységes zenei élmény nem kerekedik ki, a letűnt vagy most feltűnőfélben levő rockzenei irányzatok [...] valamiféle szárnalmas könnyűzenei népfront benyomását keltik, ahol a hajdani riválisok – régi ellentéteiket félretéve – együtt küzdenek a túlélésért” (Klaniczay 2003d, 299).

Mellőzve a kérdést, hogy működőképes vagy releváns-e a Klaniczay Gábor által felvázolt könnyűzenei analógia, annyi mindenképp kitűnik, hogy a szereplők kiválasztása az ősbemutatóra nem kizárólag színészi vagy énekesi képességeik alapján működött, hanem az előadók pozíciója a kor zenei társadalmában ugyancsak latba esett (például a többé-kevésbé megszelídített fekete bárány, Nagy Feró esetében). Mindez azt jelenti, hogy az ősbemutatóban megjelenő színészeknek egy kettős jelölő rendszerbe kell illeszkedniük attól a pillanattól kezdve, hogy az *István, a király* rockoperában megjelentek. A királydombi előadáson egyszerre maradtak saját pozíciójukban, és vették fel a szerep által megkövetelt jellemzőket is, melyek nem felülírták, hanem új rétegekkel egészítették ki a színész közönségnek/közösségnek szánt reprezentációját. Például Vikidál Gyula nem kizárólag Koppány megformálójaként jelenik meg, hanem a befogadók emlékezetében ő marad a P. Mobil és a Dinamit frontembere is, aki *jelenleg* Koppányt alakítja. Ahogy Varjas Endre írja, „[m]indhárman [Vikidál Gyula, Nagy Feró és Deák Bill Gyula] érdekes, szuggesztív színészegyéniségnek bizonyulnak, amiben közrejátszik az, hogy koncertjeiken kialakított imázsuk közel áll itteni szerepükhöz” (Varjas 1983). A színészek teste tehát már a színpadra lépés *előtt* jelekkel, a befogadók emlékeivel terhelt, és ez egy olyan képet épít fel, melybe az *István, a király*ban játszott szerepük részben illeszkedik, részben pedig új elemeket emel be.

Hasonlóan jellemző a színészek testének felismerhető, emlékeket idéző jellege a 2003-as csíksomlyói előadás esetében, a két főszereplővel, az Istvánt alakító Varga Miklóssal és a Koppányt játszó Vikidál Gyulával kapcsolatban. Bár a királydombi és a csíksomlyói produkció között húsz év telt el, az utóbbiban a szereposztás figyelmen kívül hagyja az időbeli távolságot. Ez maga a helyreállító nosztalgia: a múlt és jelen közti időbeli különbség eltörlésének, a tökéletes átfedés⁶⁵ létrehozásának a vágya – s a csíksomlyói *István, a király* éppen a visszatérés lehetetlenségét demonstrálja, már a két főszereplő kiválasztásával is.

A változtatás nélküli ismétlés nyilvánvalóan nem lehetséges, hiszen az ismétlés már csak attól, hogy saját pozícióját valamiféle „elsődlegességhez” viszonyítva határozza meg, különbözővé válik. Ez a különbözőség jelenik meg a színészek testén is, melyek egyrészt az emlékezet elindítójaként működnek, ugyanakkor a test átalakulásai az évek során el is idegenítik az emlékezést az azt mozgásba hozó, aktuálisan jelen lévő alaktól, az állandóság helyett a változást helyezve előtérbe. Érdekes továbbá egy mondat erejéig Torda alakját is kiemelni a csíksomlyói előadásban, akit az a Novák Péter alakított, akinek az édesapja a királydombi *István, a király* koreográfusa volt, és aki maga is szerepelt gyermektáncosként az eredeti előadásban – mindez hasonlóan a teljes átfedés lehetetlenségére világít rá.

Állandóság és változás játékában ragadható meg a többi csíksomlyói szereplő kiválasztása, de ez jellemzi a teljes Társulat-show-koncepciót is. Bizonyos mértékben a főbb alakoknak

⁶⁵ A tökéletes átfedés itt (és egyébként érthető módon a teljes *István, a király* hagyományban) még az eredeti előadás tévedéseinek helyreállítására is törekszik, hiszen 1983 után nagyon hamar konszenzuális lett az, hogy Varga Miklós alakítja Istvánt, és nemcsak a hangját kölcsönzi neki.

a befogadókban meglévő, a királydombi előadás által generált képeknek – „ideáknak” – kell megfelelniük. Itt az válik kulcskérdéssé, hogy a nézői elvárásokból milyen rétegeknek – hangterjedelem, testalkat, bőr- vagy hajszín – kell az új előadásokban ismétlődniük, és melyek hagynak játékeret a személyes változatoknak és változtatásoknak. Az 1983 utáni *István, a király* produkciók alapvető tapasztalata a zene elsődlegessége. Ez azt implicálja, hogy a nézői elvárások főleg az előadók hangszínére és -terjedelmére vonatkoznak, és akkor érzik idegennek az előadást, ha a hangzásvilág nem *egyezik* a legelső produkció, és főleg a – Királydombon elhangzottak egyszerűségével szemben álló, (újra)rögzíthető és ismételhető – bakelit hanganyaga által nyújtottakkal.

Az ideák vagy előzetes elvárásrendszerek olvasásakor érdemes a Társulat-tehetségkutató főcímét megemlíteni. A kisfilm egyik jellemzője, hogy nem a musicalek egy-egy – például a legismertebb – változatát, vagy a belőle készült filmet, hanem a művek emlékezetessé vált alakjait vagy mozdulatsorait idézi fel. Ezt támasztja alá, hogy sehol nem látható a szereplők arca, ami miatt inkább szó van itt a közös emlékezet egyes elemeire mutató jelekről, ikonikus mozzanatokról mint hús-vér emberek által végigjátszott szerepekről. Az arc nélküli, jelszerű testek megjelenése ellentmond a tehetségkutató show-k alapvető logikájának, mivel arra utal, hogy a színész személye teljesen irreleváns, mindössze egy gondosan kiválasztott eszköz a kultusz fenntartásában, a hagyomány folyamatosságának továbbgördítésében. Az előadónak mindössze a mű már említett befogadói elvárásainak kell megfelelnie, és jelenlétének célja, hogy megteremtse a folytonosságot a musical korábbi előadásaihoz képest.

Ezzel szemben egy tehetségkutató műsor az előadás mellett a színészek személyére is hangsúlyt fektet, akik immár nemcsak a mű kultuszának fenntartásában vesznek részt, hanem maguk is sztárrá válnak, és ugyancsak kultusz teremtdők körülöttük. Erre a Társulat-produkcióból az Istvánt alakító Feké Pál hirtelen felívelő karrierje a legjobb példa. A tehetségkutató műsorokban az előadók kultusza kiemelt része a marketingnek, részben miattuk ülnek a televízió elé minden héten a nézők, a köztük való választás, a szavazás lehetősége a személyes érdekeltség illúzióját kelti a nézőkben, és a több hónapig tartó sorozat egyik célja, hogy a fogyasztók megismerkedjenek az előadókkal, és a műsorok nemcsak az énekhangjukat vagy színészi kvalitásaikat mutatják be, hanem a back-stage jelenetekben a színészek emberi oldalát is felépítik, ami a modern értelemben vett celebritás megszületésének egyik kulcsmozzanata.

A Társulat-produkció esetében a sztárok létrehozása, azaz a kultuszképzés olyan diskurzus, amely koherens személyiség szerkezetet állít a képernyőn megjelenő arcok mögé, s ezzel bizalmas, ám nem kölcsönös viszonyt épít fel néző és nézett között. Ahogy Baudrillard írja, ennek az egyoldalú intimitásnak az egyik fő oka – és vonzereje – az, hogy úgy mutatja be a sztárokat, „mintha nem lett volna ott a televízió” (Baudrillard 1996, 182), ami nemcsak a valóság illúzióját adja a nézőnek, hanem maga teremti a realitását.

Az Alföldi-féle *István, a király* sem szakít teljesen a rockopera hagyományaival a szereplőket illetően: István szerepét a Társulat adaptációjához hasonlóan itt is Feké Pál játszotta, illetve Novák Péter ismét Tordát alakíthatta, ennyiben az előadás folytonosságot vállal a csíksomlyói és a Társulat-produkciókkal. Az eredeti, királydombi *István, a király* szerep-

osztásából azonban csak két szereplőt emel át, az egykor Istvánt alakító Varga Miklós és a Laborcot játszó Nagy Feró ezúttal a regösök szerepét kapták meg. Egy IK-1983 rendszámú Trabanttal gördülnek be, Nagy Feró kezében autóstáska, mindkettő kis, hurkapálcás, „békemenetes” (Pintér 2013) papírzászlókat lenget. Szerepük lényege, hogy köszöntik Géza fiát, felsorakoztatják a dicső múlt részleteit, a genealógiát, amíg Sarolt el nem zavarja őket arra hivatkozva, hogy „túl sok itt az ártalmas emlékezés”. A 2013-as *István, a király* egy olyan kulturális kontextusban született meg, ahol a Regösök alakjának ilyen megjelenítése könnyen érthető a Kádár-korszak végére irányuló reflexióként. A két egykor volt sztár, „Kádár gyermekei” megöregedtek, láthatóan nem tudtak mit kezdeni a valóság új berendezkedésével, nem igazodnak el az új világrendben. Sután kóvályognak a színpadon, nem tudják, hogy mikor és mit kell mondani, hogy most éppen mennyire kell komolyan venni az ideológia aktuális szövegeit. Míg tehát a csiksomlyói *István, a király* már a szereposztásban is emlékmű-előadásként tűnik fel, az Alföldi-féle rockoperában a múlt felidézése mindig ironikus, többértelmű és játékos. Éppen ahogy Svetlana Boym fogalmaz a reflektív nosztalgiával kapcsolatban: „a helyreállító nosztalgia halálosan komolyan érti önmagát, míg a reflektív nosztalgia lehet ironikus, de akár humoros is. Felismeri ugyanis, hogy a kritikus gondolkodás és a visszavágyódás nem zárják ki egymást.” (Boym 2011)

Ez a fajta komplexitás, amely az Alföldi-féle *István, a király* legnagyobb erénye, abban is megnyilvánul, hogy a rockopera történetében először állítja egy előadás középpontjába a Boldizsár-dráma fő konfliktusát: István és Koppány kiegyenlített ellentétét, és ténylegesen működőképes, megrázó drámai cselekményként gondolta újra. Ezt igazolja az is, hogy míg az eredeti előadás szereplőgárdája jobbára olyan énekesekből verbuválódott, akik beletanultak a színészetbe, a 2013-as megvalósításban olyan színészek kapták meg a fő szerepeket, akik mellékesen (többé vagy kevésbé) énekelni is tudnak. Az Alföldi-féle *István, a királyt* ért egyik leggyakoribb kritika – ezzel összhangban – a szereplők énektudására vonatkozik. A Koppányt alakító Stohl András, az Asztrikot játszó László Zsolt, de még Udvaros Dorottya (Sarolt) kapcsán is felmerült ez a probléma a sajtóban megjelent kritikákban, ezzel demonstrálva, hogy valóban az előadás zeneisége az a sarkalatos pont, ahol minden új megvalósításnak meg kell felelni a királydombi *István, a király* által támasztott kritériumoknak. A Magyar Narancs publicistája szerint például „az énekhang és a muzikalitás megléte a zenés színházban nem választható ráadás, hanem alapkövetelmény, vagy legalábbis annak kellene lennie” (László 2013). Az Index jóval ironikusabban szemléli a már a bemutató előtt nagy vitákat kiváltó feldolgozást:

Sajnos a zenei átdolgozás is csak ártott a rockoperának: amíg a 83-as eredetiben a pogányok hard rockban nyomták, a papok dalai a gregorián dallamvilágot idézték, Réka meg népzenei motívumokkal könnyörgött békéért, addig most egyszerűen túl kevés a torzított gitár, túl sok a csicsa, a népzeneből pedig béna popzene lett, mint-ha csak Enya lett volna a meglepetésvendég Szegeden. (Szabó Z. 2013)

Az Alföldi-féle *István, a király* gyenge zenei teljesítményén még Nagy Feró is viccelődik: „Én azt is szoktam mondani viccesen minden színésznek, hogy ha mi olyan tehetségesek lennénk színészként, mint amennyire ők nem tudják elénekelni a darabot, akkor jó lenne

az egész. Ők meg profi színészek és azon a téren legyőznek bennünket pillanatok alatt.” (Csemény 2013)

Bár a 2013-as feldolgozásban a rockopera – dominánsan zeneiségére építő műfaj, ahol „fülbé mászik az üzenet” (Szabó Z. 2013) – zenei betétekkel felékített drámává változott, melyben a harminc év alatt kultikussá vált dalok másodlagos szerepet tölthettek be. Az Alföldi-féle *István, a király* kétségtelen hozadéka, hogy az 1983-as, eredeti *István, a király* kissé sematikus ellentéteiből, gyorsan és könnyedén (újra)olvasható szimbólumrendszeréből érthető és élő szituációkat, már-már sorstragédiát volt képes létrehozni.

IV.7.3. „Mindenkinek helyzete van” – Jelmezek és allegorizálhatóság

A szereplők jelmezei szintén az előadások egymáshoz való viszonyában értelmezhetőek, és anakronizmusuk, illetve ennek hiánya a múlt és jelen közötti kapcsolatot, azok egymásra olvashatóságának kérdését vetik fel. A királydombi *István, a király* jelmezhasználatában elsőként az szembeötlő, hogy a szereplők ruházata István király korához viszonyítva vagy szándékosan teljesen időtévészto és -keverő, vagy egyfajta időtlen szimbolizmusba csúszik.

Az előbbire a táncosok öltözéke a fő példa, hiszen az előadás egész terén keresztül mozgó, több száz fős tömegben, bár a nők a néptánchoz szükséges bő szoknyát viselik, a férfiakon a farmernadrág és a kar minden tagján megjelenő tornacipő összeköti az előadás történeti és befogadói horizontját. Az anakronizmus itt nem azt jelenti, hogy a történelmi hitelesség igényének – már ha lehetséges ilyesmit támasztani a rockoperával szemben – az előadás képtelen eleget tenni, inkább nyílt reflexiónak tekinthető a mű belső és külső ideje közti közel ezeréves különbségre. Nem zavaró jelenlétről, oda nem illő elemek használatáról van szó, hanem a múltat aktualizálva egy olyan kapcsolat jön létre az 1980-as évek és az államalapítás korának – általa megalkotott – képe között, amely az előbbi saját pozícióját is újragondolásra készíti.

A jelmezek másik típusa, az „időtlen szimbolizmus” a főszereplők ruházatában jelenik meg, ezzel némiképp aláásva az István és Koppány közti harc kiegyenlített, eldönthetetlen jellegét, melyet a szövegek és az ismétlődő dallamvilág is sugall. Míg István bő hófehér jelmezben jelenik meg, addig a Koppányt alakító Vikidál Gyula szűk, fekete, szegecses bőrruhát visel. Kézenfekvő az István által képviselt ártatlanság, tisztaság és a koppányi nyers vadság közti, így kifejezett ellentét. Nem valamilyen történelmi korhoz kötött, és ennek megfelelően megtervezett jelmezek ezek, hanem archetipikus, minden befogadó számára világosan dekódolható jelek, melyek egy skála két, jól elkülöníthető végpontját mutatják. Itt lép játékba a már említett *Jézus Krisztus szupersztár* allúzió, hiszen István és Jézus jelmeze stílusában megegyezik, s mindkettő hasonló szimbolikus potenciállal rendelkezik. Ezek szerint tehát nem csupán egy túlegyszerűsített vizuális ellentétpár felvázolásáról van szó, hanem a rockopera műfaji hagyományaihoz, s tematikailag a közösségalkotó mítoszokhoz való kapcsolódásról is. Azáltal, hogy az öltözetek szintjén összehasonlítható Jézus Krisztus, az egyházalapító István királlyal, az államalapítóval, a rockopera tematikája szélesebb körű jelentőséget nyer, és a magyar állam születése a mítoszok érinthetetlensége felé mozdul el.

A csíksomlyói *István, a király* ebből a szempontból is a királydombi produkció emlékmű-előadásának tekinthető, ami a tánckar jelmezeiben érhető tetten. A főszereplők ruhái eltörlik az eredeti megoldások időnkívüliségét, és felismerhetően történelmivé válnak, a

táncosok jelmezei viszont szinte teljesen megegyeznek a királydombi *István, a király*ban használtakkal. Ahogy a történelem és a jelen ideje egymásnak feszül, a múlt hozzáférhetetlensége központi kérdéssé válik. Éppen ezért a főbb szerepekhez tartozó jelmezek az ősmagyar hagyományokat idézik; a történelmi hitelesség vagy etnográfiai alaposág helyett a funkcionalitás és felismerhetőség követelményeihez idomulva. A különleges helyszínnel együtt a jelmezek ilyen alakítása a rockoperában egyébként is jelen lévő magyarságotematikát helyezi előtérbe. Mindez visszavezet a jelen által felépített múlthoz, egy olyan, imaginárius képződményhez, amely a befogadók tudatában az István koráról olvasott könyvek, illetve ilyen témájú filmek hatására jön létre. Ahogy Jan Assmann írja, „[a] múlt nem magától támad, hanem kulturális konstrukció és reprodukció eredményeként születik; mindig sajátos indítékok, elvárások, remények és célok vezérletével, adott jelen vonatkoztatási keretei közt formálódik” (J. Assmann 2004, 88). Ezt az eltüntethetetlen távolságot, a múlt hozzáférhetetlenségét jelzi a táncosok kortévesztő jelmeze.

A Társulat-féle *István, a király* a térhez és a szereplők kiválasztásához hasonlóan a jelmezek kérdését is radikálisan különböző módon kezeli a királydombi és csíksomlyói előadásokhoz képest. Ennek vizsgálatához főként a Társulat-előadás első tíz perce nyújt támpontot, mely a legelső változatokban nem szerepelt, és éppen a jelmezek középpontba helyezésével tematizálja az időbeli távolságot és a bevonódás, érintetté válás lehetőségeit. Az előadás elején a szereplőválogatásokból már ismert főhősök farmerban, pólóban csöppennek az ősmagyar jelmezt viselő tánckar ünnepi kavalkádjába. Ezután jelennek meg a táncosok kezében a zászlók, melyekről hamar kiderül, hogy tulajdonképpen jelmezek, ráadásul a főbb szereplők saját színpadi öltözékei. A táncosok eltűnnek, a színpad közepén hagyva a ruhákat.

A megoldás jelentősége abban rejlik, hogy megfordul az eddig vázolt helyzet, azaz itt a táncosok jelennek meg korhű jelmezekben, és ők vonják be a főbb szereplőket a játékba. Nemcsak a színészi játékot jelenti ez, hanem e bevonódás játékos voltát is, ami keretbe foglalja az előadást, és nyilvánvalóvá teszik: István és Koppány vére menő harca helyett itt „pusztán” egy színpadi előadás látható, ahol hús-vér emberek játszanak el fiktív szerepeket. A bevonódás színpadra vitelével tehát az előadás elhelyezi saját magát az 1983-as *István, a király*hoz képest, ugyanakkor pedig el is távolítja a befogadókat az „eredeti” produkcióban gyökerező elvárásaiktól.

Amikor a kezdőjelenet után a szereplők immár István király korához illő jelmezeikben jelennek meg, újabb változtatások tűnnek elő. Ahogy már szó volt róla, a királydombi *István, a király*ban István és Koppány ellentéte már a ruházatuk tekintetében is szembeűnő. Ezt a hagyományt gyakorlatilag teljesen átértelmezi a Társulat-produkció megoldása. Itt ugyanis a két főhős jelmeze nemhogy valamiféle fekete-fehér dichotómia keretei közt lenne olvasható, hanem ennek épp az ellenkezője valósul meg: István és Koppány az előadás elején még egyforma ruhában jelennek meg, amihez Feke Pál és Vadkerti Imre hasonló testfelépítése, fizikai hasonlatossága is járul. Az előadásnak tehát ez a rétege az eldönthetlenség, az egyformán érvényes nézőpontok szerepét hangsúlyozza.

A 2013-as *István, a király*nak szintén vitatott pontja volt a jelmezek kiválasztása. Alföldi Róbert ugyanis – tőle nem meglepő módon – a 2010-es évekhez modernizálta a rock-

opera jelmezeit. Gizella német kísértője az SS-tisztek egyenruhájában jelennek meg, István finom, nyugati úriember, aki jól szabott öltönyben és nyakkendőben várja új hitvesét, Koppány pedig vastag aranyláncokkal felaggatott félmeztelen gengszter. A HVG így ír a rendezői döntést övező felháborodásról: „Kádár János kivégzi Koppányt, a polgári körök tiltakoznak. A kényes ízlésű polgári közönség persze nem emiatt tiltakozik, hanem azért, mert a címszereplő nem öltözött megfelelően a kivégzéshez.” (Hont 2013)

Talán a jelmezek aktualizáló volta is alakította (az előadás és a rendező személye körüli előítéleteken túl) több kritikus elvárásait, akik az *István, a király*tól valamiféle direkt politikai reflexióra számítottak. Ehelyett az előadás éppen ennek ellentétét mutatta, lebontotta ugyanis az eredeti rockopera duális és ennél fogva könnyen megérthető struktúráját. A rockopera a Szánkódombon *feketén-fehéren* szólt István és Koppány szembenállásáról, jól elkülöníthető és a laikusok számára is érthető dichotómiákkal, aránylag világos allegóriákkal dolgozott, az Alföldi-féle *István, a király* éppen e közérthetőségétől fosztja meg a rockoperát. A tiszta dichotómiát megbontja Asztrik (László Zsolt) átértelmezett szerepe, aki szürke eminenciásként irányítja a címszereplő és ellenfele párharcát, vagy a szűzies Gizella (Radnay Csilla), aki az Alföldi-előadás tanúsága szerint már úgy érkezett Magyarországra, hogy viszonya volt Vecellin lovaggal. A 2013-as *István, a király* izgalmát az adja, hogy lezárja a bejáratott interpretációs ösvényeket, és az allegorikus olvasatok következetes végiggondolását lehetetlenné teszi. Az *István, a király* előadások történetében nem újdonság az, hogy István gyenge, tehetetlen alak, aki a külső hatalmak és anyja hatására cselekszik, az azonban váratlan, hogy Vikidál Gyula szegecses bőrruhás, önbizalomtól sugárzó, büszke Koppányától 2013-ra olyannyira eltávolodott az előadás, hogy a szerepet alakító Stohl András is Istvánhoz hasonlóan kétségbeesett, őrlődő karakterként tűnik fel.

IV.8. „Te kit választanál?” – Azonosulás az *István, a király*ban

Az allegóriák jelenléte vagy hiánya az azonosulás kérdését is felveti. Tekintve, hogy a populáris kultúra egy részéről, egy rockoperáról van szó, a probléma kikerülhetetlen: kivel érzünk együtt, és ezt milyen tényezők határozzák meg? Elméletben mindez csak egy eldöntendő kérdés, „István vagy Koppány?”, de úgy tűnik, az azonosulás nem határozott vagy kizárólagos. A királydombi *István, a király* számos kritikusa azt vette észre, hogy a közönség döntésképtelen, és nagyrészt egyszerre állnak István és Koppány pártján. „Végül pedig ott a Nép, mely úgy táncol, ahogy vezérei akarják, és lelkesen visszhangozza mindkét táborban az éppen aktuális jelszavakat” (Klaniczay 2003d, 296). Volt, aki azt is felvetette, hogy a táncosok, a nép, akik felváltva kiáltanak „Fejedelmünk, István”-t, és „Vezess minket, Koppány!”-t, a közönség ironikus tükröként foghatók fel. Bányai Gábor recenziójának nagy részét éppen e kérdés, a nép, az egynemű tömeg befolyásolhatósága teszi ki: „Bármely tömeg bármikor fellelkesíthető, aktivizálható, ha hatásos eszközökkel manipulálják. A színház is manipulál: jó esetben egészen a feloldódásig, a katarzisig.” (Bányai 1983)

A kulcsszó tehát a manipuláció, a hatás kiváltása, ami az *István, a király* recepciójában és a kultuszképződésben ugyancsak központi kérdés. Az egyidejű kritikák szerint e „manipuláció”, a maximális, talán eltúlzott hatás nem a szövegek és dallamok összjátékából

adódik, hanem Koltay Gábor sokat vitatott rendezése és elsősorban a már említett finálé hozza létre.

Röpülnek a gyöngyös-bokréták, zeng a dal Istvánról, gyertyák kerülnek a kezekbe, mindenki önfeledten tapsol. Minek is? Annak, hogy a magyar szabadság zálogát, a darab fikciója szerint Dózsa, Rákóczi és Kossuth szellemi elődjét, Koppányt éppen felnégyelték? [...] Hogy van magyar állam, hogy van lobogója, hogy énekelni lehet a Himnuszt? Minek tapsol ez a sok ember, aki egyfolytában úgy jár, mint a darab-béli nép, hol Istvánt, hol Koppányt élteti. Ahogy manipulálják őket. Koltay végigcsinálja ezt a manipulációt – s nekünk, akik ezen felháborodunk, szégyenkezve kell kisompolyognunk a fölhergelt cirkuszi nézőtérrel. (Bányai 1983)⁶⁶

Máriássy Judit a Magyar Rádióban hasonlóképpen nyilatkozik az előadás végi Himnusz-éneklésről: „[A]z emberekből a Himnusz menthetetlenül ilyen egynemű közeget formál, tömeggé leszünk, holott a darab a tömegről elég kritikusan szól” (Máriássy 1983). És valóban, a beszéd tárgyához fűződő, „evele affirmatív viszony”, melyet L. Varga Péter említ a kultusz egyik ismertetőjegyeként (L. Varga 2009, 239), az *István, a király* esetében részben a magyarságkérdéskör (Himnusszal és zászlóval is megerősített) nyílt tematizálásának köszönhető. A kultusz létrejötté egyfajta érinthetetlenséget is biztosít a rockoperának, ebben az esetben olyan pozícióba helyezi az előadásokat, ahol minden lehetséges kritika evele élet és érvényét veszíti. A kultusz tárgyához – bár azt folyamatos reflexió övezi –, már nem lehetséges kritikusan hozzáférni, részeire bontani és elemezni. Erre utalnak az első előadás nézőinek kommentárjai is.

- *Szerinted miről szólt a darab?*
- *Hát szerintem arról, hogy magyarok vagyunk. Sírok. Meg vagyok hatva.*
[...]
- *Mi tetszik ennyire?*
- *Minden. Nem tudok semmit sem mondani, annyira szép.*
[...]
- *Miért tetszik sírni?*
- *Nagyon megható volt a vége. És olyan hatása volt, hogy nem is lehet elmondani. A magyarság, hogy mi magyarok vagyunk, és hogy itt élünk, hogy élhetünk, és hogy csodálatos magyarnak lenni. (Koltay 2008, 44–45)*

Az előadás végi Himnusz-éneklés tehát már a kortárs elemzők számára is reflektálhatatlanná tette a rockopera zárlatát, „nem dramaturgiai szinten” oldotta fel a drámai feszültséget (Varjas 1983).

Hasonló mintázatot követ a csíksomlyói *István, a király* zárlata is – ugyancsak tűzijárékkal kiegészítve. Azt, hogy a Himnusz éneklése már nem tartozik az előadáshoz, itt az is szemlélteti, hogy a záróképet (István közepén, koronával és jogarral, körülötte térden az udvartartása) megbontva a színészek állva hallgatják végig a Himnuszt.

⁶⁶ Hernádi Miklós egy 1986-os cikke a taps egy érdekes vetületére világít rá: „A modern élet legkülönfélébb rendezvényein [...] a puszta részvétel nem elégséges [...], a modern közönségnek is folytonosan sugározni kell, hogy nemcsak jelen van: szolgálatkészen van jelen.” (Hernádi 1986)

Látványos elmozdulást jelent a Társulat-féle *István, a király* vége ehhez a paradigmához képest. Az előadás elején a bevonódás, a jelmezek felvétele mintegy meghívja a nézőt a darab fikciójának ideiglenes elfogadására, az (*István, a király* hagyomány szerint) elektromos gitáron előadott Himnusz közben pedig ennek tükörképe zajlik: a színészek leveszik jelmezeiket, utcai ruhában maradnak a színpadon, egymást megölelgetve, egy-két szót váltva – azaz nem mozdulatlanul, a tiszteletadás hagyományos gesztusával hallgatják végig a Himnuszt. A különbség az előadás eleje és vége között nem nagy, de látványos: egyetlen színész, Fekete Pál karakterben marad. Miközben a háttérben a szereplők megszabadulnak jelmezeiktől, István leteszi a jogart és a koronát, és gondterhelten figyel az utcai ruhás, de még nyilakkal lemészárolt tánckart, akik a forgószínpadon épp elékerülnek.

Ezt a koncepciót radikalizálja Alföldi Róbert rendezése, amikor a sokat bírált díszlet, a Szent Koronát formázó állványzat az előadás végére rácsként záródik rá a szereplőkre, akik onnan éneklik a Himnuszt, ami ezáltal nemzeti jelképből újra dramaturgiai megoldássá válik (Rényi és Sándor 2013). Ez utóbbi esetben a 2013-as *István, a király* katarziszt az adja, hogy csak ebben az utolsó képben derül ki, hogy a tánckar, amely a korábbi előadásokban legjobb esetben is döntésképtelenként vagy kétkulacsosként jelenik meg – lenézhető, nem egyenes embertömegként –, Alföldi rendezésében szánni való, Istvántól, Koppánytól, Sarolttól és Asztriktól egyaránt rettegő, megfélemlített, már-már állati sorban tengődő embereket jelent. Koppány kivégzése után kezüket a tarkójukra kulcsolva megadják magukat a túlerőnek, majd kevés meggyőződéssel, de annál hangosabban éneklik, hogy „felkelt a napunk, István a mi urunk”, majd hogy „hálás a szívünk, zengjen az örömünk”. Ha a királydombi előadás lesújtó véleménnyel volt az *istenadta népről*, az Alföldi-féle *István, a király* elsősorban a népet elnyomók kritikáját adja.

IV. 9. Ártalmas emlékezés és az emlékezet finomhangolása az István-kultuszban

Jan Assmann terminológiája alapján összegezve azt állíthatjuk, hogy az *István, a király* emlékezete forró, újra forró, és ez javarészt az Alföldi Róbert-féle megvalósításnak köszönhető. Gyáni Gábor szavaival a forró emlékezet „közelebről azt jelenti, hogy a fontosként számon tartott és ez okból lankadatlanul emlékezetben tartott múltra nem csak »önmagáért«, hanem elsősorban azért emlékeznek, mert elbeszélésével meg lehet alapozni a jelent (s talán még a jövőt is)” (Gyáni 2005). A csíksomlyói *István, a király* – annak ellenére, hogy az erdélyi magyarság számára különleges alkalom volt, amelyet több mint negyedmillió ember látott – valójában a rockopera emlékezetének kihülését, lassan szentté, érinthetetlenné dermedését mutatta: a helyreállító nosztalgia nem csak ebben a kontextusban a par excellence hideg emlékezet. A Társulat-féle produkció igyekezett, hogy eltávolodjon az emlékmű-előadás eljárás módjától és hogy felmelegítse a kihűlt nosztalgikus emlékezetet – a bevonódás és a szerepből kilépés fent leírt gesztusai például erre engednek következtetni. Mégis a 2013-as *István, a király* volt az, ami bebizonyította, hogy a rockopera nem múzeumi tárgy, hanem nagyon is élő, és a jelen számára is releváns kulturális termék. Varga Miklós és Nagy Feró kortévesztő regősei, a nyolcvanas évek kiöregedett „vőlegényei” ebben az esetben jól szemléltetik, hogy miként változtak a nyolcvanas évekre való emlékezés módusai 1989 óta.

1989-ben leomlott a berlini fal, azon nyomban létrejött viszont egy másik, melynek sokan, koruknál fogva az egyik vagy a másik oldalán ragadtak. Egyfelől emiatt nem lehet az új nemzedék képes a Kádár-kor tökéletes megértésére, sőt egy bizonyos idő után igényük sem lesz rá, mások azonban, a fal másik oldaláról abban az emlékezési eljárásban maradtak meg, melyet Gyáni Gábor Paul Connerton alapján a kortárs magyar állapotokra vonatkoztatva habituális emlékezetnek nevez:

Az incorporating (a testet öltés) gyakorlatáról van szó, amely mintegy a test emlékezeteként a szokásokban, a habituális hagyományozás öntudatlan eljárásaiban mutatkozik meg. A megszokásból, a rutinból, az ismétlésből eredő tehetetlenségi nyomaték kétségtelen tartósságot biztosít az efféle emléktárolásnak és emléképolásnak. A társadalmilag megalkotott test, amely metaforikusan minden társadalmilag megalkotott és időben tartósan rögzült cselekvésforma (struktúra) kifejeződése is lehet egyúttal, a szavaknál és képeknél is makacsabbul élteti tovább a múltat. (Gyáni 2005b)

A habituális emlékezet elsősorban a múlthoz tartozik, és már *jelenlétével* is folyamatosan felhívja a figyelmet a múlt és a jelen közti hasadásra. Nem lehetséges a teljes visszatérés, az emlékezés nem problémamentes, sokkal inkább ártalmas, ahogy Sarolt mondja. Nagy Feró és Varga Miklós megjelenése az új *István, a király*ban éppen erre mutat rá: nem létezhet tökéletes ismétlés, és nemcsak az ismétlések természete miatt, hanem mert megváltozott az a közeg, melyben értelmet nyerhet.



Molnár Csilla. Kép forrása: www.molnarcsilla.hu

V. Molnár Csilla balladája – Az első magyar szépségverseny visszhangjai

„Megmondtad a tutit. Ha ez a film
nincs, nem dől össze a szocializmus!”

*Komment a Szépleányok dokumentum-
film YouTube-oldalán*

A továbbiakban a nyolcvanas évek nyilvánosságának egy, az előbbiekhöz hasonlóan szimbolikus potenciállal terhelt darabkáját, az 1985-ös, „első” magyar szépségkirálynő-választást tárgyalom. Míg Nagy Imre újratemetése esetében *a nemzet rehabilitálta önmagát*, és még az *István, a király* rockoperát is *egész nemzethez szóló mítoszként* értelmezte a kortárs és kései közönség, addig Molnár Csilla halála korántsem jelöl ki ilyen átfogó kontextusokat. Jelen dolgozat szempontjából mégis fontos tanulsággal szolgálhat a vizsgálata, mivel a hivatalos ideológiától radikálisan eltérő jelenségekről szóló beszéd, és annak allegorizálhatóságának késő Kádár-kori lehetőségeire és szükségességére kérdez rá.

Ezzel párhuzamosan esettanulmányaim sorából látszólag egyre inkább kivonul a politika, az „ideológiai tudatosság”, egyre kevésbé lesz tényleges közülük azokhoz az okokhoz és magyarázatokhoz, amelyek a „rendszerváltó évtizedet” leírhatnák. Fontos itt megjegyezni azt is, hogy az évtized során munkálkodó fogaskerekek működését, csakúgy, mint az erre irányuló kollektív emlékezetet talán jobban megvilágítja Nagy Imre újratemetésénél egy olyan, jóval „profánabb” esemény, mint egy szépségkirálynő öngyilkossága, vagy legalábbis egy teljesen más aspektusát mutatja meg annak, hogy mire lehet és kell emlékezni.

Amennyiben Nagy Imre újratemetését a „villanófény-emlékezet” kategóriájába soroltuk, azaz olyan eseményként tekintettünk rá, amely már a kortársak által is történelmiként értett jelentősége miatt áthatja a párhuzamos egyéni emlékezeteket, nyilvánvalóvá válik, hogy Molnár Csilla Andrea halálának leírásához másfajta eszközkészletre lesz szükség. Elképzelhető, hogy a szépségverseny esetében sokkal inkább beszélhetünk egyfajta „korszellem-emlékezetről”, amely mintegy metonimikusan idézi meg az egész kulturális miliőt, amelyet utólag reprezentálni hivatott. Hasonlóan a villanófény-emlékezethez, ez is egy adott, a nyilvánosságban lezajló eseményhez rendelődik, illetve ezzel szoros összefüggésben mindkét emlékezési stratégia a tömegmédiумok, első sorban a televízió elterjedésével vált egyáltalán lehetségessé. Az egyezések sora azonban itt véget is ér. Míg a „villanófény-emlékezet” dinamikáját éppen az adja, hogy összekapcsolja a privát és a közösségi emlékezeteket, a korszellem-emlékezet egyértelműen a múlthoz való viszonyulás kulturális oldalához rendelődik, amelyet talán sehol nem lehet ennyire jól körülhatárolható, laboratóriumi körülmények között megfigyelni, mint az ilyen események kapcsán.

Értelmezésemben ugyanis a korszellem-emlékezet olyan eseményekre vonatkozik, melyeket utólag egy egész korszak, kulturális miliő megértésére, szinekdochikus jelölőként használ az emlékezet, s melyeket nem kiemelt történelmi jelentőségük, hanem jellegzetességük okán őriz meg az utókor. Ezen események több faktor sajátos együttállása által válhatnak egy adott társadalmi-kulturális konstelláció kicsinyítő tükrévé, mint például a Metallica együttes 1991-es moszkvai koncertje (megkockáztatható a kijelentés, hogy a nyolcvanas évek Oroszországban 1991-ig tartott), a bevezetőben már erősen exponált, az Antall József halálhírével megszakított Kacsamesék 1993-ban, vagy akár az előző fejezetben már tárgyalt *István, a király* rockopera is ebbe a kategóriába tartozhat, ahogyan az első magyar szépségverseny és Molnár Csilla halála is. Leszögezhetjük, hogy az ilyen események emlékezte, mivel egy egész kulturális közeg, egy időszak leírására szolgálnak, *nemcsak a történések sorozatát, de a hozzárendelt, rögzült interpretációkat is továbbörökíti*. A továbbiakban egy módszertani „teszt” keretében szeretném bemutatni a fogalom alkalmazhatóságát az 1985-ös szépségverseny és visszhangjai kapcsán. „Gyerekfejjel nem láttam olyan szépnek a sok tupírozott hajú, erősen sminkelt, mégis semmilyen nő között. Ma már azt mondom, soha nem lesz ilyen szép szépségkirálynője Magyarországnak.” A fenti sorok a *Szépleányok* című dokumentumfilmhez érkezett YouTube-kommentekből származnak, és Molnár Csilla Andreára, „az első magyar szépségverseny” tizenhét éves királynőjére vonatkoznak, aki a verseny után alig egy évvel öngyilkos lett. Mivel Molnár Csilla „tragédiája” az egész 1985-ös szépségverseny megítélését is beárnyékolta, miközben magát a szépségkirálynőt pedig örökké fiatal, ellentmondások nélküli áldozatként ábrázolta, hamarosan olyan szimbolikus alak vált belőle, aki mind a korabeli értelmezők, mind pedig a kétezres évek befogadói szerint „a kor” rákfenéire mutatott rá, miközben ezzel egy időben a médiumok által rögzített, tizenhat éves állapotában, örökké szép és fiatal, ártatlan, tiszta emlékként konzerválódott. Ez a fejezet arra keresi a választ, hogy milyen diszkurzív mintázatok rajzolódnak ki a szépségversennyel, illetve Molnár Csilla halálával kapcsolatban a magyar sajtóban, hogy hogyan működik a szépségverseny „korszellem-emlékezetként”. *Alapvető feltevésem, melyet az eseményekről szóló publicisztikák is megerősítettek, az, hogy „az első magyar szépségverseny”, illetve a szépségkirálynő öngyilkossága szimptomatikus értékű a nyolcvanas évek nyilvánosságának értékelésében. Ennek pedig elsődleges oka az, hogy a kortárs reflexiók is ekként elemezték*. Az eseményt övező diskurzus nemcsak a nyolcvanas évek nyilvánosságát, a glasznoszty és peresztrojka hatását képes megmutatni, de a szépségversenyre emlékező szövegek a késő szocializmus jelenkori megítélésére is rávilágíthatnak. A nyilvánosságnak tehát ezek azok a szegmensei, melyek a szépségverseny eseményéhez hozzátapadtak, és már emlékezetével együtt hagyományozódnak tovább az utókor számára.

Fontosnak tartom már az elején hangsúlyozni, hogy Molnár Csilla kapcsán két eseménysorról van szó: egyrészt a szépségverseny visszásságairól, másrészt pedig a szépségkirálynő öngyilkosságáról, és a kettő nem feltétlenül kapcsolható össze egyfajta ok-okozati összefüggés keretében. Két oka van annak, hogy mégis egyszerre tárgyalom a két esemény körüli diskurzust. Egyrészt a témával kapcsolatos újságcikkek és nagyobb lélegzetvételű, „oknyomozó” és „tényfeltáró” szövegek – mint Friderikusz Sándor *Isten óvd a királynőt!* című interjúkötete és Gázó L. Ferenc és Zelei Miklós *Szépséghibák* című dokumentum-

könyve, vagy akár Dér András és Hartai László *Szépleányok* című különleges dokumentumfilmje – hasonló sémára épülnek, és nem reflektálnak arra, hogy a két esemény esetleg nem lineáris logikával kapcsolódna össze.

Másrészt negyedszáz év távlatából úgy tetszik, hogy míg a szépségkirálynő-választás kapcsán napvilágra került, morálisan nem teljesen problémátlan esetek egyértelműen a nyilvánosság számára lettek előállítva, addig a Molnár Csilla családjával, érzelmi életével foglalkozó szövegek nyilvánvalóan átlépnek egy nagyon is határozott határvonalat, és a privát szférába engednek betekintést. A kettő összekapcsolása azért is bír különös jelentőséggel, mert kultúratudományos szempontból az 1985-ös szépségverseny egyik fő tétje az volt, hogy az előtte világosan elválasztott privát és nyilvános mezők összemosásával egyfajta, Magyarországon addig javarészt ismeretlen celebkultúrát kísérelt meg létrehozni.

Ezzel párhuzamosan bizonyos szintű történeti kutatómunkára is szükség volt a magyarországi szépségversenyek, illetve a keleti blokk hasonló rendezvényei tekintetében, amennyiben ezek befolyással bírnak az esemény megértésére.⁶⁷ Ennek megfelelően nemcsak a nyilvánosság számára hozzáférhető dokumentumok jelentik a szöveg elsődleges forrásait,⁶⁸ hanem adott esetben az Agitációs és Propaganda Osztály jegyzőkönyvei, illetve az azóta megjelent szövegek és multimediális alkotások, melyek a témát tárgyalják. A vizsgálódás időbeli horizontja ezúttal is kettős: egyrészt a nyolcvanas évek jelen idejéről beszélünk, másrészt pedig az azóta felhalmozódott visszaemlékezésekről, melyek korántsem kizárólag Molnár Csilla évfordulóihoz köthetők. E sokrétű, mediálisan és műfajilag egyaránt összetett anyag vizsgálatával elsősorban három, egymással összefüggő kérdésre kívánok választ találni.

Egyrészt az foglalkoztat, hogy a Molnár Csilla Andrea halálát övező diskurzus kapcsán hogyan jelenik meg Európa és Magyarország, Kelet és Nyugat viszonya, illetve hogy mindennek megítélése hogyan változott az elmúlt évtizedek folyamán. Másrészt felmerül a kérdés, hogy maga a szépségverseny elgondolása hogyan illeszkedett a hivatalos ideológiai programba, illetve hogy az 1985–86-os események kapcsán milyen változások érzékelhetők az állam által meghatározott irányvonalakban. És végül, mindezekkel párhuzamosan egy, a fonyódi temetkezési vállalkozó által felvetett problémát is figyelembe kell venni. Mikor pár hónappal a szépségkirálynő halála után egy fiú felvágta az ereit a sírnál, az említett vállalkozó meglehetősen jó lényeglátással a következőket nyilatkozta: „Fogalmam sincs, mit szimbolizálhat nekik ez a lány” (Friderikusz 1987, 81). A kutatás harmadik kérdésfeltevése tehát arra vonatkozik, hogy miért maradt fenn Molnár Csilla emlékezete (ha valóban széles körben elterjedt jelenségről beszélhetünk), illetve hogy hogyan jött létre a szépségkirálynő „legendája”, mely még a kétezres években is eladható, fokozott érdeklődésre számot tartó történetet jelent – ezt bizonyítják a rutinszerűen magas olvasószámot generáló évfordulós cikkek is.

A fentiek fényében tehát a fejezet három részre tagolódik. Először egy történetibb jellegű alfejezetben térek ki a magyar szépségversenyek kultúrtörténetére és kontextusára, mivel

⁶⁷ Tegyük hozzá, hogy a szépségverseny történéseinek egy jelentős részét továbbra is homály övezi.

⁶⁸ A sajtóanyagok feltárásában hatalmas segítség volt a szépségkirálynő emlékére létrehozott www.molnarcsilla.hu, ahol digitalizált formában hozzáférhető az összes, a szépségversennyel vagy Molnár Csillával kapcsolatos szöveg-, film- és hanganyag. A gyakorlatilag teljes gyűjtemény, amellet, hogy a Molnár Csillára való emlékezés elsődleges színterévé is vált, egész biztosan alakította a jelen fejezet módszertanát is.

ezek fontos adalékokat nyújtanak az 1985-ös verseny megértéséhez. Ezután azt vizsgálom, hogy miként illeszkedett a verseny a nyolcvanas évek ideológiai kontextusába, és ezzel párhuzamosan, hogy milyen ideológiafogalom alkalmazható haszonnal ebben az esetben. Végül a rendelkezésre álló források – könyvek, filmek, videoklipek és újságcikkek – fényében kísérlem meg felvázolni a szépségverseny, illetve Molnár Csilla halálának korabeli interpretációit és az ezen értelmezésekben azóta beállt változásokat.

V.1. Szépségkirálynők Magyarországon és a világon – Az első magyar szépségverseny előtt

Az 1985-ös szépségversennyel kapcsolatban sokszor elhangzott – mind a verseny szervezése folyamán, mind pedig a rendszerváltozás után hozzáfűzött reflexiókban –, hogy bizonyos szempontból „elsőnek” tekinthető. A kevésbé részletezett „első szépségverseny” kifejezés mellett a nyolcvanas években még a „felszabadulás óta”, a kilencvenes évektől pedig a „44 óta” kifejezések is megjelentek, időnként az igencsak félrevezető „első újkori szépségverseny” megfogalmazással kombinálva. A *Kisalföld* például ezekkel a tipikusnak tekinthető sorokkal számol be a versenyről: „Ötven évvel ezelőtt volt már ugyan Miss Hungária választás, de *lényegében* ez a mostani számítható elsőnek” („Hat megye szépei – Lányok a kifutón”, 1985, kiemelés tőlem – R. Zs.).

Talán éppen ezért kapcsolódott a verseny megítéléséhez a hagyomány vagy precedens-nélküliség, amivel a '85–86-os sajtó a szépségverseny visszasságait és a szervezők – a legenyhébb megítélések szerint is – dilettáns magatartását magyarázta. Azonban nyilvánvalóan nem az 1985-ös, a Magyar Média Vállalat által megrendezett verseny volt az első ilyen típusú rendezvény Magyarországon. A tényleges első szépségversenyt 1929-ben rendezték meg, melyet – a fonyódi Molnár Csillához hasonlóan – szintén egy balatoni lány, Simon Böske nyert meg. Ez a verseny volt az a precedens, amellyel az 1985–86-os sajtó igyekezett párhuzamot vonni.

A kézenfekvő tematikai kapcsolaton kívül Simon Böske és Molnár Csilla történetének több olyan mozzanata van, amelyek az összehasonlítást ekkor lehetővé tették, ahogy ezt a nyolcvanas évek újságjai meg is mutatták. Még a verseny kezdetekor az első magyar szépségkirálynő európai sikereivel próbálták biztatni a vállalkozó szellemű magyar lányokat: „Fontos nekünk, hogy kiválasztassék az ország szépe, ez ugyanis a záloga annak, hogy Simon Böske után ismét reménnyel indulhasson magyar női személy [sic!] a Miss Európán, hogy aztán esetleg tovább lépve a plafonig jusson, amelyik mint tudjuk – ez alkalommal még stílusos is – a csillagos ég” (Kovács Z. 1985a). Később, a rendszerváltozás és Molnár Csilla halála után Böske sorsa ennél sokkal baljósabb párhuzamot jelentett, a média tragikus sorsuk kapcsán kötötte össze a két szépségkirálynő történetét. A 2005-ös Új Nő például ezt írja: „[Simon Böske] a hírek szerint ugyanolyan szép volt, mint lány korában, ám boldogság nem sugárzott róla. Másodszor is férjhez ment, de ez a házasság sem tarthatott sokáig. Az első szépségkirálynőt a háború befejezése előtt elvitte egy súlyos betegség.” (Jády 2005)⁶⁹

⁶⁹ Itt érdemes azt is megjegyezni, hogy Simon Böske sírköve és emléktáblája szerint halálának időpontja 1970, s így talán sorsa mégsem állítható olyan erős párhuzamba Molnár Csilláéval.

Érdekes, de talán érthető, hogy a nyolcvanas évek sajtójában az 1985-ös szépségverseny kapcsán már a nosztalgia jól érzékelhetően keserűdes attitűdjével viszonyul a háború előtti szépségkirálynő-választásokhoz – a szépségversenyt feldolgozó *Szépleányok* dokumentumfilm például Karády Katalin egy dalát választotta aláfestésként a tényleges első szépségverseny bemutatásához. Az Esti Hírlap Szaplóczay Éva, a második magyar szépségkirálynő érdekes esetéről számol be, aki arról mesél, hogy az ötvenes évek elején miként vette hasznát a koronájának:

Születésnapra voltam hivatalos. A baráti kör rám osztotta azt a feladatot, hogy pezsgőt szerezsek a vacsorához. Sehol sem lehetett akkor éppen kapni. Bejártam már a fél várost, végül a diplomáciai karnak fenntartott üzletbe nyitottam be. Kérdezték, hogy melyik követségtől jöttem. Egyiktől sem, válaszoltam. Akkor sajnálják, nem szolgálhatnak ki. Csak diplomaták vásárolhatnak, királyok nem? – kérdeztem. Hát, királyok is. És királynők? Miért, ön talán királynő? – kérdezték. Az – feleltem –, 1930-ban választottak. Én vagyok Miss Hungária 1930. („Szépek voltak, szépek maradtak”, 1985)

Arra nem tér ki a sajtó, hogy a szépségverseny-diplomácia hasonlóképpen kulcsszerepet játszott a legelső, Simon Böske és az „újkori” első, Molnár Csilla Andrea esetében – a források azonban nem hagynak kétséget felőle. Simon Böske esetében egyes beszámolók szerint a magyarok egyfajta elégtételként értelmezték azt, hogy a trianoni döntés után éppen a magyar lány volt az, aki elnyerte a Miss Európa címet. A szépségkirálynő üdvözlésére a Keleti pályaudvarra érkezett egyik városvezető például így összegezte a helyzetet: „Budapest székesfőváros főpolgármestere nevében üdvözlöm Önt, aki diadalmas szépségével dicsőséget szerzett ennek a szegény legyőzött országnak éppen a győztes, volt ellenfelek között” (Kovács E. 2010). Böske sikerének története nem itt ér véget, pontosabban szólva nem itt kezdődik. Az 1929. évi *Széphalom* számol be egy bizonyos Maurice de Waleffe a „magyar kérdésről” írt cikkéről, amelyet eredetileg a francia *Le Journal* újságban közölt: „A cikket így fejezi be: »Magyarországot egy baráti gesztus könnyen megnyerhetné Párisnak. Tegyük meg ezt a gesztust, ha a térképen nem is tehetjük, legalább a lelkiek terén. Mert a villongások mögött a huszadik századi homo Europeanus áll, aki élni akar a moszkvai barbárság és a new yorki kolonizáció fenyegető veszedelmei között.«” („Visszhang”, 1929, kiemelés tőlem – R. Zs.)

Talán nem meglepő, hogy éppen ez a bizonyos Maurice de Waleffe volt az első európai szépségversenyek szervezője, illetve a szintén említett *Le Journal* tulajdonosa. Ez az a lap, amely a magyar *Színházi Élet* című magazinnal együttműködve szervezte az első magyar szépségversenyt. Mindezek után nem lehet kétséges, hogy 1929-ben a szépségdiplomácia mint szimbolikus kompenzáció a Magyarországot ért területi sérelmekért, nagyon is aktuálpolitikai mellékzöngékké vált. Mindez annyiban kapcsolódik Molnár Csilla történetéhez, hogy – bár a tényleges indokok nem ismertek – a szépségkirálynő halálát elemző szövegek következtetni engednek arra, hogy a magyar lány harmadik helyezése szintén politikai döntés következménye volt. A szépségkirálynő édesanyjának beszámolója szerint Csilla közvetlenül a máltai Miss Európa verseny után a következőket nyilatkozta:

„Itt mindenki azt mondja, hogy ebben politika van, és azért nem lehettem az első, mert magyar vagyok” (Friderikusz 1987, 203). Valóban, a különös pontozási rend, a tény, hogy az első kört Molnár Csilla a lehető legmagasabb pontszámmal zárta, a legjobb öt között új pontozási rendet állítottak fel, gyakorlatilag a teljes magyar publikumot sikerrel győzte meg arról, hogy „ebben politika volt”.

V.2. Az első magyar szépségverseny kulturális kontextusa

V.2.1. A kor nőideálja, avagy miért (nem) önellentmondás a „szovjet szépségverseny”?

Visszatérve Simon Böskéhez, 1929-től kezdve kilenc évig, 1938-cal bezárólag mindig a francia *Le Journal* támogatta a versenyt, a világháború kezdetével pedig, amikor mind a *Le Journal*, mind a *Színházi Élet* megszűnt, a szépségversenyek is abbamaradtak. A szovjet megszállás után erről a hagyományról kevés szó esett, hiszen az 1950-es évek emancipált szovjet nőideáljának kereteit nyilvánvalóan szétfeszítette volna már csak a szépségversenyek létezése is. A hivatalos ideológia szerint a szovjet nő elsősorban a férfival egyenlő munkás és édesanya volt, s így a szépségversenyhez legközelebb álló események a hatvanas évek elejének egyenruha-bemutatói voltak. Az akkoriban éppen virágkorukat élő amerikai versenyek, ha egyáltalán említették a keleti blokkban, legfeljebb a kis színészek közé fértek be.

Nemcsak a szovjet nő ideája, hanem a szocialista realizmus nőideálja is radikálisan különbözött attól, amit az ötvenes évek tengerentúli versenyein elvártak a jelöltektől. A dús keblek, a darázsderék és a gömbölyű csípő, mely három kritérium együttesen az amerikaiak által kedvelt homokóraformát adta, összeegyeztethetetlen volt a szocialista realista esztétika által propagált robusztusabb nőképpel. Elizabeth Waters – mind ez idáig egyetlen – szocialista szépségversenyekkel foglalkozó szövege (Waters 1993) mindezt a paraszti értékrendre vezeti vissza, amely magyarázata szerint nagyon is sokáig maradt domináns a szovjet kultúrában, szemben az egyre dinamikusabban urbanizálódó Egyesült Államokkal. A paraszti kultúrában a masszív, erős nő számított vonzónak, hiszen vastag végtagjai azt bizonyították, hogy képes a kemény fizikai munkára, míg széles csípője azt is mutatta, ez a nő „asszonyi kötelességeinek” is eleget tud majd tenni. A nő ebben az esetben szándékosan nem a maskulin tekintet és a vágy tárgya, sokkal inkább a lehető legoptimálisabb funkcionalitásra tervezett eszköz: nem az esztétikum, hanem a praktikum szabályszerűségei vonatkoznak rá. Waters szerint ezek a beidegződések (legalábbis a diskurzus szintjén) még az után is fennmaradtak, hogy a társadalom műveltebb rétegei elkezdtek átvenni a nyugati sztereotípiákat. Ezt a fajta emancipálódást, a nő egyenlő jogú társként való számbavételét a nyugati szakirodalom „double burden”-ként, azaz kettős teherként aposztrofálta, és még a rendszerváltozás környékén is azzal érveltek, hogy a minden szempontból értett és végletesen komolyan vett „egyenlőség”, amelyet a szovjet ideológia kínált asszonyainak, tulajdonképpen a nők kizsákmányolásának új horizontjait nyitotta meg. Mindezt azzal magyarázták, hogy az emancipáció mellett a tradicionális női szerepek is fennmaradtak, ami végül azt eredményezte, hogy amikor az asszonyok hazatértek az üzemből, elkezdődött a „második műszak”: a háztartás vezetése, a gyerekek

nevelése, a vacsora elkészítése, amiből a férfi a legritkább esetben vette ki a részét (lásd például Corrin 1992).⁷⁰

A nyolcvanas évekre a kettős teherhez hozzáadódott a Szovjetunióba és szatellitállamaiba apránként beszivárgó nyugati szépségkultusz, s így akár hármas teherről, háromszoros elvárásokról is beszélhetünk. Mikhail Zlotnikov, az első, 1989-es szovjet szépségverseny rendezője mindezt érthető módon üdvözlendő fejleményként említi: „A verseny emlékezteti asszonyainkat arra, hogy ők nemcsak anyák és pártmunkások, hanem nők is. Ezáltal asszonyaink sokkal nőiesebbek lehetnek.” („Soviet Union: Beauty Contested” 1998) Az egyik első szovjet szépségkirálynő, Yekaterina Chilichkina azt nyilatkozta, hogy szerinte a szépségverseny egyik célja az, hogy lovagias érzéseket váltsanak ki a férfiakban, és olyan viselkedési mintákat hívjanak elő, amelyeket a férfitársadalom már rég elveszített (Waters 1993, 124). Egy, a nőiesség fogalmát átértelmező gesztussal tehát a szépségversenyek nemhogy a szocialista ideológia ellenében működtek, hanem a szovjet nőkép szerves részévé válhattak.

V.2.2. A füredi Anna-bál

Az ötvenes évektől kezdve még egy olyan precedensről beszélhetünk, amely meghatározta az 1985-ös országos szépségverseny megítélését, s ez a balatoni lány, Molnár Csilla Andrea esetében különösen fontos lehet. A füredi Anna-bálról van szó, amely különös pozíciót foglalt el az 1944 utáni nyilvánosságban. Az először 1825-ben megrendezett eseményt hagyományosan a magyar nemzeti érzelmek megnyilvánulásaként tartották számon, ahol a kezdetekben enyhe Habsburg-ellenességgel átítatott rendezvényeken tradicionális magyar ruhában táncoltak csárdást a kisasszonyok, miközben megválasztották a bál szépét.⁷¹ Az Anna-bálokat emellett a Monarchia nemesi és nagypolgári kultúrájához szokás kapcsolni, azt nem is említve, hogy maga a helyszín, Balatonfüred, ugyanezen réteg fürdőkultúrájának legjellegzetesebb magyarországi színhelye volt. Mindemellett hagyományosan az Anna-bál a megfelelő származású ifjú hölgyek bevezetését jelentette az előkelő társaságba, illetve ez volt az az esemény, ahol a fiatal, hófehér ruhába öltözött szüzek közül minden esetben bálkirálynőt választottak.

Logikusnak tűnne tehát, hogy egy ehhez hasonló esemény – mint a reakciós, burzsoá szemlélet mintaszerű képviselője – száműzve legyen a Rákosi- és Kádár-kor hivatalosan támogatott vagy akár megtűrt rendezvényei közül. A tények azonban mást mutatnak: az első világháború miatt 1914-től ideiglenesen szüneteltetett balatonfüredi hagyományt éppen 1957-től indították újra, sőt a pártkáderek részvétele az eseményen, illetve a ceremóniarendben beálló változtatások, fejlesztések arra engednek következtetni, hogy a

⁷⁰ Ugyanakkor az emancipáció, amit az államszocializmus kínált, 1989 után évtizedekkel visszavetette a feminizmus helyzetét Kelet-Közép-Európában (bővebben lásd Séllei 2007).

⁷¹ Néhány újabb kutatás ellentmond ennek a képnek (lásd például Katona 2010). A szerző személyes beszámólók alapján mutatja ki, hogy az Anna-bálok már a kezdetekkor is inkább voltak kozmopolita, mint nemzeti jellegű események, és a csárdás mindössze a táncrend egy része volt – a keringővel, mazurkával vagy polkával egyetemben. A bálok általános megítélésén azonban ezek a kutatások nem változtatnak.

kora Kádár-korszak kezdődő konszolidációjába nagyon is beleillett a füredi Anna-bál mint eleve nosztalgikusként megfogalmazott mulatság koncepciója.⁷²

A bálók hagyományának felélesztése, a szocializmus eszméjéhez alakítása több, egyszerre ható faktorial is magyarázható. Nyilvánvalóan közrejátszottak Zákonyi Ferencnek, a Veszprém Megyei Turisztikai Hivatal vezetőjének folyamatos kérelmei, aki az Anna-bált a balatoni régió közösségteremtő és -összetartó hagyományaként jelenítette meg, és ez alapján kérvényezte a hagyomány felelevenítésének hivatalos támogatását. Fontos itt kiemelni, hogy Zákonyi a *regionális* kollektív identitásra hivatkozott a fent vázolt *nemzeti* narratívával szemben, amely, mint a nemzeti szint alatti kollektív szerveződési szint, akár támogatott törekvés is lehetett.⁷³ A másik lehetséges magyarázat szerint az Anna-bálók hagyományának újraindítása az államszocializmus kezdetén még oly ritka „biztonsági szelepek” egyike volt, amelyek a politikai rendszerben felgyülemllett feszültségeket voltak hivatottak levezetni, miközben a potenciálisan veszélyes megmozdulásokat domesztikálta, a rendszer keretein *belül* helyezte el. Az időzítés, közvetlenül az 1956-os forradalom után legalábbis erre enged következtetni. Erre a magyarázatra utal az is, hogy az Anna-bálók, bár hivatalosan támogatott és évente következetesen megrendezett eseménynek számítottak, széles körű publicitást sosem kaptak, a filmhíradó „kis színeseibe” például a Filmhíradó online archívuma alapján mindössze kétszer került be 1957-től 1989-ig: 1966-ban és 1969-ben.

V.3. A szépség ideológiája – Szépségversenyek, peresztrojka és ellentmondások a hivatalos beszédrendben

Ezek tehát azok az előzmények, amelyek az 1985-ös szépségverseny politikai és kulturális kontextusát meghatározták, ám egy rövid kitérő erejéig érdemes a szépségkirálynő-választás rövid távú hatásmechanizmusaira is kitérni. 1986. július 10-én, amikor Molnár Csilla Andrea apja szívgyógyszerét beszedve véget vetett életének, már javában folytak a következő, 1986-os évi szépségverseny elődöntői. A szépségkirálynő halála ezen a ponton kezdett szimbolikussá válni, amit végül az is alátámasztott, hogy a következő szépségversenyt nem tartották meg, a döntősöket pedig csekély kártérítéssel hazaküldték. 1989-ben, amikor ismét sor került egy magyarországi szépségversenyre, ez – legalábbis a szervezők tapasztalatainak tekintetében – ismét elsőként jelent meg. E gyakorlatlanság egyik legsokatmondóbb példája a verseny televíziós közvetítése. A szépségverseny összefoglalóját, mivel a szervezők éppúgy, mint a befogadók nem tudták a meglévő kategóriarendszerükbe integrálni, a Magyar Televízió *Telesport* című sportműsorában sugározták, holott nyilvánvalóan nem sporteseményről volt szó. A nézők panaszkodtak, hogy a műsoridő lejártával megszakították

⁷² Egy pár évvel később a hatvanas évek elejétől egyébként általánosan is megélenkül a rendszer által támogatott és szabályozott báli kultúra, már eleve nosztalgiával kezelve a háború előtti, hagyományos bálók világát.

⁷³ Valószínű, hogy a füredi Anna-bál esetében egyfajta oscillációról beszélhetünk a kollektív identitások különböző szintjei között, egyszerre tűnik fel a magyar nemzeti identitás reprezentálójaként, illetve a balatoni térség képviselőjeként. Ez utóbbi tendencia egyébként igen erős a Balaton környékének esetében, a regionális események csakúgy, mint a lokális emlékezet helyei – gondoljunk csak a Pajtás 1957-es tragédiájára – kiemelt jelentőségűek a térségben.

a közvetítést, és voltak versenyzők, akiket egyáltalán nem tudtak megfigyelni. Mindez valójában nem meglepő egy olyan kulturális közegben, ahol a médiaeseményeknek nem volt hagyománya, és ahol immár a harmadik „első” szépségverseny zajlott. Azon az apró, ám semmiképp sem elhanyagolható változtatáson kívül, hogy a versenyre jelentkezők mellé pszichológust rendeltek, mintha a szervezők az 1985-ös szépségversenyből és Molnár Csilla Andrea halálából semmilyen tanulságot nem vontak volna le.

Ebben az *elsőleges kontextusban* kell értelmeznünk a szépségkirálynő halálát és az azt övező diskurzust. Arról már vázlatosan esett szó, hogy a szovjet nőkép módosulásával hogyan integrálódhatott a szépségverseny elgondolása a létező szocializmus rendszerébe, azonban az összefüggés megfordítása is lényeges, sőt jelen szövegkörnyezetben gyakorlatilag megkerülhetetlen kérdéseket vet fel. Milyen hatással volt tehát az államszocialista időszak ideológiája a szépségversenyek létrejöttére? Az ideológia mibenlétéről, illetve értelmezhetőségéről a nyolcvanas éveken belül az első elméleti fejezetben már volt szó. Most mindössze azt a néhány mozzanatot szeretném kiemelni, amelyek központi szerepet játszanak az „első magyar szépségverseny” megértésében.

A nyolcvanas évekre egy olyan speciális szituáció állt elő, melyben egyfelől az ideológiát nem lehetett komolyan, de legalábbis szó szerint érteni, másrészt éppen ez volt, a spektakulumhoz hasonlóan, *a valós társadalom irrealizmusának gyökere*, a valóságot strukturáló diszkurzív színpad. A késő szocializmusban tehát célszerű az ideológiát olyan közös referenciapontnak tekinteni, melynek szemantikai tartalma jobbára kiürült, funkciója pedig a kontinuitás fenntartása volt. Alexei Yurchak is hasonló következtetésekre jut, mikor az ideológiai beágyazottság kérdésének *utólagos* értelmezhetőségére reflektál. Érvelése szerint a szovjet szocializmussal és a posztsovjét átalakulásokkal foglalkozó szakirodalom abból az alapvetésből indul ki, hogy a „szocializmus” a kezdetétől a végéig „rossz”, „erkölcstelen” és „az emberekre kényszerített” volt, és/vagy az emberek ekként élték meg (Yurchak 2003, 482), holott az ideológia mint elsősorban nyelvi és nem gondolati rendszer, nem a terror, hanem „mindössze” a hatalom folytonosságának fenntartója volt.

Az ideológia funkciója is elmozdult abban az átmenetben, amely a kemény és a puha diktatúra különbségét jelzi. Míg a korai államszocializmus éveiben az ideológia kizárólagosságra törekvő világmagyarázatként tüntette fel magát, a késő Kádár-korra már a domesztikálódott ideológia inkább egy olyan értelmezési keretként jelenik meg, amely lehetővé teszi a megszólalást, amely egy olyan világot hoz létre, amely *belülről* működőképesnek, akár kellemesnek is tűnhet, *csak nem szabad egészen odanézni*, azaz a rendszer fenntartásának alapvető feltétele az, hogy bírálói ne lépjenek ki az ideológia által létrehozott keretekből.

Az ideológia hatalmi struktúrákat játékba hozó beszédrendként való felismeréséből indul ki Slavoj Žižek is, mikor megkülönbözteti az ideológia már tárgyalt naiv, cinikus és kinikus megközelítését. Ebben az elgondolásban a „kinizmus” a hatalmat nem birtoklók azon felismerését jelenti, hogy a kimondott szó (ideológia) és a valóság (melynek eleve ideologikus voltát nem ismerik fel) radikálisan eltér egymástól, míg a „cinizmus” a hatalmat gyakorlók eszköze, hogy ezt az érvénytelenként felismert valóságkonstrukciót saját céljaik érdekében használják és formálják.

A szlovén gondolkodó érvelése alapján legalább két, a jelen szöveg szempontjából központi belátást tehetünk. Egyrészt, ahogy a továbbiakban ez látható lesz, az ideológia mibenlétének három megközelítése: a naiv, a cinikus és a kinikus egyszerre van jelen a szépségversenyt övező diskurzus különböző szegmenseiben; a beszédrend szereplői eltérő módokon értelmezik a verseny és a hivatalos ideológia kapcsolatát. Másrészt kétségtelen az is, hogy az ideológia tökéletes ellentéte maga is ideológia, s így a düledező szocializmusból a rosszul kivitelezett kapitalizmusba való békés gazdasági átmenet sem feltétlenül jelentette az ideológiai megtisztulás útját. Jelen szövegnek nem tartozik az elsődleges fókuszába az, hogy milyen gazdasági mozgások eredményezték ezt az átmenetet, illetve hogy helytálló-e egyáltalán a „kommunizmus”/„kapitalizmus” distinkció,⁷⁴ az azonban szembeötlő az 1985-ös szépségverseny kapcsán, hogy az esemény kortárs és későbbi elemzői – újságírók, kommentelők – miként használják e fogalmakat érvelésük alátámasztására, nemritkán egymásnak ellentmondó módon.

V.4. „Business” – A nyugati morál kritikája

Ha a vizsgálat tárgya pusztán a szépségverseny és a hivatalos ideológia összeegyeztethetősége volna, akkor több olyan tényező sikkadna el, amelyek mégis kulcsfontosságúak az 1985-ös események értelmezésében. Talán túl kézenfekvőnek is tetszik az a magyarázat, amely szerint a nyolcvanas éveket jellemző enyhülés általában, illetve még pontosabban a Gorbacsov által meghirdetett peresztrojka és glasznoszty, az átalakítás és nyitás programja engedtek teret a szépségversenynek. Egyetlen időbeli faktorra érdemes kitérni. Mihail Gorbacsov 1985-ben lett a Szovjetunió elnöke és az SZKP főtitkára, magát a versenyt pedig már 1984-ben, az osztrák partnerekkel együttműködésben elkezdtek szervezni. A Szovjetunióból koordinált *ideológiai* lazulást megelőzte a Magyarországon tapasztalható *gazdasági-kulturális* enyhülés. A „légkör” tehát valóban nyitottabbnak mutatkozhatott, egyes vélemények szerint Gorbacsov ténykedése és az 1989–90-es események tulajdonképpen a régen elvázott ideológiai program tényleges temetését jelentették (Casier 1999, 35).

Mégis a korabeli sajtóbeszámolók időről időre hírt adnak egy-egy „ideológiailag eldöntött” mozzanatról, amely azt hivatott illusztrálni, hogy a tiszta verseny ideáját a női szépségen kívüli tényezők is befolyásolták. Maga a kimondás aktusa, a kimondhatóság lehetősége azonban rögtön ironizálja is az ideológia jelentőségét, hiszen annak explicit megjelenése az elsődleges nyilvánosságban éppen az ideológia tehetetlenségére mutat rá. Az ideológia a szépségverseny egyik komponenseként már Molnár Csilla halála előtt megjelent, ugyanúgy, mint a „szépipar” egyre inkább nyilvánossá váló mesterkedései. Az egyetlen olyan alkalom például, amikor a szépségversennyel foglalkozó források nyíltan kimondják, hogy „a párt” vagy „a felső vezetés” is beleszólt volna az események menetébe, az érdekes módon egy igazán elhanyagolható tényező, a verseny elnevezése kapcsán történt. A sajtó több helyen is említi, hogy „felsőbb utasításra a rendező Magyar Média megváltoztatta a Miss Magyarország elnevezést” (Friderikusz 1987, 14), illetve a média által egyöntetűen fő bűnbaknak kikiáltott „Dr. Fodros”, a Magyar Média Vállalat igaz-

⁷⁴ Kornai János gondolatmenete például a „koraszülött jóléti államról” mindenképpen megbontaná ezt a dichotómiát.

gatója egyetlen fellelhető nyilatkozatában is a következőket mondja: „azt nagyon kevesen tudják, hogy a KB agitációs és propagandaosztálya közvetlen hatalmi nyomást gyakorolt a versenyre, a feltételek kialakítására. Például a Miss Magyarország ideológiai megfontolásból lett Magyarország Szépe.” (Ideológiai megfontolásból lett „Magyarország Szépe”, 1989). Érdekes hozzátenni, hogy az Agitációs és Propaganda Osztály a Magyar Országos Levéltár által közzétett jegyzőkönyveiben nincs nyoma ilyen döntéseknek. Ez legalábbis a kultúripar különböző szintje közötti informális egyezkedésekre enged következtetni, de arra is utalhat, hogy Fodros István igyekezett a felelősséget bármilyen formában elhárítani magától. Ehhez pedig arra a közös, hallgatólagosan elfogadott, bár 1985-re jócskán árnyalható tudásra apellált, hogy „a Párt” aktívan hatást gyakorolhat még a szépségversenyekhez hasonlóan apolitikus események lefolyására is.

A verseny nevével és az újságcikkekbe szőtt, tekintélyt parancsoló vagy sokat sejtető „felsőbb utasításra” kifejezésektől eltekintve – talán érthető módon – direkt befolyásnak nincs nyoma. Az elérhető sajtóanyagból kirajzolódik azonban egy olyan kép, amely implicit módon hozzájárul az ideológia megértéséhez a nyolcvanas évek nyilvánosságában. Egyrészt éles választóvonal képződik meg „nyugat” és „kelet” között, másrészt viszont a szépségversenyt elemző kortárs szövegekpusz a kettő összehasonlításában a kommunista ideológiát az erkölcsiséggel, általános világnézettel és ideákkal köti össze. Ebből a szempontból érdemes lehet megfontolni Ann Swidler felvetését, aki folytonosságot tételez „ideológia”, „hagyomány” és „közhely” között. Swidler szerint idővel az ideológia megszűnik explicit kulturális rendszernek lenni, természetessé válik, majd egyszerre csak elképzelhetetlen lesz a hiánya (Swidler 1986, 279).⁷⁵A hetvenes-nyolcvanas évekre az ideológia jobbra megszokottá, „normálissá” – pragmatikussá – vált. A keményvonalas ideológiai program, amelyet a Kádár-korról emlékekkel nem rendelkező generáció a „kommunizmussal” hozott kapcsolatba, többé már nem volt annyira hangsúlyosan előtérbe helyezve, mint korábban (hiszen ez is a kádári paktum részét képezte), ugyanakkor pedig Žižek meglátásaival összhangban, a nyolcvanas évekre az ideológiát senki nem értette már betű szerint. Diszkurzív szinten, ahogy a következőkben látható lesz, az ideológia eltűzött, karikatúrisztikus képe mégis létrejön a sztereotipikus „Nyugat” mint Másik megteremtése által.

Ahhoz tehát, hogy a marxista ideológia mint elfogadott és „normálisnak” tartott beszédrend jelenjen meg, először is a „Nyugat” létrehozására volt szükség. A verseny körüli közbeszédben az esemény hamar a Nyugat romlásának tüneteiként és kiváló példajaként kezdett el működni. Ezt a folyamatot röviden a „business” vagy „gazdasági vállalkozás” szavakkal lehetne jellemezni.⁷⁶ A versennyel foglalkozó *Szépleányok* című dokumentumfilm a következő, nagyon is explicit magyarázattal áll elő az esemény üzleti természetét illetően, mikor még a döntő előtt kihirdetik a nyertes nevét. „A királynőt Molnár Csilla Andreának hívják. Ne lepődjenek meg, kedves barátaim. A szakemberekből álló zsűri néhány tagja,

⁷⁵ Az ideológia domesztikálódásának egyik leglátványosabb tünete például a „szocialista erkölcs” születése, majd elterjedése is, amely a társadalom többsége számára elfogadott normalitást kapcsolta össze az ideológiai elköteleződéssel.

⁷⁶ Az „üzleti vállalkozás” kifejezés összesen huszonkét alkalommal jelenik meg a szépségversenyéről és Molnár Csilla haláláról szóló sajtóanyagokban, míg a „business”/„biznisz” szó nyolcszor, addig az „üzlet” kifejezés toronymagasan 67-szer bukkan fel.

illetve a vállalatok képviselői megállapodtak ebben és abban, hogy kik kapják a különdíjakat, és ez így természetes. Hiszen alapvetően üzletről van szó. Üzletről, amely nem tűri az egyéni ízlést, nem tűri a véletlent. A játék szabályai szerint ez titok, csak az érdekelték tudják, úgyhogy Önöknek nagyon jó szórakozást kívánunk” (Dér és Hartai 1987).

A versennyel foglalkozó lapok nagy része nem torpan meg annak megfogalmazásánál, hogy a versenyhez tisztán kirajzolódó anyagi érdekek kapcsolódnak, hanem az esemény e jellemzőjét teszik felelőssé a szépségkirálynő-választás összes visszásságáért. „[S]okszor hangzott el ez a bizonyos kulcsszó, hogy »gazdasági vállalkozás« – mindig akkor, amikor valami nem volt egyértelmű, de napjainkban ez a kulcsszó, ha valamire azt mondják, gazdasági vállalkozás, akkor ott nincs helye mellékkörülmények firtatásának, a gazdasági élet már csak ilyen.” (Kovács Z. 1985a) Ezzel szinte teljesen összecseng az, amit a *Forrás* ír arról, hogy a *Szépleányok* miként interpretálja az eseményeket: „[A] film főszereplői azok, akik a Nagy Banzáj után zsebre tették a bankókat. A szervezők minden második szava az üzlet. Kontraszelektált volt a »legszebb« lányok csapata? Persze, hiszen ez üzlet. Előre megbeszélték a zsűri döntését? Persze, hiszen ez üzlet. A bevételhez képest bagóval fizették a legcsinosabbakat? [...] Riasztóan azonos kulcsra jár a megszólaló üzletemberek logikája.” (Tóth P. P. 1987) A források alapján úgy tűnik, hogy nemcsak a megszólaló üzletemberek logikája az, ami azonos srófra jár: az üzleti jelleg hasonló aspektusokból megközelített kritikája a korabeli sajtó előfeltevéseire is rámutat.

Hankiss Elemér már 1980-ban felhívta a figyelmet arra, hogy a magyar társadalom bizalmatlanságot mutat a vállalkozói attitűd irányába – nem utolsósorban azért, mert az első nyilvánosságban ez a kapitalizmushoz kapcsolódott: „Minthogy ezt az emberi magatartást, tévesen, azonosítottuk a kapitalista vállalkozó magatartásával és társítottuk a kizsákmányolás meg a társadalmi egyenlőtlenség fogalmával, aláástuk e magatartás hitelét a társadalmi tudatban. Most azonban egyre inkább kiderül, hogy a vállalkozói képességek és lendületek nélkülözhetetlenek a szocialista társadalomban is, az úgynevezett állami szektorban is, nem csak a második gazdaságban.” (Hankiss 2002, 129)

Különös, de talán nem véletlen egybeesés, hogy a kortárs nyugati feminista irodalom egy része is a szépség általánosságban értett üzletjellegét hangsúlyozza. Naomi Wolf például paradigmaalkotó, először 1990-ben megjelent *The Beauty Myth* című kötetében így ír: „A szépség mítosza úgy tünteti fel magát, mintha intimitásról, szexről, életről, a nő ünnepléséről szólna. Valójában azonban érzelmi távolságból, politikából, pénzügyekből és szexuális elnyomásból áll. A szépség mítosza egyáltalán nem a nőkről szól, hanem a férfiak intézményeiről és intézményesített hatalmáról.” (Wolf 2002, 12) Ha felidézzük az 1985-ös magyar szépségverseny – a *Szépleányok* dokumentumfilmben is látható – részleteit: a jó hangulatban cigarettázó és iszogató, fontos férfiakat,⁷⁷ ahogy kedélyesen pontozzák a Jessa fürdőruhákban mosolyogva vonuló lányokat, nem nehéz összekapcsolni Wolf gondolataival.

⁷⁷ Vámos Magda divattervezőn kívül 19 férfi: szponzorok, színművészek, igazgatók és a női szépség hasonló avatott tudorai.

Az esemény üzleti jellegének különös, ritkán említett aspektusát ragadja meg Árkus József cikke. „Ezzel már ott is vagyunk a fő oknál, amiért ennyire nem akarok írni a szépségversenyéről. Hogyan, még majd politikai felhangokat vélnek kihallani a mondókámból, holott a szépségkirálynő-választás bevallottan nem más, mint egy gazdasági vállalkozás a sok közül.” (Árkus 1985) Majd sokkal kevésbé burkoltan enged politikai implikációkra következtetni: „A rendezők szerint úgy kell felfogni, mint kölcsönösen jövedelmező üzletet, mellyel a szervezők is megtalálták a számításukat, és a versenyző lányok is megkeresték a maguk pénzét. Az elődöntőkön például fejenként 200, azaz kettőszáz jó magyar forintot, ami a jelenlegi árfolyamon számolva még a négy dollárt is eléri. Mint említettem, az egésznek semmi köze a politikához, ezért *rubelre nem is számítom át.*” (Árkus 1985, kiemelés tőlem – R. Zs.)

A szépségkirálynő-választás üzleti jellegének ennyire hangsúlyos és gyakori emlegetése – nemcsak a sajtóorgánumok, de a szervezők részéről is – felidézi Žižek egy megjegyzését az ideológia cinikus használatáról. Szerinte ez a fajta cinizmus „igazságnak álcázott hazugságot jelent, amely egyfajta lefegyverező őszinteséggel ismer be mindent, miközben a hatalmi érdekeltségek ilyen kimondása nem akadályozza meg ezen érdekek érvényesítésében” (Žižek 1994, 24). Tóth Péter Pál már említett, 1987-es szövegében azonos szóhasználattal, hasonló belátásra jut: „A *Szépleányok* című film erről szól. Azt mondja el, hogy ez a rendezvény *egyértelműen és gátlástalan cinizmussal* megvalósított üzleti vállalkozás volt.” (Tóth P. P. 1987, kiemelés tőlem – R. Zs.) Kormos Valéria, a Nők Lapja munkatársa Friderikusz Sándor a témában írt riportkötetét is éppen azért méltatja, mert az képes „lebontani” ezt a már-már hamis tudatként operáló, mindent átható cinizmust:

Ahhoz, hogy valaki az igazat megközelítse, beleássa magát emberi, érzelmi viszonyok szövevényébe, szembesítse az olvasót, a nézőt az intézményesített cinizmussal – annak „pokolra kell mennie”. Annak az embernek tisztességgel, iszonyú energiával kell munkához látnia. Az nem egyszerűen rekonstruál, maga is megszenved a kimondott, a kimondatott szóért. (Kormos 1987)

Fontos mozzanata az esemény üzletiességének – és egyben a szépségversenyről kialakított általános kép újabb árnyalata – az is, hogy a sajtó ezt szinte kivétel nélkül a magát már-már sztereotipikussá kinövő, a kapitalista karikírozott portréjaként értett „osztrák üzletemberhez” kapcsolta. Erich Reindl, az ausztriai szépségversenyek szervezője volt az ugyanis, aki cége tapasztalatával és schillingjeivel egyaránt támogatta a magyar szépségversenyt. Ebből a szempontból érdekes, amit Csilla édesanyja, Molnár Istvánné nyilatkozott a verseny szervezéséről: „Elvégre ez egy állami vállalat, és az ember azt gondolná [...], hogy egy szocialista állami vállalat mindent a legkorrektebbül, legtisztességesebben csinál, tehát biztosan jó kezekbe kerül a lány. [...] Nem mondom, ha egy nyugati cég rendezte volna ezt az egészet, én naiv, talán eleve nem adok neki ekkora hitelt.” (Friderikusz 1987, 80) E gesztus által talán túl könnyű és egyértelmű kapcsolat jön létre a „Nyugat” és az „üzlet” szavak szemantikai rétegei között, s ezáltal szinte magától értetődően képződik meg egy olyan dichotómia, melynek egyik oldalára a nyugati „kapitalista” értékrend kerül, ennek ellenpontja pedig tetszés és szituáció szerint behelyettesíthető.

V.5. „Ami érdek nélkül tetszik” – A tisztaság és a „business”

De mit tekinthetünk az „üzlet” ellentétének, és hogyan jelenik ez meg a szépségversenyt tematizáló publikációkban? Cserhalmi Imre például a következőkben ragadja meg a verseny javarészt nyilvánvalóan gazdasági beállítottságát: „de hát nem tudok szabadulni a gyanútól, hogy a szépségversenyek újjáélesztése a magyar női szépségnek a nemzetközi porondon való, mondhatnám, intézményes megmérettetése nem az *esztétikai nevelés*, még csak nem is a *szórakoztatás* választéka bővítésének szándékából jött létre. Hanem üzleti céllal.” (Cserhalmi 1985) Ugyanez az elképzelés több ízben is, hasonló szavakkal jelenik meg a szépségversennyel foglalkozó cikkekben: „[A] mi szépségversenyünk azonban nem volt holmi léha show, a mi szépségversenyünk nem került üres, gondtalan szórakoztatási elképzelések uszályába. A mi szépségkirálynő-választásunk egy véresen komoly gazdasági vállalkozás volt. Például szavazhatott, bekerülhetett a zsűribe, aki anyagilag támogatta a versenyt.” (Kovács Z. 1985b)

Ebben az elrendezésben tehát a nyugati üzletiesség az önmagáért való szórakozás és szórakoztatás, illetve az „esztétikai nevelés” ideáival áll szemben. Ennek az elgondolásnak különböző variációi szintén megtalálhatók az esemény sajtóviesszhangjában, például az üzlet „játékkal” vagy „tisztá versennyel” való szembeállításában. Ettől az alapvetőnek tűnő ellentétől mindössze egy lépés az, hogy az anyagi érdekek – mellesleg nagyon tisztán megfogalmazott – „hátsó szándékaitól” mentes tisztaság elgondolását valamiképpen a szocialista erkölcsöz társítsuk. E morális beállítódás jelenlétét, vagy ebben az esetben történetesen a hiányát, már egy-egy idézőjel is jól mutatja, amennyiben a szerzők első „szocialista” szépségversenyről beszélnek. Ebben az esetben a idézőjelek implicit módon kérdőjelezik meg a szépségverseny szocialista voltát, s ezáltal azt is meghatározták ezzel, hogy milyen tulajdonságok *nem* mondhatók el a szépségkirálynő-választásról. Egy jól körülírható képet kínál arról, hogy milyen képzettársítások voltak rendelkezésre a „szocialista morál” koncepciójához a nyolcvanas évek derekán. Simon István mindezt így foglalja össze: „Az évtized közepén két nehezen összeegyeztethető, egymás ellen ható folyamatot kellett a politikai és gazdasági döntéshozóknak kezelni: a »szocialista rendszer ideológiai-erkölcsi alapjainak biztosítását«, valamint a nyugati hitelfelvelekkel, a pénzügyi kiszolgáltatottsággal együtt a »demokrácia-minták« begyűrűző hatásait” (Simon 2005). Simon ezt a kettős mércét a gorbacsovi glasznosztj politikájával hozza összefüggésbe. A nyolcvanas évek Magyarországon tehát az a felemás struktúra, *kettős teher* állt elő, hogy a hatalom gyakorlóit mellett a magyar társadalomnak is párhuzamosan kellett kezelnie a morállal szelődült szocialista ideológiát és a Nyugat által képviselt politikai, gazdasági és erkölcsi nyitást.

A *Szépséghibák* című kötet előszava hasonló hangnemben, a régi szép idők nosztalgiájából és az egyértelmű értékvesztés pozíciójából közelít a változásokhoz:

Az elhadart sorsok, a kinyilatkoztatott életelvek egyre világosabban tudatosítják a felemás értékhelyzetet: egyrészt a vezérlés nélküli társadalmat, ahol már nem lehet a régi módon, fentről befolyásolni a magatartások többségét, másrészt a belső vezérlés összes hagyományos eszközének kiveszését, megkopását, hatástalanná válását. A régebbi értékrendek felbomlása nem járt együtt teherbíró újak kiépülésével. Ma

nem világos, hogy mi fontos és mi nem, mi mennyit ér, és mi az, ami már nem megengedhető. (Kéri 1986, 9)

Ebben az esetben a nyitottságtól csupán egyetlen lépést kell megtenni ahhoz, hogy annak eltűzzön, testiesített változatához s egyben a nyolcvanas évek kulturális közegében jól működtethető metaforájához, a „frivolitáshoz” jussunk. És ezzel párhuzamosan, ahogy Simon implicit módon megfogalmazza, a „szocialista erkölcsiség” – avagy a megszokottá, elfogadottá vált ideológia – elválaszthatatlanul hozzákapcsolódik „a társadalom többségének jó ízléséhez”.

Ebben a megközelítésben különösen figyelemre méltó az, ahogyan az ideológia az erkölcs, az ízlés és hasonló, általában magától értetődőként elfogadott beállítódások szinonimájává válik. Nem meglepő tehát, hogy a Gorbacsov által explicitté tett „ideológiai enyhülés” küszöbén álló magyar társadalom (vagy legalábbis a magyar sajtó) egy ennyire szimbolikus értékű esemény, mint a szépségkirálynő öngyilkossága alkalmával egy emberként kezdte védelmezni a „szocialista erkölcsiség” ideáját egy elfajzottként, romlottként bemutatott kapitalista világrénddel szemben, éppen azért, mert az „ideológia” valóban áthatotta a mindennapokat, tette pedig ezt oly módon, hogy közben megszűnt ideológiának lenni. A szépségverseny kritikáján keresztül a korabeli dokumentumok úgy mutatták be a szocialista világrénd szétesését, hogy azt implicit vagy explicit módon a Nyugat káros hatásához kötötték.

Egy, a *Szépleányokra* reflektáló szöveg például Pauer Gyula szobrászmester esetében ezt a kapcsolódási pontot ki is emeli. Pauer az első öt helyezettnek felajánlotta, hogy szobrot készít róluk, ami, legalábbis a film tanúsága szerint morálisan megkérdőjelezhető eszközökkel történt. Szinte vígjátékba illő az, ahogy Pauer a második helyezett Kruppa Judittal beszélgetve ezt mondja: „Na most ehhez, hogy ez mind elkészüljön, nekem meg kell ismerkednem a te egész egyéniségeddel, személyiségeddel, formáiddal, úgyhogy rövidesen arra kerül a sor, hogy megkérlek arra, hogy vetközz le.” A *Filmvilág* beszámolója ezt így kommentálja: „A mester úgy próbált művészi győzelmet aratni a kihívó látványosság fölött, mintha a fogyasztói Amerika költözött volna be Magyarországra” (Ardai 1987).

Az ilyen és ehhez hasonló megközelítések – melyre még számos példát lehetne találni a szépségverseny körüli nyilvános diskurzusból – láthatóan egy olyan sémát hoznak létre, melyben a szocializmus a személyes tapasztalatoktól eloldva idealizálódik, és egy olyan kezdeti, romlatlan állapotként tűnik fel, amelyet kizárólag a kapitalista világrénd pénzközpontú szellemisége rontott meg: az a szükségszerűen nosztalgikus attitűd, amellyel egy idősebb generáció saját fiatalágát automatikusan értékesebbként értékeli, ezúttal a szocialista világrénd erkölcsi mércéjéhez rendelődt. Ebből a nézőpontból tünetértékű az Ifjúsági Magazinban a szépségverseny apropóján közölt eszmefuttatás a nemi szerepek felborulásáról:

Olykor úgy érzi az ember, hogy a megíratlan szövegeknyvet valami forgósél fölkapta, s most a „párbeszéd” szereplői öletszerűen játsszák, ami a kezükbe került véletlenül: összekeveredtek a szerepek. [...] A felszabaduló nők egy része – mint az otthonhagyott, s rosszul nevelt gyerekek – először a számukra ősidők óta tiltott

holmik után kapkodnak: sokan nadrágot húztak, rágyújtottak, iszogatni kezdtek, szókinsük elgazosodott, kezdik ők kergetni a fiúkat. Az emancipáció serdülőkorának zavarai ezek, ha felnőnek, kinövik. (Sz. G. 1985)

Hasonló implikációkat hordoznak a szépségversenyekről a nyolcvanas évekre kialakult „általános közvélekedések” is, amelyek már csak azért is különösen meglepőek, mert ahogyan a fentiekből is kitűnik, nem állt rendelkezésre sem első kézből származó tapasztalat, sem elérhető minta. Ahogy Tóth Eszter Zsófia és Murai András fogalmaz, a szépségverseny „idegen testként” volt jelen a kor nyilvános közbeszédében (Tóth és Murai 2014, 110).

Mégis a „szépipar” visszaállításait érintő közhelyek mintha fennakadás nélkül jutottak volna keresztül a vasfüggönyön, legalábbis a korabeli sajtóból úgy tűnik, hogy ezek a gondolati sémák, jól kipróbált vágányok a nyolcvanas évek közepének Magyarországon már készen álltak a használatra. Amikor a *Szépséghibák* szerzői Chrudinák Alajost, a verseny egyik zsűritagját kérdezték a szépségversenyéről, a következőket nyilatkozta: „Ötven év után rendeztek ilyet. Sokan esetleg viszolyogtak is. Majdnem olyan, mint egy sztriptíz. Itthon elszoztunk ettől. Kicsit iszabirkózásra hasonlított. És a show is... érezni lehetett a lihegést, az izzadságszagot...” (Gazsó L. és Zelei 1986, 63) Mindez tükrözi azt a közhangulatot, amely a szépségversenyt övezte 1986-ban. Friderikusz Sándor interjúrészlete Molnár Csilla édesapjával, Molnár Istvánnal ennek a jelenségnek egyik legszemléletesebb példáját adja:

M: Én tudtam, hogy milyen világ az, amelyikbe a verseny folytán belekeveredett a lányom.

R: Na mondja! Milyen világba „keveredett” a lánya?

M: Hát a manöken-világba. Mert a szépségkirálynő világa a manöken-világhoz hasonlít.

R: És ha szabad megtudnom, Ön honnan tudta, hogy milyen világ a manöken-világ? Nagy tapasztalata nemigen lehetett benne?!

M: Megmondom őszintén, érdekelt [...] ezeknek a szerencsétleneknek a világa. [...] Olvastam például, [...] hogy a lányoknak »barátkozni« kell. Főleg idősebb, befolyásos palikkal. (Friderikusz 1987, 83)

És valóban, bár nemzeti szintű szépségversenyre nem volt példa,⁷⁸ lehetséges minnát adott a Magyarországon a hetvenes években elinduló „sztármodell”-jelenség, amely elsősorban Pataki Ági nevéhez kötődött. A Fabulon reklámarcaként ő volt az első, aki „manökenként” vált híressé, és nem már korábban megalapozott hírnevét használta fel egy-egy termék reklámozásában.

Frenreisz Károly, a Skorpió együttes énekes (és a szépségverseny egyik zsűritagja) egy helyen – Csilla édesapjához hasonló módon – azt jegyzi meg, hogy szerinte sok lányt „visszatartott a szépségkirálynő választáshoz kapcsolódó, nem kedvező közvélekedés” (Csiszka 1985). Felmerülhet a kérdés, hogy a már felvázolt kulturális miliőben miféle mintázatok kapcsolódhattak a szépségversenyek tematikájához, illetve hogy ezek milyen csatornákon keresztül érkeztek hazánkba. Egy újságíró így határozza meg a szépségversenyekről alkotott

⁷⁸ A *Szépséghibák* kötet több alkalommal említ egy 1984-es, „Miss Hunyadi” elnevezésű szépségversenyt, amely végül nem részletezett botrányba fulladt, de erről semmilyen más forrás nem számol be.

előzetes elgondolásait: „Én nem tudtam, hogy ilyen egy szépségverseny. A szépségversenyről alkotott elképzeléseim javarészt a *Parabola* című tévéműsor filmbevételeire és a tévéhíradó kis színeseire épültek, könnyed szórakoztatásnak hittem, hiszen mindig ötlábú borjakról, bicikliző páviánokról és a bajor sörivőversenyéről szóló hírek között mutatták.” (Kovács Z. 1985b) A nyolcvanas évekre tehát a külföldi, főleg amerikai szépségversenyek tudósításai már a „kis színesekek” elfogadott elemeivé váltak, látványos kuriozitásként jelentek meg, és nem feltétlenül egy ideológiai ihletésű kritikai szűrőn keresztül érkeztek Magyarországra, amely általában a tiszta szépség ideájából kiindulva bírálta volna a versenyek üzleti jellegét, visszasságait. Mégis, amikor az „első magyar szépségverseny” megrendezésére került sor, magától értetődően jöttek a készen kapott kritikai mintázatok. Dér András és Hartai László, a *Szépleányok* készítői például így nyilatkoztak motivációjukról:

Arra voltunk kíváncsiak, hogyan illeszkedik viszonyainkba ez az életünkől korábban merőben idegennek ítélt kezdeményezés. A legizgalmasabb kérdés számunkra az volt: vajon megőrizhető az emberi méltóság, a humánus, kivédhető-e a karrierizmus, az önérdék kisztílú machinációi a rendkívülinek mondható körülmények között. Hamar kiderült, nem. („*Szépleányok: Kritika*”, 1987, kiemelés tőlem – R. Zs.)

Hartai László egy interjúban azt is elmondta, hogy a *Szépleányok*at már eleve „kordokumentumnak”, a szocialista rendszer felbomlását bemutató munkának tervezték, s ekként kezdetben még párhuzamosan akartak forgatni a Magyarország Szépe versenyen, illetve a Skála Áruház menedzsmentfolyamán. Így szándékoztak „sajátos láttelepet adni arról a korról, amelyben egyre több olyan dolog vált lehetségessé, ami szimbolikusan jelenítette meg az átmenetet a piacgazdaságba.” (Tóth és Murai 2014, 109)

Féjja Sándor ugyanerre a jelenségre epésen reflektál: „A filmben úgy vonulnak fel a közhelyek, banalitások, mint ahogy a versenyen a lányok” (Féjja 1987). A helyzet iróniája – és jelen szövegbeli említésének egyetlen oka – az, hogy a kulturális termékek fluktuációjának köszönhetően mire egy ennyire „nyugati” típusú esemény első hazai megrendezésére sor kerülhetett, addigra már a közvélemény rendelkezésére álltak azok a sablonok, melyekkel bizonyos mértékig kritikusan lehetett viszonyulni a versenyhez. Az üzleti érdek előtérbe helyezése, a versenyzők kizsákmányolása, méltóságuk semmibevétele mind olyan kritikai attitűdök voltak, amelyek összecsengtek a kortárs nyugati közvélemény, vagy éppen a szakirodalmak észrevételeivel.

Érdemes itt kitérni a két megjelent kötet, az *Isten óvd a királynőt* és a *Szépséghibák* hasonlóságaira és eltéréseire a társadalomkritika tematikáját illetően. Mindkét könyv valami más, nagyobb jelentőségű mechanizmusok felmutatására használja fel Molnár Csilla öngyilkosságát. Míg a kizárólag a családdal és Csillát ismerőkkel készített interjúkat tartalmazó Friderikusz-kötet „mindössze” a szépségverseny tökéletlenségeire mutat rá, addig Gázsó és Zelei munkája a szépségkirálynő halálának apropóján a teljes „szépipar” kritikájáig tágítja a „Molnár Csilla-tünetegyüttest”. Emellett – a későn született olvasó számára – igen fontos különbség, hogy Friderikusz Sándor könyve a napi kicsinyességek, közhelyek otthonosságával, a ráismerés évtizedeken átívelő gyönyörével kecsegtet, a *Szépséghibák* a lowenthalai „a múlt egy idegen ország” tézis tükrében „vadkeletként”,

kultúrsokkal prezentálja a nyolcvanas évek közepének magyar nyilvánosságát, melynek úgy tart görbe tükröt, hogy közben maga is részévé válik az általa bemutatott, torz világnak.

Ezzel párhuzamosan a szépségverseny hazai bírálatai újateremtették azt a határvonalat is, amely Kelet és Nyugat, „kapitalizmus” és „kommunizmus” között húzódott, és a nyolcvanas évekre elmosódni látszott.

V.6. „Biznisz”

Térjünk vissza egy pillanatra a „Nyugat” és a „business” lehetséges ellentéteire a szépségversenyről szóló sajtóbeszámolóknak. Az önmagáért való szépségen kívül ugyanis a korabeli diskurzus alapján egy másik oppozíció felvázolása is lehetséges. Tóth Péter Pál ezt így fogalmazta meg: „Üzlet itt minden. Biznisz. Nem business. Nem jól szervezett show. Csak így, magyarul, a hoci-nesze játék hoci-oldalára koncentrálni. Most rögtön kisajtolni minden fillért, azonnal és minél többet.” (Tóth P. P. 1987) Ebben az esetben tehát a „business”, a nyugati jellegű jól szervezett, gördülékeny és minden résztvevője számára hasznot hozó üzlet áll szemben ennek magyar megfelelőjével, a megvesztegetésekkel, hozzá nem értéssel és nem teljesen legális kiskapukkal fűszerezett „biznisszel”, amelyeket a sajtó jellegzetesen a magyar virtussal hoz kapcsolatba (erre utalhat a szintén zsűritagként szerepet kapó Ernyey Béla gyakran használt és még többet idézett „Apajpuszta” kifejezése is). A szépségverseny diskurzusában tehát két dichotómia van jelen. Egyrészt igen hangsúlyos az eddig tárgyalt Kelet–Nyugat/kommunizmus-kapitalizmus elválasztás, amely az előbbinek tulajdonít értéktöbbletet, amennyiben a „szocialista morál” pozíciójából bírálja a kapitalizmus üzletorientált alapbeállítódását. Másrészt, *ezzel párhuzamosan* egy olyan ellentét is működik, amelyben a „Nyugat” a „magyar habitussal” áll szemben az alapján, hogy mennyire hatékonyan produkálják az üzleti szemléletet: röviden szólva, hogy sikerült vagy félresikerült kapitalizmusról van-e szó. Ahogy Miklóssy Katalin és Pekka Korhonen megfogalmazta, a „Kelet Európát az ellenszenv és csodálat összetett keverékével szemlélte. [...] Ez a helyzet bizonyos szintig mára már csak történelem, azonban ahogy közeledünk az Európai Unió jelenlegi határaihoz, egyre valóságosabbá válik” (Miklóssy és Korhonen 2010, xiii).

Mindez azonban már régen nem arról a szocialista morálról szól, amelyet a maga naivitásával, tisztaságával és a többi egyéb, hozzárendelt attribútummal együtt a szépségverseny apropóján védelmezni kellett. Sokkal inkább az a kérdés merül fel, hogy *milyen a magyar virtus, milyenek a magyarok*. A Molnár Csilla történetét és a szépségversenyt tematizáló újságcikkeknek meglehetősen jól körülírható elképzelései vannak erről. Ami a verseny „biznisz” részét illeti, talán Hartai Lászlónak, a *Szépleányok* egyik rendezőjének megjegyzése foglalja össze a legfrappánsabban, hogy hogyan vélekedett a korabeli közvélemény az esetről: „A nyugati versenyeken farkastörvények uralkodnak. Nálunk farkasok voltak törvények nélkül.” (Tóth P. P. 1987) A jól szervezett, sőt „civilizált” nyugati versenyekkel szemben tehát „nálunk” a kizsákmányolásra, sőt kizsigerelésre alapozott, dilettáns módon megszervezett rendezvényt láttat a sajtó. Egy másik szerző szerint, aki a *Szépleányokról* ír, „Dér András és Hartai László annyit vettek biztosra, hogy groteszk jelenségnek lesznek tanúi. Kiindulópontjuk láthatóan ez volt: mivel a szépség ilyenfajta ünnepei, bárhol ren-

dezzék is őket, többé-kevésbé mindig faramuciak, a *nálunk* rendezett ünnep garantáltan *nagyon* faramuci lesz” (Ardai 1987, kiemelés az eredetiben). Ebben az esetben tehát a nyugati minta az elsődleges, míg amit a magyar szervezők képesek felmutatni, az csak másodlagos, „keleti” derivátum lehet. Ezt foglalja össze az a vélekedés is, amely szerint „az egész inkább hasonlított egy tisztes nagyközségi haknira, mint egy grandiózus eseményre” („Éljen a királynő!” 1985). Egy, a dokumentumfilmet elemző szöveg a nyugati verseny és a magyar hakni közötti különbséget így ragadja meg:

Széppllek bizonyosan a szépségverseny üzletiességét jelölnék meg minden bajok forrásául, de e tekintetben kár illúziókat építgetnünk. A szépségkirálynő-választás szükségyszerűen reklámtól vezérelt szórakoztatóipari tevékenység [...]. Ahogy az egy Oscar-díj kiosztása épp úgy, mint valamely falusi hakni az Erney Béla által oly megvetően emlegetett Apajpusztán. A különbség a két szélső pont között nem szemléletbeli, hanem csakis pénz, tapasztalat, ízlés kérdése: s a szomorú véget ért hazai szépségverseny ez utóbbiak fájó hiányát jelzi. („*Filmlevél: Szépleányok*” 1987)

A sajtó láthatóan nem elégszik meg azzal, hogy a szépségverseny hiányosságain keresztül a „tipikus magyar” mentalitás jellegzetességeit ostorozza. A szövegek egy része hamar elkezd egyfajta metadiszkurzív mintázatot követni, és a többi cikket elemezve felvetik, hogy esetleg a „magyar téma” és a szépségverseny összekapcsolása már maga is nemzeti specifikum lenne. Koltai Ágnes például igen egyértelmű szavakkal ír a *Szépleányokról*: „Többet árult volna el Miss és Mister Magyarország ’85-ről egy olyan film, amely arra kíváncsi, hogy nálunk egy szépségverseny miért nemzeti ügy (holott ez másutt csupán korrekt üzlet), miért fejezheti ki a közhangulatot és -ízlést” (Koltai 1987). Különös módon cseng össze ez a gondolatmenet Bodor Pál megjegyzésével, aki a 6:0-s eredménnyel zárult 1986-os szovjet–magyar futballmeccs kapcsán jut hasonló következtetésekre, amikor arról ír, hogy a magyarok ott követték el a hibát, hogy egy helyen tartják „a himnuszt és a labdát”, azaz nem képesek elválasztani a nemzet önreprezentációját a – szerinte – egyáltalán nem ilyen célokat szolgáló szimbolikus mezőktől (Bodor 1986). A két esemény – világbajnokság és szépségverseny diszkurzív összekapcsolása több ízben is megtörténik a sajtóanyagokban, mint például a visszatekintve igen ironikusan csengő sorokban: „Ma Magyarországon két dologra rendkívül büszkéek az emberek: a jó magyar focira és a szép lányokra. Idén szerencsére egyikben sem szenvedtünk hiányt, a labdarúgók bejutottak a VB-döntőbe, a legszebb magyar lányok pedig a Kongresszusi Palotába, a szépségkirálynő-választás döntőjébe.” (Pethes 1985) Ha belegondolunk a csúfos vereséggel végződő világbajnokság és Molnár Csilla öngyilkosságának kollektív önértés szempontjából hasonlóan kudarcot jelentő történetébe, könnyen érthetővé válik, hogy miért lett mind a szépségverseny, mind pedig a futball-világbajnokság a másról, történetesen a magyar nemzet karakteréről szóló beszéd platformjává.

A magyarok jellegzetességei kapcsán a sajtó még egy, figyelemre méltó tulajdonságra hívja fel a figyelmet. Kruppa Juditról, a második helyezetről így számol be egy cikk: „Szerelése inkább riasztó, mint csábító, barna maxi szövetszoknyája Gorkij-darabba illő. Mutatja legújabb fotóit: a VIDEOTON-nak készülő plakát képei, lenge ingben, könnyű drapériával,

tipikus magyar *félakt, félszexi* beállítások.” (Zétényi 1985, kiemelés tőlem – R. Zs.) Hasonló szellemben nyilatkozik Chrudinák Alajos is a magyar szépségversenyről: „Hát igen, ezek a mi *félíg átgondolt* szervezéseink. Nem mérik fel a társadalmi közeget, amelyben hat az egész.” (Gazsó L. és Zelei 1986, 63, kiemelés tőlem – R. Zs.)

Az, hogy a magyarok – legalábbis a kortárs diskurzus szerint – jellemzően félúton vannak két világrend, Kelet és Nyugat között, illetve hogy köztes pozíciót foglalnak el, nem új fejlemény, hiszen Közép-Európa történelmében időről időre megújuló elgondolásról van szó. Legutóbb az 1989–90-es események kapcsán került a köztudatba Közép-Európa több államában is a „vissza Európához” szlogen (Miklóssy 2010, 69), avagy Csengey Dénes megfogalmazásában: „Európába, de mindahányan”, amely a gazdasági-politikai átmenetet a tényleges földrajzi elhelyezkedéssel kapcsolta össze. Ugyanez az elgondolás több szerző különféle tematikájú szövegében is megjelenik, egy, a Molnár Csilla halálának hatását vizsgáló, pszichológiai szöveg például a következő megjegyzést teszi: „a kelet–nyugat határán fekvő, sem igazán nyugati, sem keleti identitással nem bíró magyarságnál a múlt század második felétől kezdődően, a halálkép radikális megváltozásával párhuzamosan a szuicid ráta folyamatosan, jelentékenyen emelkedett” (Fekete et al. 1992).

Czeizel Endre egy interjújában hasonlóképpen körvonalazza a magyar identitás köztes voltát: „mi voltunk a kelet-európai barakk Svájca. Mehettünk külföldre, láttuk a nyugatiakat, és mi is szerettünk volna ugyanúgy élni, mint ők.” (Bóta 2003) Miklóssy Katalin ezt a „köztességet” azzal magyarázza – és ezt is emeli ki a közép-európai helyzet elsődleges előnyeként –, hogy a rendszerváltozás előtt Magyarország olyan periféria volt, amely egyszerre két központot is követett: gazdaságilag a nyugatot és politikailag a keletet (Miklóssy 2010, 83). Mindezeket az támasztják alá, hogy „az első magyar szépségverseny” nemcsak a Kelet–Nyugat dichotómiáról, de az európaiságról alkotott közvélekedések gyűjtőpontjában is állt.

Az „európai szépség” és az „európai sztenderd” fogalmai, amelyek Molnár Csilla győzelme kapcsán megdöbbentően sokszor kerültek előtérbe, szintén a Nyugathoz való hasonulás vágyát hangsúlyozzák. A korabeli sajtóvisszhang szerint ugyanis a második helyezett Kruppa Judit sokkal inkább tetszett a közönségnek, Csilla győzelmét azzal magyarázták, hogy az ő megjelenése sokkal „európaiabb” volt – persze ezt könnyedén lehet a szépségverseny „biznisz” vonatkozásának is tulajdonítani: „A közönség persze, a hozzá nem értő, vak közönség fütyült, amikor az első lett az első, nem pedig a második, de a közönség fizetett néhány száz forintot, hogy fütyülhessen, ezen a szépségversenyen amúgy is magasabb szempont érvényesült: a magyar szépség európai helye. Hogy a magyaroknak nem az a szépség tetszik, amelyik tetszeni fog (esetleg) Bécsben, ez e helyt nem volt döntő.” (Kovács Z. 1985a) Vörös Zoltán, Molnár Csilla ügyvédje hasonlóképpen nyilatkozott a szépségkirálynőről: „Ő egyáltalán nem a magyar közizlésnek felelt meg. Nagyon komolyan mondom, hogy Tordai Teri óta ilyen *európai* szépségű lány nem jelent meg a hazai közéletben.” (Friderikusz 1987, 145, kiemelés tőlem – R. Zs.) És hogy milyen ez az európai szépségideál? Mi az, ami ebben a beszédrendben a magyar mentalitástól távol állóként jelenik meg? Elsősorban egy olyan rafinált, kifinomult szépségről van itt szó, amelyhez képest az a nőtípus, amely a magyarok számára vonzó, kizárólag közönségesként tűnhet fel. A Nők Lapja ezt így határozza meg: „a nemzetközi piacon ez a típus értékesíthető a

leginkább. Az alak legyen kiforrott, tökéletes, mell, derék, csípő az adott sztenderdeknek megfelelő, ám az arc tükrözzön ártatlanságot, üdeséget.” (Kormos 1987)

Érdekes, hogy az „európai” jelző sok esetben a „civilizált” szinonimájaként használatos, Csilla megjelenését például több ízben nevezték „nagyon kulturáltként”, szemben a többi versenyző „kelet-európai” megjelenésével. Pataki Ági modell például – ezzel is a szupermodell-jelenséghez kapcsolva a szépségverseny kritériumait, saját magához hasonlítja Molnár Csilla megjelenését:

Tudniillik ők [a többi versenyző] magyar mércével mérve talán tényleg szebbek voltak. Szép fenekük, telt keblük volt, és a magyar közízlésnek ezek a szempontjai. De mivel erről a versenyről a győztesnek egy európai szépségversenyen is helyt kellett állnia, csakis Molnár Csilla nyerhetett. Ő egy teljesen kulturált kinézetű, kellemes, harmonikus, abszolút arányos, finoman nőies, tizenhét éves kora ellenére kortalan szép lány vagy nő volt, ki minek akarta látni. (Friderikusz 1987, 126, kiemelés tőlem – R. Zs.)

A holland emlékezhelyekkel és kollektív önértéssel foglalkozó Pim den Boer az „európaiságot” három faktorról határozza meg: Európát mint a demokrácia, a keresztény etika és végül a civilizáció ekvivalenseként írja le (Den Boer 1993). Ez utóbbival nyilvánvalóan összecseng az, ahogyan a szépségkirálynő-választás közönsége vélekedett Molnár Csilláról. Ezt az idealizált, fejlett és civilizált közösséget, amelyet röviden Európának nevezhetünk, a korabeli magyar sajtó egyértelműen olyan entitásként képzelte el, amelynek Magyarország nem része.

V.7. Csilla(g) – sztár- és celebkultusz a nyolcvanas években⁷⁹

Az a határvidék, amely az imaginárius Kelet és Nyugat, szocializmus és kapitalizmus között húzódott, s ahová a kortárs sajtó a magyar nemzeti habitust pozicionálta, tisztán kirajzolódik abban a beszédrendben is, amely Molnár Csillát celebritásként értelmezte. Első lépésként kulcsfontosságú itt a „sztárok” és a „celebek” megkülönböztetése. Daniel Boorstin már 1961-ben értekezett erről a témáról, ekkor hozta létre a sokat idézett aforizmat, amely szerint „a celeb olyan ember, aki jól ismertsége miatt jól ismert” (Boorstin 1961, 58). Charles Gledhill szerint az ilyen típusú hírnév a televíziós kultúrához kapcsolható, míg a „sztárság retorikája” elsősorban a mozi kontextusában érhető tetten (Gledhill 1991, xii). Bár az elválasztás talán nem feltétlenül kizárólag ebben a mozzanatban érhető tetten, a mozihoz és televízióhoz rendelhető klisémetaforika, legalábbis munkahipotézisnek, megfelelő kiindulási alapot adhat.

A magyar sajtó reakciói a Molnár Csilla-jelenségre tünetértékűnek tekinthetők abból a szempontból, hogy, bár érzékelik a szépségkirálynő *elsőségét*, mindezt a sztárkultuszokhoz kapcsolják, egészen egyszerűen azért, mert a „sztár” ellenpontjaként értett „celeb” mint fogalom és elméleti keret *nem állt rendelkezésre* (ellentétben például a szépségverseny

⁷⁹ Az alcím utalás arra a városi legendára, melyet a *Szépséghibák* könyv idéz fel: „Valaki Balatonlellén, még a nyáron, a Vörös Csillag étterem feliratából leszedte a g betűt. Aki arra járt, azt olvashatta: Vörös Csilla.” (Gazsó L. és Zelei 1986, 122)

övező kritikai megszólalásokkal). A téma szakirodalma hasonlóan nélkülözi a konszenzust a terminológiát illetően. Chris Rojek például – a tárgyban írt eddigi legátfogóbb – munkájában magát a „celebritás” kifejezést olyan gyűjtőfogalomként kezeli, amely magába foglalja a hagyományos értelemben vett sztárokat, illetve az általa „celetoidoknak” nevezett, nagyjából a köznyelvi „celebeknek” megfelelő közszereplőket, akik gyors ismertséget szerző, majd még gyorsabban eltűnő személyek. Hozzáfűzi, hogy mind a sztárok, mind pedig a „celetoidok” esetében azonos reprezentációs mechanizmusok működnek, a két kategória világos elkülönítését azonban nem érinti (Rojek 2001, 20).

És valóban, hogyan lehetne inherens tulajdonságaik alapján elkülöníteni a két csoportot? Állíthatjuk, hogy míg a sztárokat valamilyen tulajdonságuk megléte avatja sztárrá, addig a celebeket éppen a különleges kvalitások hiányában ismerhetjük fel? Talán célravezetőbb a nyilvánosság elé tárt teljesítményükben, illetve vonzerejük alapmozzanatában keresni a különbséget. Azt állíthatjuk tehát, hogy míg a sztár olyan személy, akit nyilvánosságban megjelenő tevékenysége alapján a közösség kiemelkedőként, „különbként” fogad el, addig a celeb éppen azért tarthat számot a közérdeklődésre, mert publikus énje a közösséghez hasonlóként jelenik meg.

A celeb és a sztár elválaszthatóságával kapcsolatban érdemes itt felidézni Fehér Béla szintén igen jellegzetes, Molnár Csillára vonatkozó megnyilvánulását: „A nemzet hirtelen fellángoló rajongását sem tudta feldolgozni. Mert hogyan is tudta volna? [...] [Ő] általa érintette meg először Magyarországot a nyugati típusú sztárkultusz.” (Fehér 2009) Holott a hollywoodihoz hasonló sztárkultusz a nyolcvanas évekre már legalább egy évtizede jelen volt Magyarországon. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint Szécsi Pál 1974-es öngyilkossága, mely után a rajongókat alig lehetett féken tartani a sztár temetésén, és még évekkel később is sokan vittek befőtteket (!) a sírjára, illetve a nyughely mellett akartak éjszakázni (Lukácsi 2004). Bizonyos tekintetben már sokkal korábban, például Karády Katalin esetében is beszélhetünk magyar „sztárságról”, ám a harmincas-negyvenes évek, illetve a hetvenes évek között egy központi jelentőségű, ám kevésbé reflektált változás is bekövetkezett. Míg Karády vonzereje titokzatosságában rejlett – azahogy magánéletéről szinte semmit nem lehetett tudni –, Szécsi Pál esetében Domján Edittel folytatott viszonya és annak tragikus végkimenetele nemcsak ismert volt, de hatalmas közérdeklődésre tartott számot. Azok a szövegek, melyek visszamenőleg Karády szerelmeit tárgyalják – sokszor a művésznő megszólaltatásával –, már egy olyan világrendbe kísérlik meg beleilleszteni a celebek előtti korszakban híres sztárt, ahol a privát szféra közkinccse avatása az érdeklődés kiváltásának egyik meghatározó feltétele.

Ebből a szempontból tehát látható, hogy bár Molnár Csilla esete mindenképp első és különleges volt, azonban ez nem azzal magyarázható, hogy ő lett volna az első magyar „sztár”. Molnár Csilla valami egészen más volt: az első magyar „celeb”.

Molnár Csilla és a nyolcvanas évek magyar nyilvánossága kapcsán érdemes nemcsak a celeb definíciójára, hanem a sztárok és celebek funkciójára is kitérni. Azok a megközelítések, melyek a társadalom kontextusán belül kulturális struktúrákként kísérlik meg elhelyezni a celebritásokat, egészen különböző szerepeket rendelnek a celebritás jelenségéhez. A frankfurti iskola korai letéteményesei például – logikus módon – a sztárokat a társadalmi elnyomó gépezet és a rendszerszintre emelt megtévesztés eszközeiként értették (lásd például

Morin 1960), megint mások a sztárság lényegét abban látták, hogy a kiemelt közszereplő olyan szerepmoделleket kínált, amelyek megkönnyítették a társadalom működtetését és a hatalom gyakorlását (mint például Marshall 1997). Az eltérő megközelítéseknek közös pontja az, hogy ezekben a celebritás mindig *valakik* (jellegzetesen a hatalmat gyakorlók) által *használt* eszköz arra, hogy valamilyen üzenetet rajta keresztül továbbítsanak. A sztárok és celebek „üzenete” gyakran jelenik meg a „szerepmoделl” és a „pedagógia” terminusaiban, amennyiben a celebritás olyan moделlt mutat fel, amely, miközben „neveli” a rajongó polgárokat, a társadalom által kínált lehetőségekről is tájékoztat.

Mindez egy korántsem elhanyagolható megjegyzést tesz lehetővé a nyolcvanas évek Magyarországon létező celebritáskultúra szempontjából. Érdeemes ugyanis megfontolni György Péter felvetését, aki szerint a Kádár-rendszer egyik elsődleges ígérete a tabula rasa és az esélyegyenlőség volt, azaz hogy kizárólag az egyéneken – és nem hozzá képest külső tényezőkön – múlik az, hogy mivé alakítja önmagát, azaz az államszocialista rendszer, a nyugati kapitalizmushoz hasonlóan az antropológiai modernségbe vetett hiten, az ember jobbíthatóságának elgondolásán alapult (bővebben lásd György 2005). Ennek fényében az, hogy a celebritások – legalábbis Chris Rojek szerint – a társadalmi mobilitás lehetőségét hivatottak reprezentálni (Rojek 2001, 33), különös jelentőséggel bír.

Nem kívánom a nyilvánosság e prominens személyiségeinek befolyását mindössze a „kulturipar” működésének kliséire redukálni, jelen szöveg szempontjából viszont központi fontosságú az, hogy a nyugati szépségkultusz magyar terméke, Molnár Csilla szépségkirálynő akár a Kádár-rezsim önmagáról formált képének megtestesítője is lehetett volna: a semmiből jött lány, aki kizárólag saját magának köszönheti, amit elért, a késő Kádár-kor *self made (wo)manje*. Éppen ezért tűnhetett a Kádár-kor nyilvánosságára mért elemi csapásnak már a Molnár Csilla halála előtti negatív sajtóvisszhang, illetve öngyilkossága után a beigazolódott balsejtelmek diskurzusa. Talán ebből a szempontból lehet mégis létjogosultsága a mottóban idézett, egyébként meglehetősen naiv kommentnek, amely szerint „ha ez a film [*Szépleányok*] nincs, nem dől össze a szocializmus”. Elképzelhető azonban, hogy az ok-okozati reláció megfordítva működik: a *Szépleányok* és az első szocialista szépségverseny mint botrány nem kiváltó okai, hanem tünetei voltak egy átalakulóban lévő társadalmi berendezkedés végjátékának.

A sztárok és celebek elméleti pozicionálásában azok funkcionalitásán kívül a leginkább haszonnal működtethető megközelítés Graeme Turner nevéhez köthető. Turner szerint a celebritás reprezentációs műfaj és diszkurzív hatás, és olyan árucikk, mellyel az őt létrehozó média kereskedik (G. Turner 2004, 12). A celeb tehát olyan jelenség, amelyet a média kitüntetett figyelme és a sajtó által alkalmazott specifikus eljárások hoznak létre, ahogyan Molnár Csilla, „az első magyar celeb” is kétségtelenül középpontba került a győzelme után. Ami különösen fontos a celebritás értelmezésében, az a több szempontból értett határhelyzete: egyrészt a privát és a nyilvános határán áll, másrészt pedig két kulturális paradigma közötti váltást jelez.

Ami a privát és a nyilvános határvonalát és a két szféra egymáshoz kapcsolódását illeti, a celeb reprezentációjának kulcsmozzanata ez. Turner szerint könnyen meg lehet határozni azt a pillanatot, amikor egy közszereplőből celeb válik: erre akkor kerül sor, amikor a média érdeklődése az adott személy nyilvános megjelenései felől a magánélete

elemzése irányába mozdul el (G. Turner 2004, 10). Molnár Csilla esetében nyilvánvalóan megtörtént ennek a határvonalnak az átlépése, sőt sokan – többek között a különböző sajtóorgánumok képviselői – éppen ezzel magyarázták a szépségkirálynő öngyilkosságát: „a média kergette halálba” őt. És valóban, ahogy Friderikusz Sándor könyvében egy interjúalánya nyilatkozta, „már meghalt ez a kedves lány, amikor egy csomóan, főleg híres-hírhedt emberek elkezdték híresztelni, hogy a szeretőjük volt Molnár Csilla. Ez egy ideig divat volt.” (Friderikusz 1987, 212) Ironikus módon Friderikusz könyve, amely igazságot volt hivatott szolgáltatni Molnár Csilla emlékének, hasonló eljárást alkalmaz, amikor a „tényfeltárás” műveletét a Magyar Média Vállalatnál és a verseny körül tapasztalt visszaélések mellett a Molnár család belső feszültségeire is kiterjeszti.

A celebritás másik kulcsjellemzőjét, hogy két kulturális paradigma közötti váltást jelez, már a jelenség kialakulásának kezdetétől sokan, moralizáló vagy semlegesebb felhanggal is megfogalmazták. Boorstin például már említett, 1961-es szövegében a celebeket egy olyan kortárs amerikai kultúra alapvető inautenticitásának tüneteként érti, amelyet egy eltűnőben lévő, mindig eleve nosztalgiával felidézett hiteles „aranykorral” szemben körvonalaz (Boorstin 1961). Ahogy John Storey elmésen megfogalmazta, „egy táguló kultúrában élünk, ám energiáink java részét még mindig az efölött érzett elkeseredésünk kifejezésére fordítjuk ahelyett, hogy az új rend természetét és feltételeit próbálnánk megérteni” (Storey 2003, xii). Aleida Assmann, bár más kontextusban, de szintén egy mediális korszakváltásra mutat rá, amennyiben a megőrzés kultúrájából a figyelemfelkeltés kultúrájába léptünk, s az új korszak szimbóluma a tudást felhalmozó és megőrző könyvtár helyett az áruk frissességével, pillanatnyiségével győzelmet arató szupermarket lett (A. Assmann 2006b, 18).

Molnár Csilla kapcsán a nyolcvanas évek Magyarországon „koraszülött celeb-kultúráról” beszélhetünk, ahol a nyugati minták adaptációja egy sajátos kulturális helyzetet hozott létre, a szépségkirálynő öngyilkossága pedig azt is explicitté tette, hogy a magyar közvélemény nem áll még készen ilyen változásokra. Azt, hogy a sajtó mennyire „celebként” kezelte Molnár Csillát, jól példázza a „herceg-incidens”: a sajtóban tündérmesei hangvételű szövegek jelentek meg, melyek arról számolnak be, hogy Csillának eljegyzést, modellkarriert és minden földi javat ígért Frederick von Anhalt német herceg, ám az utolsó pillanatban a herceg meggondolta magát, és egy másik magyar szépségkirálynőt, az akkor hatvannégy éves Gábor Zsazsát vette feleségül (például „A tündérmeseinek vége...” 1986; Mezei 1989; „A herceg, Zsazsa és a szépségkirálynő” 1987). Az ehhez hasonló pletykák miatt is érdemes megfontolni Csilla egy, Friderikusz Sándornak nyilatkozó barátjának felvetését, aki Marilyn Monroe karakteréhez és sorsához hasonlítja Csilla személyiségét és pályája indulását (Friderikusz 1987, 268).

Molnár Csilla első magyar celebként való definiálása és a jelenség időbeli kontextusa óhatatlanul elvezet ahhoz a kérdéshez, hogy mi az összefüggés a celebjelenség kialakulása és a demokratizálódás folyamata között. P. David Marshall például ez alapján beszél a celebritás politikai funkciójáról (Marshall 1997). Talán elég a tágabb népszerű kultúrát és az új médiumokat vizsgáló szövegek terminológiájára egy felületes pillantást vetnünk ahhoz, hogy láthatóvá váljék, a kortárs szakirodalom milyen nagy hangsúlyt fektet a demokrácia és a medialitás kapcsolatára. Mindez a szűkebben értett sztár- és celeb-szakirodalom

egyik kitüntetett kérdésköre. Rojek szerint például a celebritás mint jelenség megszületése három, egymással összefüggő folyamat eredménye, melyek a következők: a társadalom demokratizálódása, a szervezett vallás hanyatlása és a mindennapi élet kommodifikációja (Rojek 2001, 13). Ebben az esetben a demokratizálódás a nyolcvanas évek közepének közhangulatára, a rendszerváltás oly sok alkalommal emlegetett előszelében ragadható meg, a szervezett vallás hanyatlása – nyilvánvalóan átvitt értelemben – az ideológia pragmatikussá alakulásaként érthető, míg a mindennapi élet árucikké válása egy olyan folyamat volt, amely igen korlátozottan bár, de megkezdődött 1985-re, azonban egészen másfajta struktúrákban operált, mint ugyanezen folyamat „nyugati”, szocializmussal nem terhelt változata.

A teljesség igénye nélkül is olyan fogalmakon akadhat meg a szemünk, mint az infotainment mintájára létrehozott „democratainment” (Hartley 1999), azaz a demokráciát elősegítő szórakoztatás, „radiocracy” (Hartley 2000), azaz a rádió használatával létrehozott demokrácia, „médiapolisz” (Silverstone 2007) az egyre szélesedő, mediatizált politikai nyilvánosság leírására, és természetesen a „kulturális állampolgárság” (cultural citizenship) fogalma. Ez utóbbi Császi Lajos szavaival azt jelenti, hogy „a híreket és politikai műsorokat nem lehet mesterségesen elválasztani a szórakoztató programokban felmerülő kérdésektől, ahogyan a kereskedelmi média műsorai és azok lakossági interpretációi is ezer szállal kapcsolódnak a társadalom erkölcsi és politikai problémáihoz. A médiakutatás kulturális fordulatának az a jelentősége, hogy lehetővé teszi az állampolgár politikai fogalmának kiegészítését a médiapolgár kulturális fogalmával, a kulturális állampolgársággal.” (Császi 2008)

Kétségtelen tehát, hogy a média ezekben az értelmezésekben már jócskán meghaladta a „negyedik hatalmi ág” értelmezést, és az itt sorolt interpretációk szerint a közvetítettség magának a demokráciának is alakítja a struktúráját. Ezek a szakirodalmak javarészt a kétezres évekre datálhatók, erre a közegre vonatkoznak, és nem esik szó arról, hogy ez a fajta szoros összefüggés a demokráciával – vagy legalábbis annak ideájával – hogyan működik egy, Magyarországhoz hasonlóan éppen a „demokratikus átalakulás” folyamatában lévő országban. Ezen a ponton érdemes megemlíteni a szépségversennyel foglalkozó egyik cikk szerzőjének már-már marginális megjegyzését: „Az idén amúgy is benne vagyunk a választásban, a tavasz folyamán megismerkedtünk a többes jelöléssel, a választás demokratizmusával, most már nem kell egyéb, mint ebbéli ismereteinket felújítani és szakértelemmel végignézni, rendjén mennek-e a dolgok, nincs-e valami fennakadás?” (Kovács Z. 1985a) Ebben az esetben tehát a szépségkirálynő-választás a demokratikus választások főpróbájaként működik, és legalábbis a kortárs sajtóbeszámolóok tanúsága szerint csúfos kudarcot vallott. A demokrácia és a szépségverseny körüli diskurzus nem csak a kortárs beszámolókra korlátozódik; a 2000-es évek befogadói és hivatásos értelmezői szintén hasonló kapcsolódási pontokat vélnek felfedezni. Például Fáy Miklós 2003-ban így ír: „Rémes film a *Szépleányok*, de a maga korában azért bátor darab lehetett. [...] Próbáltak volna meg más szoc. (sic!) országokban hasonló szellemű mondatokat megereszteni ebben a korban. Persze ez már csak annak öröm, aki akkor is élt, és tudja, hogy minden centiéért meg kellett küzdeni a demokrácia felé vezető úton, míg nem szakad az összes fronton át a szögesdrót.” (Fáy 2003)

V.8. „Vadszocializmus”, avagy jelentésetolódások 1989 után

A fentiekből tehát reményeim szerint láthatóvá vált, hogy az 1985-ös „első” szépségverseny, illetve Molnár Csilla öngyilkossága hogyan teremtett meg egy olyan közeget, amelyben komplex, és sokszor egymásnak feszülő témák jelenhettek meg – implicit vagy világosan kifejtett módon –, mint a szocialista morál, a magyar virtus, illetve ezek kapcsolata a kapitalista világrenddel és az európaiság ideájával. Zárásként arra az igencsak jelentős interpretációs elmozdulásra térek ki, amely a kortárs értelmezések és a kétezres évek olvasatai között folyamatosan ment végbe. Ez a váltás két lépésben írható le, először Molnár Csilla ártatlan mártírként való reprezentálásában, majd azzal, ahogy a legutóbbi két évtized „laikus” értelmezői a szépségkirálynő halálának okait a „kor” visszáságaira vezették vissza.

Abban, hogy Molnár Csilla Andrea tiszta, büntelen áldozatként tűnhesen fel, több tényező is közrejátszott. Tulajdonképpen már a két oknyomozó kötet is ezt a képzetet erősíti a koncepció és a nyelviség szintjén egyaránt. Bár alapvető különbség, hogy az *Isten, óvd a királynőt* az öngyilkosság okait próbálja a társadalmi miliő elemzésével feltárni, míg a *Szépséghibák* Csilla tragikus halálát ugyanazon társas közeg romlásának tüneteként érti, mégis közös bennük az, hogy az öngyilkosság nem egyéni devianciaként, hanem a társadalom kollektív felelősségeként jelenik meg. Ez utóbbi kötetben például jellemző az, hogy a Molnár Csilla öngyilkosságát tárgyaló fejezet kategorikusan „a gyerekként”, az események passzív elszenvedőjeként utal a szépségkirálynőre.

Ez a jelentésbeli árnyalat egyébként nemcsak arra jellemző, ahogy a korabeli sajtó Molnár Csillát jellemezte, hanem a szépségverseny összes résztvevője hasonló elbírálás alá esett – ahogy erre Tóth Eszter Zsófia és Murai András felhívja a figyelmet: „A korabeli média gyakran jelenítette meg úgy a szépségversenyen induló lányokat, mint akik saját érdekeiket nem tudják képviselni, segítségre, gyámoltásra szorulnak. A szerzők többek között azzal érveltek, hogy tapasztalatlanságuk fiatalságukból ered, és kiemelték, hogy a versenyzők többsége nem profi modell vagy »maneken«.” (Tóth és Murai 2014, 111) Párhuzamosan történik meg tehát a lánytestek szexualizálása – „ez volt ugyanis az első alkalom a szocialista időszakban, amikor olyan bikinis leányokat láthattak a televízió nézői, akik nem modellek voltak, hanem egyszerűen beneveztek a szépségversenyre” (Tóth és Murai 2014, 107) –, illetve a nők infantilizálása, kiszolgáltatott, tehetetlen, segítségre szoruló lényekként való bemutatása.

A társadalmi nemek kutatásában nem ismeretlen problémafelvetésnek (például Goffman 1979; Levin és Kilbourne 2009) a nyolcvanas évek magyar nyilvánosságában az a következménye, hogy Molnár Csillát még az őt és versenytársait szimpátiával szemlélő újságírók is megfosztják a hangjuktól, a szépségkirálynő öngyilkossága pedig ténylegesen a női hang elnémulásához, s ekként a prosopopeia kikerülhetetlenségéhez vezetett.

Szintén a gyermekként kezelés problémájához kapcsolódik Homonyik Sándor 1989-es *Álmodj, királylány* című slágere és a hozzá készített videoklip, amely, legalábbis a YouTube-on regisztrált 1,4 millió⁸⁰ (!) nézettség és mintegy százötven komment tanúsága szerint a

⁸⁰ 2017. decemberi adat.

Molnár Csillára való emlékezés egyik kitüntetett médiuma. A dalszöveg, összhangban a klip képiségevel, két dologra is rávilágít a Molnár Csilla-jelenséggel kapcsolatban. „Úgy indultál őszintén, tisztán / de hosszú volt az út, s talán túl sok a sár”, szól a szöveg, miközben fehér ruhás, virágkoszorús kislányt mutat a kamera, aki egy, a modern kor látható vívmányaitól még meg nem fertőzött zöld mezőn ugrádozik. Láthatóan összekapcsolódik tehát a szövegben explicit módon megfogalmazott „őszinteség” és „tisztaság” a gyermeki lét ártatlanságával, egyfajta idilli képet hozva létre, amelyet a befogadó, amennyiben tisztában van a dal megszólitottjával, rögtön a szépségkirálynőre asszociál.

Emellett a video még valamit felmutat Molnár Csillával kapcsolatban. „Ránk nézel a fényképről s a szemed titkot rejt” – éneklí Homonyik, miközben részleteket láthatunk a televízió által közvetített szépségversenyből. Bár eltérő hangsúlyokkal tehát, de mind a kép, mind a szöveg megerősíti, hogy 1989-re az *akkor három éve elhunyt szépségkirálynő emlékezete kizárólag mediatisztált formájában volt jelen, sőt az első magyar celebről lévén szó, már eleve ekként jött létre. A szépségkirálynő emlékére készített másik dal, az Első Emelet Szépek szépe balladája*, illetve a www.molnarcsilla.hu oldal képanyagából ahhoz készített video (száztíz ezres nézettséggel – szemben az együttes hivatalos videójával, amely negyven ezer körüli megtekintésen áll)⁸¹ is hasonló következtetéseknek enged teret, amennyiben a nem mediatisztált megemlékezés lehetetlenségét mutatja fel. A fényképek és videofelvételek, melyek által egyáltalán lehetőség nyílik az emlékezésre, automatikusan megfosztják a képeken megjelenő női arcot annak „ténylegességétől”, ahogyan elhanyagolható azoknak a felvételeknek a száma és terjedelme is, ahol Molnár Csillát beszélni halljuk (mindösszesen két-három interjúja maradt fenn, melyekben tipikusan kamaszos semmitmondással nyilatkozik). Hasonlóan a hangvesztéssel kapcsolható össze egyébként Friderikusz Sándor már említett, egyébként nagyon alapos 1987-es kötete. Ebben érthető okokból nem szól meg a szépségkirálynő, ellentétben azzal a mintegy ötven családtagjával, barátjával, ismerősével, akik nevüket vállalva vagy elhallgatva beszélgettek el a riportterrel. Ennek megfelelően, könnyen idealizálódhat a szépségkirálynő egyfajta éteri, testetlen emlékké, megindulhat a posztumusz mítoszválas jellegetes ösvényén.

Homonyik dala burkoltan magyarázatot is ad az idill elvesztésére, vagyis Molnár Csilla halálára. „Csillag voltál, azt mondták, és nem vigáztunk rád”, tehát a többes szám első személy megjelölés, amely logikusan vonatkoztatható a magyar társadalomra, valamilyen formában hibáztatható a szépségkirálynő öngyilkosságáért. Ez az állítás természetesen nem bizonyítható, hiszen a verseny visszásságai és Molnár Csilla magánéleti problémái két, párhuzamosan haladó, de nem feltétlenül minden ponton összefüggő eseménysort alkotnak, amelyek kizárólag a nyolcvanas évek Magyarországnak még oly újszerű celebnilvánosságában kapcsolódhattak össze ilyen magától értetődő módon. Mégis, sem a kortárs, sem a későbbi közvélemény nem kérdőjelezte meg ezt a kapcsolatot, s éppen ezért válhatott Molnár Csilla öngyilkossága annyi különböző, társadalomkritikai beszédrend metszéspontjává.

⁸¹ 2017. decemberi adat.

Az Álmodj, királylány és a *Szépleányok* YouTube-videókhöz érkezett megjegyzések alapján két, figyelemre méltó tendencia bontakozik ki az „első magyar szépségkirálynőre” való emlékezésben. Egyrészt a kliphez érkezett kommentek mintegy harmada⁸² a többi hozzászólótól próbálja megtudni, hogy „miről/kiről szól a szám” és hogy „az énekes halt-e meg vagy a kis szösz”. Ezekből az válik láthatóvá, hogy már aktív az a generáció, akik számára Molnár Csilla története ismeretlenül cseng, csak a zene iránti érdeklődésük miatt, mintegy véletlenszerű módon ismerkedtek meg a szépségkirálynő legendájával.

A *Szépleányok*hoz érkezett hozzászólások egy egészen másfajta attitűdre engednek következtetni. Úgy tűnik, a kétezres évek végének kommentelői a *Szépleányokat* elsősorban – az alkotók kimondott szándékával összhangban – *kordokumentumként értelmezik*, amelynek tanulságait általános szintre terjesztve azt remélhetik, hogy képet kapnak arról, hogy milyen is volt a Kádár-korszak – legalábbis, hogy miként jelenik meg a hozzászólók számára. A film egyik nézője például a következőket írja: „Döbbenetes ez a film. [...] Borzalmas a vadszocializmus igazi arca, a kulturálatlan párttitkár üzletemberekkel, a nyugat felé kacsintgató KISZ-maffiózókkal.” A szépségverseny lefolytatásának a filmben felmutatott és már említett visszáságai, az aránytalanul alacsony gázsik, könnyen kiforgatható és érvényteleníthető szerződések több ízben is hasonló reakciókat váltanak ki a nézőkből, amelyek különböző formákban bár, de ugyanazt implikálják. A kommentek a viszonylag visszafogott „jó kordokumentum” megfogalmazástól a már határozottabb „ilyen volt a szocializmus? brrr...” szófordulaton keresztül egészen a következő, nagyon világosan megfogalmazott megjegyzésig terjednek: „úristen, ez egy másik világ volt, felfoghatatlan!”

Mindez azt mutatja, hogy azok az események, melyeket a kortárs „szocialista” sajtó a kapitalista világrend által okozott repedéseként értelmezett, a kétezres évekre olyan, inherensen „szocialista” mozzanatokként jelentek meg, melyek segítségével színekdochikusan az egész „kor”, azaz a szétesőben lévő Kádár-korszak egy lehetséges leírása létre jöhet. Ilyen értelemben tehát Molnár Csilla Andrea halála és az első magyar szépségverseny valóban korszellem-émlékezetként képes működni: nemcsak az azt közvetlenül megelőző vagy követő események emlékeztetést „világítja be”, de egy korszak szimptomatikus értékű, összesűrített jelölőjévé is válik a kollektív emlékezetben.

V.9. Az idők jelei

Zárásként szeretnék kitérni Elizabeth Waters egy, a szovjet szépségversenyekről tett, már-már mellékesnek tűnő megjegyzésére. Waters szerint az 1989-es, első szovjet szépségversenyt a kortársak annak megerősítéseként értelmezték, hogy „a Szovjetunió képes volt szakítani stagnáló múltjával, és tekintetét végre a nyugati, civilizált világra vetette” (Waters 1993, 118). A magyarországi helyzet az eltérő időbeli és ideológiai faktorok miatt nyilvánvalóan különböző volt, azonban az kétségtelen, hogy az 1985-ös magyar

⁸² Mindez a *Szépleányok* esetében nem érvényes, már csak azért sem, mert az a jellemző gyakorlat, hogy a látogatók az Álmodj, királylány megtekintése után a videomegosztón szörfölve, vagy éppen tudatosan Molnár Csilla után kutatva érnek el a dokumentumfilmhez, és addigra már összegyűjtöttek annyi háttér-információt, hogy legalábbis az alapvető koordinátákkal tisztában legyenek.

szépségverseny – az 1986-os első Forma–1-es, Hungaroringen rendezett futammal együtt – szintén a Nyugat felé nyitást jelentette.

Vessünk egy pillantást a *Lui* német felnőttemagazin kommentárjára, amelyet a Pauer-féle szobrok gipszbe öntése közben készült erotikus fotók mellett jelentettek meg:

Szabadítsatok fel magatokat, elvtársnők! Ha ezt Lenin tudná! A létező szocializmus történetében első alkalommal rendeztek szépségkirálynő-választást a vörös Budapesten. [...] A nyugatot utolérni és felülmúlni – ez a régi hrucsovi ígéret a magyar szépségkirálynő-választáson beigazolódott. Vagy legalábbis majdnem. Végül is a szocialista termelésben is a kemény valuta számít. Egyszer meztelenül és többé már sohasem szűzként. A gipsz-brigád révén ütött az elvtársak órája Budapesten. [...] Lassan így nyílik a vasfüggöny! (Friderikusz 1987, 162–3)

Látható, hogy annak ellenére, hogy a nyugatnémet lap felszabadulásról és a vasfüggöny kinyílásáról beszél, valójában a szépségverseny pusztán ürügy arra, hogy a Kelet-Európához és a kommunizmus ideájához kapcsolódó összes sztereotípiát felvonultatva vezesse be a „kelet-európai szépségekről” szóló anyagát, s teszi mindezt a „vörös Budapesthez” kapcsolható egzotikum karikírozó nézőpontjából: a kulturális kolonizáció kommunista giccset létrehozó tekintete ez. Az ilyen és ehhez hasonló reflexiók sokkal inkább az üdvözölt „felszabadulás” ellen dolgoznak, és elmélyítik a Kelet és Nyugat között húzódó, diszkurzív szinten legalábbis még jelenleg is létező határvonalat. És ahogy a korabeli magyar sajtóból, illetve a kétezres évek YouTube-kommentjeiből látható, a magyar közvélemény sem „felzárkózásként”, hanem Magyarország közmondásosan húszéves lemaradásának egyértelmű mutatójaként értékelte a szépségversenyt. Azt állíthatjuk, hogy míg Moszkvában az első szovjet szépségkirálynő-választás azt jelenthette, hogy a Szovjetunió kész túllépni a történelmén, Magyarországon a helyzet éppen ellentétes volt: az 1944 utáni első magyar szépségverseny olyan keretet hozott létre, amelyben kritikusan lehetett szembenézni az ország múltjával és jelenével.

Zárásként térjünk vissza egy pillanatra a temetkezési vállalkozó által vázolt, a fejezet elején kifejtett problémához: „Fogalmam sincs, mit szimbolizálhat nekik ez a lány.” Éppen ez jelentheti ugyanis a Molnár Csilla-jelenség kulcsát: a halott szépségkirálynő története már a narratívába rendeződés pillanatában túlnőtt önmagán, és olyan példázattá vált, amely a „korszellem” függvényében újabb és újabb interpretációs sémáknak nyitott teret.

VI. Összegzés – Távolodás a nyolcvanas évektől

Dolgozatomban egy-egy jelentős esemény tükrében próbáltam *közelíteni* a „nyolcvanas évekhez”, idézőjelben, szem előtt tartva, hogy az évtized mint kulturális kategória kizárólag egy jól sikerült utólagos fogalomalkotás eredménye. Úgy tűnik, a „rendszeráltató évtized” toposza már időrendben az utolsó, a kötet logikájában az első tárgyalt esemény, Nagy Imre újratemetése napján megszületett: a „nyolcvanas évek” külön kategóriává vált. Ezzel párhuzamosan lassacskán megindult a késő Kádár-kor értékelése, tárgyainak, politikai kultúrájának, nyilvánosságának újra- vagy tán először olvasása.

Munkám során az első elméleti fejezetben a nosztalgia fogalmára építve azt vizsgáltam, hogy milyen specifikumai vannak a Kádár-korra, s ezen belül a nyolcvanas évekre irányuló emlékezetnek. Konklúzióm szerint párhuzamosan azzal, hogy a „hosszú nyolcvanas évek” utólagosan is a változás koraként jelenik meg, az évtizedre irányuló egyéni nosztalgikus emlékeket egy olyan felülről jövő emlékezetpolitika ellenpontozza, mely az ötvenes évek traumatikus tapasztalatát terjeszti ki a Kádár-kor egészére. A második, elméleti-módszertani fejezet azt vizsgálja, hogy milyen formában, milyen médiumokon keresztül férhető hozzá a nyolcvanas évek egy generációnyi idő után. Bizonyos tekintetben ez a probléma tekinthető a dolgozat elsődleges tétjének, azaz hogy milyen eredményeket hozhat egy olyan olvasás, amely a nyolcvanas évek kialakulóban lévő demokratikus nyilvánosságát és ideológiai pastiche-rezsimjét az internet archiváló, ám a mediális különbségeket szükségszerűen elegyengető közegében, már eleve mindig interpretációkon keresztül képes elérni.

Az elméleti fejezeteket követően igyekeztem olyan esettanulmányokat választani, melyek a kortárs megítélések szerint fontosak voltak, de még a 2010-es években is jelentenek valamit, így került a szövegbe éppen ez a három, tematikailag igen különböző írás. A Nagy Imre újratemetését vizsgáló fejezet az eseményre azóta rakódott olvasatokat tekintette át, illetve azt elemezte, hogy maga a temetés milyen eszközökkel járult hozzá ahhoz, hogy saját magát az 1956-os forradalom rituális ismétléseként, s annak beteljesítéseként értelmezze. Az ezt követő, az *István, a király* rockoperáról szóló rész ugyancsak a szöveg írásának „közeljelen” idejéig követi nyomon az előadás különböző csatornákon és előadásokban megvalósuló emlékezetét, különös tekintettel azokra az elágazási pontokra, ahol – visszamenőleg – a rockopera kultuszának jelentésmódosulásai azonosíthatók be.

Ebből a szempontból talán a harmadik elemző fejezet, az első magyar szépségkirálynő-választásról szóló *Molnár Csilla balladája* a kötet leginkább történeti, és a legkevésbé a hagyománytörténést középpontjába helyező része. Ez egyszerűen azzal magyarázható, hogy Molnár Csilla szépségkirálynő tragédiájának utóéletében nem olyan jellegűek voltak az interpretációs fordulatok, mint a másik két esetben: ebben a történetben nem feltétlenül a hatalmi struktúrák alakulása írta újra az utólagos értelmezéseket és tette lehetővé vagy lehetetlenné az allegorizáló olvasatokat, a szépségverseny emlékezete nem olyan értelemben politikai, ahogyan például az újratemetése vagy a rockoperáé az. Ebben az esetben sokkal inkább alulról jövő értelmezési változásokról beszélhetünk, melyek egy differenciálatlan kommunizmus/kapitalizmus dichotómia két végpontját igyekeznek leírni.

Most azonban – legalábbis jelen szöveg szempontjából – eljött a *távolodás* ideje, amit nemcsak a konklúzió logikai helye indokol, hanem az a kulturális mozgás is, melynek eredményeképpen a *kilencvenes* évekkel kapcsolatban kezdenek létrejönni ugyanazok az olvasási mintázatok, melyek a nyolcvanas évekre való közös emlékezést jellemezték. Bár itt a perspektívám a csekély időbeli távolság miatt, ha lehet, még inkább korlátozott, mint a nyolcvanas évek esetében, egy lényeges különbség mégis adódhat a két évtizedre való emlékezés hogyanjában. A kilencvenes évek kulturális emlékezete ugyanis sok esetben már eleve a Web 2.0 virtuális közegében jött létre, míg a nyolcvanas évekkel kapcsolatban egy átmenetről beszélhetünk az emlékezés offline és online terei között. Az a kérdés, hogy ezek a különbségek milyen irányba vezetnek, jelenleg még beláthatatlan, ám egy későbbi, hasonló típusú és célkitűzésű vizsgálatban mindenképp jogosan kapna helyet.

Számomra a nyolcvanas évek elsősorban a (nemcsak politikai, hanem a nyilvánosság szerkezetét, a népszerű kultúra alakulását vagy a tömegmédiумok elrendezését érintő) átmenet koraként tűnt és tűnik elméleti szempontból izgalmasnak. Ekkorra fejlődött ki Magyarországon a televízió médiumához kapcsolódó tartalom-előállítói és -befogadói kompetencia, melynek eredményeként a tv a közlés megkerülhetetlen eszközéből a kommunikáció egyre inkább színes, anyanyelvi szinten ismert, a végtelékig hajlítható, nem ritkán kritikával kezelt játéka lett, a koncertközvetítések lassan átcsúsztak videoklipebbe, a sztárok mellett megjelentek a celebek. Mindez természetesen csak egy, a tömegmédiумok által erősen meghatározott kulturális milióban jöhetett létre, s ez a mediatisáltság a korszak kutatójának legnagyobb segítsége, ugyanakkor a „nyolcvanas évek” olvasásának nehézségére is rámutat: minden hozzáférhető ugyanis, ám a hozzáférés egykori kontextusa és hogyanja fokozatosan kitörlődik a világháló elvileg mindent átfogó emlékezetéből. Azok a médiumok – mozgó- és állóképek –, melyeken keresztül a nyolcvanas évek hozzáférhető a jövőből érkezett kutató számára, legalább annyira homályosítják el észlelésünket, távolítják el felidézettjüket, sőt teremtik meg saját referenciájukat, mint amennyire elérhetővé teszik a múlt kulturális lenyomatait.

Sokáig úgy tűnt, hogy a nyolcvanas évek *távolodik* tőlünk, s már-már felcsillan az a remény is, hogy lassan biztonságos elemzési távolságba csúszik, kulturális emlékezeté alakul, s ez, ahogy Foucault is írja, mindenképp az olvasás javára válik. Ahogy az archívumok kapcsán megjegyzi, ezek „töredékekben, régiókban és szintekben adód[nak], kétségkívül annál tökéletesebben és annál tisztábban, minél hosszabb idő választ el től[ük]” (Foucault 2001, 169).

És aztán, a bizakodás – és persze ezzel együtt a frusztráció, hogy esetleg a kutatás témája egy csapásra elveszíti izgalmát – hirtelen véget ért. Miközben – immár négy éve, 2013 nyarán – e sorok első változatát gépeltem, tüntetés készülődött az Alföldi Róbert rendezte *István, a király* ellen, mivel az „megcsúfolja a királydombi produkció örökségét”. Jelenleg tehát mégis úgy tűnik, hogy a nyolcvanas évek kulturális, politikai örökség, populáris mítoszok terén nemhogy távolodna jelen időnkől, de a metaforika, a kultuszkezelés módusjai tekintetében éppen a jelenünkbe ágyazódik.

Különösképpen mindez újra a greenblatti „holtakkal beszélés” toposzához vezet. Takáts József az elsődleges kontextusról szóló tanulmánya zárásaként a holtak hangját övező járulékos zörejeket hiányolja:

A holtak hangja mégiscsak elér hozzánk, de a hangoknak az az univerzuma, amely valaha körbeölelte e magányos hangokat, már nem vagy csak alig. [...] Amikor az irodalomtörténész igyekszik fölépíteni az elsődleges kontextust a szövegek köré, arra tesz kísérletet, hogy újra hallhatóvá tegye az „implikációk döngicsélését”, legalább egy keveset belőlük, a sokféle szándék, hit, tevékenység és érzelem zaját, amely valaha a szöveget körbevette és érthetővé tette. (Takáts 2001, 323)

Úgy tűnik, hogy a nyolcvanas évekről szóló emlékezésnek éppen nem ez a nehézsége és szépsége. A múlt főszereplői közül szerencsére sokan ma is élnek, megszólalnak; többükkel lehetőségem volt személyesen is beszélgetni. A holtak körüli hangok véletlenszerű sokasága áll a rendelkezésünkre, melyek a jelennel kölcsönhatásban, eddig soha nem látott, egyszeri mintázatokba állnak össze. Mindeközben pedig a jelen szintén beszél. Az a már-már közhelyszerű belátás, hogy harmincévnyi idő nem nyújt megfelelő perspektívát a történ(e)tek elemzésére, ebben az esetben azt kell hogy jelentse, hogy a közelmúlt olvasójának nincs módja arra, hogy a múlt sokhangúságában igazságot tegyen, s ez nem is tiszte. Amit mégis megtehet, hogy meghallgatja őket.

VII. Források

- „A herceg, Zsazsa és a Szépségkirálynő”, 1987. *Új Tükör*, December 7. www.molnarczilla.hu.
- „A tündérmesének vége...”, 1986. *Békés Megyei Népiújság*, August 11. www.molnarczilla.hu.
- Ardai Zoltán 1987. „A csúf Paris almái”. *Filmvilág*, 1987 (5). www.molnarczilla.hu.
- Árkus József 1985. „Királyi”. *Népszabadság*. www.molnarczilla.hu.
- Artinon 2010a. „Abcúg 80s!” Blog. <http://abzug80.blog.hu/>.
- Bányai Gábor 1983. „Minek tapsolunk?” *Népszava*.
- Benedek Szabolcs 2013. *Focialista forradalom*. Budapest, Libri.
- Berecz János 1982. „Ünnepi köszöntő”. *Népszabadság*, August 20.
- Bodor Pál 1986. „A csodák háttérpára”. *Élet és Irodalom* (1986. június 20.): 1.
- Boldizsár Miklós 1990. *Ezredforduló*. Budapest, Szabad Tér.
- Bóta Gábor 2003. „Nem vagyunk méltók a génjeinkhez – Beszélgetés Czeizel Endrével”. *Magyar Hírlap*, december 21. http://www.molnarczilla.hu/sajto_halal/magyar_hirlap20031220.htm.
- Burget Lajos 2008. *Retró szótár – Korfestő szavak a világháborútól a rendszerváltásig*. Budapest, Tinta.
- Csemény 2013. „30 éves az István, a király – Interjú Nagy Feróval és Varga Miklóssal”. *Hardrock.hu*, 2013. augusztus 20. <http://hardrock.hu/?q=node/23841>.
- Cserhalmi Imre 1985. „Zsűri”. *Magyar Nemzet*. www.molnarczilla.hu.
- Csiszka Antal 1985. „Lányok a kifutón”. *Kisalföld*, 1985. augusztus 12. www.molnarczilla.hu.
- Csunderlik Péter 2014. „TOP 10: a 90-es évek emblematikus pillanatai”. http://cspg.nolblog.hu/archives/2014/07/18/Top_10_a_90-es_evek_emblematikus_pillanatai/.
- Dárday István – Szalai Györgyi 1988. *A Dokumentátor*.
- Dér András – Hartai László 1987. *Szépleányok*. <http://videa.hu/video/film-animacio/szepleanyok-teljes-doku-dokumentumfilm-film-hundub-hH0e2eaj2Gd1LjaW>.
- Dés Mihály 2013. *Pesti barokk*. Budapest, Magvető.
- Dobray György 1989. *K1 – Film a prostitúcióról*. <http://www.youtube.com/watch?v=toFB2MXqMJU&noredirect=1>.
- . 1990. *K2 – Az Éjszakai Lányok*. <http://www.youtube.com/watch?v=klQehsegFaI>.
- Elek István 2009. *Rendszerváltoztatók – 20 év után*. Budapest, Heti Válasz.
- „Éljen a királynő!”, 1985. *Nők Lapja*. www.molnarczilla.hu.

- Fábri Péter 1983. „Mítosz az egész nemzethez szólóan”. *Magyar Ifjúság*.
- Falus Tamás 1984. „István, a király”. *Mozgó Világ*, 1984. április.
- Fáy Miklós 2003. „Minden marad”. *Kisalföld*, 2003. augusztus 15. www.molnarczilla.hu.
- Fehér Béla 2009. „Képzület”. *Fotós Szem*, 2009. január. http://www.molnarczilla.hu/sajto_halal/fotoszem200901.html.
- Féjja Sándor 1987. „Szép (volt) leányok – Szép volt fiúk (?)”. *Filmkultúra*, 1987 (április–május). www.molnarczilla.hu.
- „Filmlevél: Szépleányok”, 1987. *Magyar Hírlap*. www.molnarczilla.hu.
- Friderikusz Sándor 1987. *Isten óvd a királynőt!* Debrecen, Hungaropop.
- Frigyesi Ágnes. „Csíksomlyó ma már a magyarság legnagyobb zarándokhelye”. *Kapu* (2005/5): 42–43.
- Gaszó L. Ferenc – Zelei Miklós 1986. *Szépséghibák*. Budapest, szerzői kiadás.
- „Hat megye szépei – Lányok a kifutón”, 1985. *Kisalföld*, August 12. www.molnarczilla.hu.
- Hernádi Miklós 1986. „A taps fenomenálszociológiája”. *Élet és Irodalom* (május 23.): 5.
- Hont András 2013. „Kádár János kivégzi Koppányt, a polgári körök tiltakoznak”. *HVG*, 2013. augusztus 28. http://hvg.hu/velemeney/20130828_Kadar_Janos_kivegzi_Koppanyt_a_polgari_ko.
- Ideológiai megfontolásból lett „Magyarország Szépe”, 1989. *Reform*. www.molnarczilla.hu.
- Jády Mónika 2005. „Megkoronázott szépségek”, *Új Nő*. <http://www.ujno.sk/images/Htm/2005/05051.htm>.
- Kende Kati 1983. „István, a király”. *Népszava*, augusztus 19.
- Kéri László 1986. „Előszó”. In *Szépséghibák*, 7–10. Budapest, szerzői kiadás.
- Koltai Ágnes 1987. „Mindenki eladó”. http://www.molnarczilla.hu/sajto_halal/besorolatlan-mindenki_elado.html.
- Koltay Gábor 2008. *István, a király emlékkönyv 1983–2008*. Budapest, Szabad Tér.
- Koncz István 1978. „Ünnepi megemlékezés”. *Népszabadság*, 1978. augusztus 20.
- Konrád György 1987. „A válság dicsérete”. *Beszélő* (22): 123–5.
- Kormos Valéria 1987. „A riporter magányosságáról – Egy dokumentumkötet kapcsán”. *Nők Lapja*, 1987. augusztus 22. www.molnarczilla.hu.
- Kovács Zoltán 1985a. „Csillagocskák háborúja”. *Magyar Ifjúság*. www.molnarczilla.hu.
- . 1985b. „Nem jött a királynő”. *Magyar Ifjúság*, December 27. www.molnarczilla.hu.
- Köves József 2013. *Bambi, fecske, szocreál*. Budapest, Arion.
- Kukorelly Endre 2006. *ROM. A komonizmus története*. Pozsony, Kalligram.
- Lakatos Ernő 1983. *Tájékoztató jelentés az agitációs és propaganda bizottságnak a videotechnika fejlődésével és terjedésével kapcsolatos feladatokról*, Ag/923. Agitációs és Propaganda Bizottság. mnl.gov.hu.
- Lang, Fritz 1927. *Metropolis*.
- Láng Ilona 1987. „Pomádé király új ruhája”. *Beszélő* (22): 127–136.
- László Ferenc 2013. „Ki a király? – kritika az Alföldi-féle István, a királyról”. *Magyar Narancs*, 2013/34. <http://magyarnarancs.hu/szinhez2/istvan-a-kiraly-alfoldi-86203>.
- Máriássy Judit 1983. *Láttuk, hallottuk*. A Magyar Rádió hanganyaga.
- Maros Dénes 1976. „Ünnepi köszöntő”. *Népszabadság*, 1976. augusztus 20.

- Memento Park 2014. „A Memento Park közéleti útja 1992–2005”. <http://www.mementopark.hu/pages/conception/?lang=hu>.
- Mészáros Tamás 1983. „István, a király – Rockopera a Városligetben”. *Magyar Hírlap*, 1983. augusztus 27.
- Mezei István 1989. „Mocskolják a szépségkirálynőt”. *Somogyország*. www.molnarcilla.hu.
- Moldova György 2006. *Kádár János*. 2 kötet. Budapest, Urbis.
- Pályi András 1983. „Dráma vagy apoteózis?” *Színház*, 1983. november 2.
- Papp Gábor Zsigmond 2010. *Magyar retro*.
- Pethes Sándor 1985. „Szépek és szponzorok”. *Ötlet*. www.molnarcilla.hu.
- Poós Zoltán 2001. *Szivárvány áruház (Egy korszak kultikus tárgyai)*. Budapest, Papirusz.
- Sós Péter János 1983. „Történelmi revü, marcipánnal”. *Magyar Ifjúság*.
- Sz. G. 1985. „A legszebbnél szebb a szép”. *Ifjúsági Magazin*, 1985 (december). www.molnarcilla.hu.
- „Szabadság tér '89”. 24. rész. 2014. június 16. <https://www.youtube.com/watch?v=SP1beMItoAM>.
- SzabóZ. 2013. „István, az államtitkár”. *Index*, 2013. augusztus 21. http://index.hu/kultur/2013/08/21/istvan_az_allamtitkar/.
- „Szépek voltak, szépek maradtak”, 1985. *Esti Hírlap*. www.molnarcilla.hu.
- „Szépleányok: Kritika”, 1987. *Mozgó Képek* (2). www.molnarcilla.hu.
- Szörényi Levente – Bródy Sándor 2007. *István, a király*. CD. Budapest.
- Terror Háza. „Everyday Life”. *Terror Háza*. http://www.terrorhaza.hu/en/exhibition/1st_floor/everyday_life.html.
- Tímár Péter 1987. *Moziklip*. <http://www.youtube.com/watch?v=C7zRjDVdbPU>.
- Varjas Endre 1983. „Jancsó keze nyoma”. *Élet és Irodalom* (1983. augusztus 26.): 13.
- „Visszaemlékezések”, 1994. http://www.rev.hu/89/f?p=107:9:1411351478838335::NO:RP9:P9_WAF_ID:500.
- „Visszajátszás”, 2009. június 15. <http://nava.hu/id/821442/>
- „Visszhang”, 1929. *Széphalom* (május–június): 143.
- Vörös István 2013. *Gagarin, avagy jóslástan alapfokon*. Budapest, Jelenkor.
- Zétényi Zoltán 1985. „Széplány a gipszben”. *Magyar Ifjúság*, 1985. december 27. www.molnarcilla.hu.
- Zikkurat 2010. „István, a király”. *Zikkurat Színpadi Ügynökség*. <http://www.zikkurat.hu/istvan/index.shtml>.
- Zombori Attila 1986. *Szexpiaci körséta*. Budapest, Idegenforgalmi Propaganda és Kiadó Vállalat.
- Zöldi László 1986a. „Szikrázó asszonyok”. *Élet és Irodalom*: 13.

VIII. Felhasznált szakirodalom

- A hetvenes évek kultúrája – Tanácskozás a Fiatal Művészek Klubjában, 1980. április 10–12. (Dokumentumválogatás)*, Budapest, Balassi Kiadó, 2002.
- Aczél Endre 2011. *Aczélsodrony – Nyolcvanas évek*. Budapest, Park Könyvkiadó.
- Adorno, Theodor 2003. „The Meaning of Working Through the Past”. In *Theodor W. Adorno: Can One Live After Auschwitz? A Philosophical Reader*, szerk.: Rolf Tiedemann, 3–18. Stanford, Stanford UP.
- Alexander, Jeffrey C. 2012. *Trauma: A Social Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Assmann, Aleida 1999. *Erinnerungsraume, Formen Und Wandlungen Des Kulturellen Gedachtnisses*. München, Beck.
- 2006a. *Der Lange Schatten Der Vergangenheit. Erinnerungskultur Und Geschichtspolitik*. München, C.H.Beck.
- 2006b. „The Printing Press and the Internet: From a Culture of Memory to a Culture of Attention”. In *Globalization, Cultural Identities, and Media Representation*, szerk.: Natascha Ganz – Stefan Kramer, 11–24. New York, State University of New York Press.
- 2009. „Szövegek, nyomok, hulladékok – A kulturális emlékezet változó médiumai”. In *Narratívák 8.*, szerk.: Tamás Kisantal, 146–159. Budapest, Magvető.
- 2015. „A holokauszt a világ emlékezetének gyűjtőpontjában – Nemzetközi perspektívák”. *Múlt és Jövő*, 2015/4, 69–88.
- Assmann, Jan 2004. *A kulturális emlékezet – Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*. Budapest, Atlantisz.
- Bach, Jonathan P. G. 2002. „The Taste Remains: Consumption, (N)ostalgia, and the Production of East Germany”. *Public Culture* 14 (3): 545–556.
- Balassa Péter 2003. „A nyolcvanas évek magyar művészetéről”. Takáts József interjúja. *Jelenkor*, 46. évf./12., 1152–1158.
- Baudrillard, Jean 1996. „A szimulákrum elsőbbsége”. In *Testes könyv I.*, szerk.: Odorics Ferenc, 182. Szeged, ICTUS – JATE.
- Benkler, Yochai 2006. *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom*. New Haven, CT, Yale University Press.
- Besançon, Alain 1976. „Présent Soviétique Et Passé Russe”. In *Présent Soviétique Et Passé Russe*. Paris, Hachette.

- Bhabha, Homi K. 1994. „Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse”. In *The Location of Culture*, 85–92. New York, Routledge. <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bhabha/mimicry.html>.
- Den Boer, Pim 1993. „Lieux De Mémoire Et L'identité De l'Europe”. In *Lieux De Mémoire Et Identités Nationales*, szerk.: Pim den Boer – Willem Frijhoff. Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Boorstin, Daniel 1961. *The Image: Or, What Happened to the American Dream?* London, Weiden and Nicholson.
- Bourdieu, Pierre 1990. *The Logic of Practice*. Stanford, Stanford UP.
- Boym, Svetlana 2007. „Nostalgia and Its Discontents”. *The Hedgehog Review* (2007): 7–18.
- Bujdosó Ágnes 2012. „Szomszédok Reloaded. A Szomszédok mint a késő Kádár-korszak emlékezhelye.” In *Kultpontok – Emlékezhelyek a magyar populáris kultúrában*, szerk.: Dunai Tamás – Oláh Szabolcs – Sebestyén Attila. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó.
- Bülgözdi Imola – Réti Zsófia 2018. „Rock Opera and Resistance. *Stephen, the King* as a Building Block of Minority Ethnic Identity in Transylvania and the United States” (megjelenés előtt).
- Carey, James W. 1989. *Communication as Culture*. London, Routledge.
- Casier, Tom 1999. „The Shattered Horizon: How Ideology Mattered to Soviet Politics”. *Studies in East European Thought* 51 (1): 35–59.
- Chambers, Ian 1988. *Popular Culture: The Metropolitan Experience*. London, Routledge.
- Chari, Sarid – Catherine Verdery 2009. „Thinking Between the Posts: Postcolonialism, Postsocialism and Ethnography After the Cold War”. *Comparative Studies in Society and History* (2009/1): 6–34.
- Compton, Michael 1970. *Pop Art*. London, Hamlyn.
- Corrin, Chris 1992. *Superwomen and the Double Burden: Women's Experience of Change in Central and Eastern Europe and the Former Soviet Union*. London, Scarlet.
- Culler, Jonathan 2000. „Aposztrophé”. *Helikon* (2000/3): 370–389.
- Császi Lajos 2004. *A média rítusai*. Budapest, Osiris.
- 2008. „Médiakutatás a kulturális fordulat után”. *Médiakutató*, 2008 (ősz). http://www.mediakutato.hu/cikk/2008_03_osz/07_mediakutatas_forradalom/01.html. Utolsó hozzáférés: 2013. május 28.
- Csatári Bence 2015. *Az ész a fontos, nem a haj – A Kádár-rendszer könnyűzenei politikája, 1957–1990*. Budapest, Jaffa.
- Csepeli György 1994. „A rendszerváltozás társadalomlélektana”. *Kritika*, 1994 (2). http://www.csepeli.hu/pub/1994/csepeli_kritika_1994_6.pdf.
- Dahlberg, Lincoln 2005. „The Habermasian Public Sphere: Taking Difference Seriously?” *Theory and Society* 34 (2): 111–136.
- Dakovic, Nevena. 2008. „Out of the Past – Memories and Nostalgia in (Post-)Yugoslav Cinema”. In *Past for the Eyes – East European Communism in Cinema and Museums After 1989*, szerk.: Oksana Sariskova – Apór Péter, 111–141. Budapest, Central European University Press.
- Dávidházi Péter 2003. „Egy irodalmi kultusz megközelítése”. In *Az irodalmi kultusz kutatás kézikönyve*, szerk.: Takáts József. Budapest, Kijárat.

- Davis Fred 1979. *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*. New York, Free Press.
- Dayan, Daniel – Katz, Elihu 1994. *Media Events: The Live Broadcasting of History*. Cambridge, Harvard UP.
- Debord, Ernest Guy 2006. *A spektakulum társadalma*. Ford.: Erhardt Miklós. Budapest, Balassi.
- Dobrenko, Jevgenyij 2004. „Socialism as Will and Representation, or What Legacy Are We Rejecting?” *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 5 (4): 675–708.
- Drinot, Paulo 2011. „Website of Memory: The War of the Pacific (1879–84) in the Global Age of YouTube”. *Memory Studies*, 2011 (4): 370–85.
- Durkheim, Emile 1915. *The Elementary Form of the Religious Life*. New York, Free Press.
- Eagleton, Terry – Bourdieu, Pierre 1994. „Doxa and Common Life: An Interview”. In *Mapping Ideology*, szerk.: Slavoj Žižek, 265–277. London, Verso.
- Eliade, Mircea 1958. *Patterns of Comparative Religion*. London, SheedWard.
- Emericus [Krasznai, Zoltán] 1990. „János, a király. Avagy árad a kegyelem fénye reánk (Gondolatok egy ál-történelmi misztériumjáték margójára)”. In *Szamizdat*, '81–89. *Válogatás a Hírmondó című folyóiratból*, szerk.: Gyarmathy Katalin – Lévai Jenő. Budapest, AB-Beszélő Kft. 86–91.
- Epstein, Mikhail 2000. „Postmodernism, Communism, and Sots-Art”. Ford.: John Meredig. In *Endquote: Sots-Art Literature and Soviet Grand Style*, Evanston, Northwestern University Press. 3–31.
- Fekete Sándor – Balkó Mácsai Edit – Kóczán György – Ozsváth, Károly – Benkő András 1992. „Az utánzás szerepe az öngyilkos magatartásban”. *Orvosi Hetilap* (January 5). www.molnarczilla.hu.
- Felkai Gábor 1993. *Jürgen Habermas*. Budapest, Áron.
- Fischer-Lichte Erika 2009. „Sámánizmus és színház (ritualitás és teatralitás)”. *Lettre* (75). <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre75/Fischer-Lichte.htm>.
- Foucault, Michel 2001. *A tudás archeológiája*. Budapest, Atlantisz.
- Fraser, Nancy 1990. „Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy”. *Social Text* (25–26): 56–80.
- Fülöp Endre 1986. „(Dez)Információ-dózisok”. *Beszélő* (17.). <http://beszelo.c3.hu/cikkek/dezinformacio-dozisok>.
- Geertz, Clifford 2001. *Az értelmezés hatalma*. Budapest, Osiris.
- Gledhill, Charles 1991. *Stardom: Industry of Desire*. London, Routledge.
- Goffman, Erving 1979. *Gender Advertisements*. New York, Harper.
- Grainge, Paul 2000. „Nostalgia and Style in Retro America – Moods and Modes and Media Recycling”. *Journal of American and Comparative Studies*, 2000: 27–34.
- Grimes, Ronald L. 1990. *Ritual Criticism: Case Studies in Its Practice, Essays on Its Theory*. Columbia, University of South California Press.
- Guffey, Elizabeth E. 2006. *Retro: The Culture of Revival*. London, Reaktion Books.
- Gumbrecht, Hans Ulrich 2004. *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford, Stanford University Press.
- 2010. *A jelenlét előállítása – Amit a jelentés nem közvetít*. Budapest, Ráció.

- 2014. „1926. Élet az idő peremén – Használati utasítás”. *Prae* (Hans Ulrich Gumbrecht különszám/1). 30–34. Ford.: Mezei Gábor.
- Gyáni Gábor 2005. „Az ’56-mítosz, az emlékezet tere”. *Élet és Irodalom*, XLIX(42).
- 2005b. Felejthető-e a Kádár-éra? *Élet és Irodalom*, XLIX (46).
- 2013a. Van-e (és mire jó a) közép-európai történelem? *Élet és Irodalom*, LVII (51–52).
- 2013b. 1914 – a „szokásos idő” jele. *Forrás*. 2013/1. 12–18.
- Gyarmati György 2013. „A nosztalgia esete a Kádár-korral”. *Metszetek*, 2013/2–3., 3–21.
- György Péter 2000. *Néma hagyomány*. Budapest, Magvető.
- 2002. *Memex – A könyvbe zárt tudás a 21. században*. Budapest, Magvető.
- 2005a. „Kádár köpönyege”. In *Kádár köpönyege*, 13–77. Budapest, Magvető.
- 2005b. „Szerelem kommunizmus idején”. In *Kádár köpönyege*, 258–264. Budapest, Magvető.
- 2005c. „Marslakóink titkos története”. In *Kádár köpönyege*, 129–156. Budapest, Magvető.
- 2012. „Az elveszett nyelv”. *Élet és Irodalom* LVI (15). http://www.es.hu/gyorgy_peter;az_elveszett_nyelv;2012-04-11.html. Utolsó hozzáférés: 2013. május 28.
- 2013. *Állatkert Kolozsváron – Képzelt Erdély*. Budapest, Magvető.
- Györi Zsolt 2013. Diskurzus, hatalom és ellenállás a késő Kádár-kor filmszociográfiáiban. Új Apertúra. http://uj.apertura.hu/2013/tavasz/gyori_diskurzus-hatalom-es-ellenallas-a-keso-kadar-kor-filmszociografiaiban/.
- Habermas, Jürgen 1991. „Mit jelent a szocializmus ma? A ‘helyrehozó’ forradalom és a baloldali gondolkodás megújulásának szükségessége.” *Világosság* 1991 (2).
- 1993. *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*. Budapest, Gondolat.
- Hankiss Elemér 1982. „A büntudatról mint társadalmi jelenségről”. In *Diagnózisok*, H. E., 206–253. Budapest, Magvető.
- 1986. „A magyar modellről – Változástendenciák a mai magyar társadalomban 1950–80”. In *Diagnózisok* 2., H. E., 7–98. Budapest, Magvető.
- 2002. *Közösségek: válság és hiány*. In *A hetvenes évek kultúrája – Tanácskozás a Fiatal Művészek Klubjában, 1980. április 10–12. (Dokumentumválogatás)*, Budapest, Balassi Kiadó. 109–135.
- Haszán Zoltán – Tóth-Szenesi Attila 2009. „Tetszettünk volna forradalmat csinálni? – Interjú Rév Istvánnal”. http://w3.osaarchivum.org/index.php?option=com_content&view=article&id=122&Itemid=303&lang=en.
- Hartley, John 1999. *Uses of Television*. London, Routledge.
- 2000. „Radiocracy – Sound and Citizenship”. *International Journal of Cultural Studies* 2000 (3): 153–159.
- Haug, Walter 2005. „Irodalomtudomány mint kultúratudomány?” In *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk.: Bónus Tibor – Kelemen Pál, 167–197. Budapest, Ráció.
- Heller Mária – Némedi Dénes – Rényi Ágnes 1992. „A magyar nyilvánosság szerkezetváltozásai a Kádár-rendszerben”. In *Értékek és társadalmi-kulturális változások*, szerk.: Somlai Péter, 109–118. Budapest–Dabas.

- Herzfeld, Michael 2005. „Structural Nostalgia: Time and the Oath in the Mountain Villages of Crete”. In *Cultural Intimacy: The Social Poetics of the Nation-State*, 147–175. New York, Routledge.
- Holbrook, M. B. – R. M. Schindler 1991. „Echoes of the Dear Departed Past: Some Works in Progress on Nostalgia”. Szerk.: R. H. Holman. *Advances in Consumer Research* (18): 330–333.
- Horváth Sándor 2005. „A szocialista bulvársajtó és a társadalmi nyilvánosság arénái Magyarországon – Népszerűség és pártserűség az 1960-as években”. *Múltunk*, 2005 (3): 226–254.
- 2009. *Kádár gyermekei – Ifjúsági lázadás a hatvanas években*. Budapest, Nyitott Könyvműhely.
- Hutcheon, Linda 1987. „The Politics of Postmodernism: Parody and History”. *Cultural Critique* (5): 179–207.
- 2000. „Irony, Nostalgia and the Postmodern”. *Studies in Comparative Literature* (30): 189–207.
- 2006. *A Theory of Adaptation*. Oxon, Routledge.
- Jacobs, Ronald N. 2000. *Race, Media and the Crisis of Civil Society*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Jády Mónika 2005. „Megkoronázott szépségek”. Új Nó. http://www.molnarcilla.hu/sajto_halal/uj_no_2005majus.html.
- Jameson, Fredric 1998. „Postmodernism and Consumer Society”. In *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983–1998*, 1–20. London, Verso.
- Jávorszky Béla 1998. „Szörényi, Bródy, Boldizsár – Nem akartunk igazságot osztani”. *Népszabadság*, 1998. augusztus 18. <http://www.jbsz.hu/muzikusportrek/megfriss/663-szoerenyi-brody-boldizsar-nem-akartunk-igazsagot-osztani-.html>.
- 2002. „István, a király – Koppány, a szupersztár”. *Népszabadság*, 2002. augusztus 19. <http://www.jbsz.hu/component/content/article/64-regmult/463-istvan-a-kiraly-koppany-a-szupersztar.html>.
- Kammen, Michael 1991. *Mystic Chords of Memory: The Transformation of Tradition in American Culture*. New York, Knopf.
- Kansteiner, Wolf 2002. „Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies”. *History and Theory* 41 (2): 179–197.
- Katona Csaba 2010. „Az Anna-bálok mítosza”. *Múlt-kor*, 2010 (július 23.). http://www.mult-kor.hu/20100723_az_annabalok_mitosza.
- „Keleten a helyzet változatlan? – Azok a forrongó 80-as évek”. 2004. *Gondola* (november 19). http://www.xszazadintezet.hu/rolunk_irtak/keleten_a_helyzet_valtozatlan_azok_a_forrongo_80_as_evek.html.
- Klaniczay Gábor 2003a. „Gondolatok a népi kultúra, a szubkultúra és az ellenkultúra viszonyáról”. In *Ellenkultúra a hetvenes-nyolcvanas években*. Budapest, Noran.
- 2003b. „Szuperkommersz – Tömegkultúra és magaskultúra a hetvenes években”. In *Ellenkultúra a hetvenes-nyolcvanas években*, 25–42. Budapest, Noran.

- 2003c. „Rockerek, hippik, macskák – Szubkultúra-koreográfiák a mozivásznon”. In *Ellenkultúra a hetvenes-nyolcvanas években*, 277–293. Budapest, Noran.
- 2003d. „István, a király – Rockvázlat történelmi háttérrel”. In *Ellenkultúra a hetvenes-nyolcvanas években*, 294–301. Budapest, Noran.
- Kligman, Gail – Susan Gal 2000. *The Politics of Gender After Socialism. A Comparative-Historical Essay*. Princeton, Princeton University Press.
- Kovács Emőke 2010. „Simon Böske, a gyógyír Trianonra”. *Múlt-kor*. http://mult-kor.hu/20100604_simon_boske_a_gyogyir_trianonra.
- Kun Ágota 1983. „Szubkultúra vagy politikai ellenzék?” *Beszélő* (7): 361–363.
- Levin, Diane E. – Kilbourne, Jean 2009. *So Sexy So Soon: The New Sexualized Childhood and What Parents Can Do to Protect Their Kids*. New York, Ballantine.
- Liebes, Tamar 2006. „Acoustic Space: The Role of Radio in Israeli Collective History”. *Jewish History* 20: 69–90.
- Lukácsi Attila 2004. „Budapest három legnagyobb temetője”. *Múlt-kor*. <http://www.mult-kor.hu/cikk.php?id=8036&pIdx=3>.
- De Man, Paul 1996. „A temporalitás retorikája”. In *Az irodalom elméletei 1*, szerk.: Thomka Beáta, ford. Beck András. Pécs, Jelenkor.
- Marshall, David 1997. *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*. University of Minnesota Press.
- Marx, Karl 1974. „A német ideológia”. In *A német ideológia*, 5–19. Budapest, Helikon.
- McGuigan, Jim 2010. „British Identity and the People’s Princess”. In *Cultural Analysis*, 8–21. London, Sage.
- Miklóssy Katalin 2010. „Crossing Boundaries in the East During the Cold War”. In *East and the Idea of Europe*, szerk.: Katalin Miklóssy – Pekka Korhonen, 69–92. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.
- Miklóssy Katalin – Pekka Korhonen 2010. „Introduction”. In *The East and the Idea of Europe*, szerk.: Katalin Miklóssy – Pekka Korhonen, ix–xvi. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
- Mills, M. A. – P. G. Coleman 1994. „Nostalgic Memories in Dementia – A Case Study”. *International Journal of Aging and Human Development* (38): 203–219.
- Morin, Edgar 1960. *The Stars*. Grove Press.
- Murai András – Tóth Eszter Zsófia 2014. *Szex és szocializmus*. Budapest, Libri.
- Müller, Rolf 2001. „A Tiszatáj-ügy állampárti dokumentációja, 1986”. *Kortárs*, 2001 (7). <http://home.hu.inter.net/kortars/0107/muller.htm>.
- Nadkarni, Maya 2003. „The Death of Socialism and the Afterlife of Its Monuments – Making the Past in Budapest’s Statue Park Museum”. In *Contested Pasts: The Politics of Memory*, Szerk. Katharine Radgkin and Susanne Radstone, 193–207. London, Routledge.
- 2010. „But It’s Ours: Nostalgia and the Politics of Cultural Identity in Postsocialist Hungary”. In *Postcommunist Nostalgia*, szerk.: Maria Todorova – Gille, 190–214. New York, Berghahn Books.

- Na-Ne Galéria é. n. *Ravatal – Catafalque*. Budapest, Na-Ne Galéria.
- Nora, Pierre 1974. „Le Retour De L'événement”. In *Faire De L'histoire: Nouveaux Problèmes*, szerk.: Jacques Le Goff – Nora. Paris, Gallimard.
- 1999. „Emlékezet és történelem között – A helyek problematikája”. Ford.: K. Horváth Zsolt. *Aethas* 14 (3): 142–157.
- Novack, Kate – Nadia Mustafa 2004. „How Retro Can You Go?” *Time* (2004/2).
- Nóvé Béla 2011. „Cenzúravíták a 80-as évek Magyarországon”. *Kritika* (2011. március). http://www.kritikaonline.hu/kritika_11marcius_nove.html.
- Oushakine, Sergei 2000. „In the State of Post-Soviet Aphasia: Symbolic Development in Contemporary Russia”. *Europe-Asia Studies*, 52 (6): 991–1016.
- 2007. „We're nostalgic but we're not crazy”: Retrofitting the Past in Russia. *The Russian Review* (66): 451–82.
- Pék Győző 2010. „A szociális és kollektív emlékezet a traumatizáló események pszichoszociális szempontjaiból – Generációs megfontolások”. In *A nemzeti emlékezet vizsgálatának pszichológiai szempontjai*, szerk.: Münnich Ákos – Hunyadi György, 97–116. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó.
- Peternák Miklós é. n. „Bevezető tanulmány”. In *Ravatal – Catafalque*, 6–35. Budapest, Na-Ne Galéria.
- Pew Research Center 2009. „End of Communism Cheered, But Now With More Reservation”. <http://www.pewglobal.org/2009/11/02/end-of-communism-cheered-but-now-with-more-reservations/>.
- Poblocki, Kacper 2008. „The Economics of Nostalgia – Socialist Films and Capitalist Commodities in Contemporary Poland”. In *Past for the Eyes – East European Communism in Cinema and Museums After 1989*, szerk.: Apor Péter – Oksana Sariskova, 181–214. Budapest, Central European University Press.
- Radley, Allan 1990. „Artefacts, Memory and a Sense of the Past”. In *Collective Remembering*, szerk.: David Middleton, 46–59. London, Sage.
- Rainer M. János 2001. „Nagy Imre újratemetése – A magyar demokratikus átalakulás szimbolikus aktusa”. In *A magyar forradalom eszméi – Eltipratásuk és győzelmük 1956–1999*, szerk.: Király Béla, 240–258. Budapest, Atlantisz.
- 2004. „Nagy Imre utolsó szavai”. *História*, 2004 (10). <http://www.historia.hu/archivum/2004/0410rainer.htm>.
- 2007. „Kádár János, a reformer?” http://www.rev.hu/portal/page/portal/rev/tanulmanyok/kadarrendszer/rainer_kadar_reformer. Utolsó hozzáférés: 2014. július 11.
- Ray, Larry 1997. „Postmodernity or Modernity Revisited?” *The British Journal of Sociology* 48 (4): 543–560.
- Reményi Szilárd 1986. „Csernobil: botrány és lecke”. *Beszélő* (17). <http://beszelo.c3.hu/cikkek/csernobil-botran-y-es-lecke>. Utolsó hozzáférés: 2013. május 25.
- Rényi András – Sándor Erzsébet 2013. „Megérteni a konfliktust – Rényi András és Sándor Erzsébet beszélgetése az István, a királyról”. *Mozgó Világ*, 2013. október. <http://mozgovilag.com/?p=6752>. Utolsó hozzáférés: 2014. július 1.

- Réti Zsófia 2012. „A 6 : 3-tól a 0 : 6-ig – Közösség és emlékezet a nyolcvanas évek magyar futballjában”. In *Kultpontok – Emlékezetbelyek a magyar populáris kultúrában*, szerk.: Dunai Tamás – Oláh Szabolcs – Sebestyén Attila. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó.
- 2016a. „Past Traumas and Future Generations: Cultural Memory Transmission in Hungarian Sites of Memory”. *Hungarian Historical Review* 6, №2. 835–861.
- 2016b. ‘The Second Golden Age’: Popular Music Journalism during the Late Socialist Era of Hungary. *Popular Music in Eastern Europe*. London, Palgrave Macmillan UK, 2016. 149–169.
- Rév István 1995. „Parallel Autopsies”. *Representations* (tél): 15–39.
- Ricoeur, Paul 1999. „Emlékezet, felejtés, történelem”. In *Narratívák* 3, szerk.: Beáta Thomka, 51–68. Budapest, Kijárat.
- Róbert Péter – Valuch Tibor 2013. „Generációk a történelemben és a társadalomban – Generációs politikai attitűdök és részvételi minták történeti-szociológiai megközelítésben”. *Politikatudományi Szemle*, XXII(4), 116–139.
- Rojek, Chris 2001. *Celebrity*. London, Reaktion Books.
- Ruppel, Marc 2009. „You Are Then, This Is Now: Nostalgia, Technology and Consumer Identity at CES 2007”. *Social Identities* (2009/4): 537–555.
- Sári B. László 2005. „A kultúra demokratizálódása”. *Helikon* 51 (1–2): 3–25.
- 2006. *A Hattyú és a Görény*. Pozsony, Kalligram.
- Sári László 2003. Érvek az „utolsó kontextus” mellett. *Irodalomtörténeti Közlemények*, CVII (1): 96–111.
- Sebők János 2002. *Rock a vasfüggöny mögött: hatalom és ifjúsági zene a Kádár-korszakban*. Budapest, GM & Tsai.
- Sélei Nóra 2007. *Mért félünk a farkastól? Feminista irodalomszemlélet itt és most*. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó.
- Szabó Andrea – Kiss Balázs 2013. „Konfliktus és generáció – A generációs konfliktusok kutatásának fogalmi kiindulópontjai”. *Politikatudományi Szemle*, 2013/4. 97–115.
- Silverstone, Roger 2007. *Media and Morality: On the Rise of the Mediapolis*. Cambridge, Polity Press.
- Simon István 2005. „Kettős mérce – Az erotika befektetési előnyei a szocializmusban”. *ArchivNet* 5 (4). http://www.molnarsilla.hu/sajto_internet/archivnet_2005.htm.
- Sinfield, Alan 2005. „A kulturális termelés elmélete”. *Helikon* 51 (1–2): 59–73.
- „Soviet Union: Beauty Contested”. 1998. *Off Our Backs – A Women’s Newsjournal*, 1998 (5): 6.
- Storey, John 2003. *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*. Malden, Blackwells.
- Swidler, Ann 1986. „Culture in Action: Symbols and Strategies”. *American Sociological Review* (1986/2): 273–286.
- Szász Judit 2001. „Moszkva Tér”. *Filmkultúra*, 2001. <http://www.filmkultura.hu/regi/2001/articles/films/moszkvatre.hu.html>.
- Szilviticzky Margit 1982. *A farmertől az ünneplőig*. Budapest.
- Szőnyi Tamás 2005. *Nyilván tartottak – Titkosszolgák a magyar rock körül 1960–1990*. Budapest, Tihanyrév.

- Sztompka, Piotr 2000. „Cultural Trauma: The Other Face of Social Change”. *European Journal of Social Theory* (2000/3): 449–466.
- Takács Miklós 2006. „...száj nélkül esküszöm rád” – A lírai te kérdése a szerelmes és istenes versekben. *Studia Litteraria*: 134–141.
- 2009. „A trauma vándorló fogalmáról”. *Debreceni Disputa* (2009/5): 4–9.
- 2011. „A kulturális trauma elmélete a bírálókat tükrében”. *Studia Litteraria*, 2011 (3–4): 36–51.
- Takács Róbert 2005. „Sajtóirányítás és újságírói öncenzúra az 1980-as években”. *Média-kutató*, 2005 (1). http://www.mediakutato.hu/cikk/2005_01_tavasz/04_sajtoiranyitas.
- Takács József 2001. „Nyolc érv az elsődleges kontextus mellett”. *Irodalomtörténeti Közlemények*, CV. (3–4.): 316–324.
- 2002. „A kultusz kutatás és az új elméletek”. *Holmi*, 2002 (december). <http://www.holmi.org/2002/12/takacs-jozsef-a-kultusz-kutatasa-es-az-uj-elmeketek>.
- Tarr Ferenc, (szerk.) 2010. *A 80-as generáció – Pályakezdő társadalomtudósok esszékötetje*. Budapest, Kontra Műhely. <http://www.kontramuhely.hu/wp-content/uploads/2011/01/80as-generacio-esszekotet.pdf>.
- Tashiro, Charles 1996. „The Contradictions of Video Collecting”. *Film Quarterly* (2): 11–18.
- Taylor, Charles 1995. „A szekularizáció változatai”. *2000* (1995. május 9.).
- Terestyéni Tamás 1999. „A magyarországi televíziós műsorkínálat változása a nyolcvanas évek közepétől a kilencvenes évek közepéig”. *Jel-Kép* 1999/1, 41–63. <http://www.c3.hu/~jelkep/JK991/teresty/teres1.htm>.
- Thomas, Günter 2000. „Secondary Ritualization in a Postliterate Culture: Reconsidering and Expanding Walter Ong’s Contribution on ‘Secondary Orality’”. *Soundings: An Interdisciplinary Journal* 83 (2): 385–409.
- Tóth Eszter Zsófia 2010. „Pálinka és James Bond”. *Transindex*. <http://multikult.transindex.ro/?cikk=10944>.
- Tóth G. Péter 2002. „Lázadók időzjelben – Koppányok és laborok a nem underground zenében”. In *Avantgárd, underground, alternatív – Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon*, szerk.: Havasréti József – K. Horváth Zsolt. Budapest–Pécs, Artpool. 55–78.
- Tóth Péter Pál 1987. „Szépleányok”. *Forrás*. www.molnarczilla.hu.
- Turner, Graeme 2004. *Understanding Celebrity*. London, Sage.
- Turner, Victor 2002. *A rituális folyamat – Struktúra és antistruktúra*. Ford.: Orosz István. Budapest, Osiris.
- Tverdotá György 2002. „A kultusz kutatás divatja?” *Korunk*, 2002 (november). <http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=2002&chonap=11&cikk=7047>.
- 2007. „Újratemetések”. *Alföld*, 2007 (5). <http://www.alfoldfolyoirat.hu/node/34>.
- Valuch Tibor 2002. „Divatosan és jólöltözötten – A városi öltözködés és a divat néhány jellegzetessége Magyarországon az 1970-es és 1980-as években”. *Korall* (10): 72–95.
- 2007. „Kis magyar retro – Egy jelenség társadalmi és tudati háttere”. *Debreceni Disputa*, 2007 (4): 4–7.

- 2008. „Csepel bicikli, Caesar konyak, Symphonia, Trapper farmer – A fogyasztás és a fogyasztói magatartás változásai a szocialista korszakban”. *Múltunk*, 2008 (3): 40–59.
- L. Varga Péter 2009. „A kultuszképzés alakzatai – Ideológiai konstrukciók a populáris zene kritikájában”. In *A metamorfózis retorikái*, 239–262. Budapest, JAK.
- Végső Roland 2013. „Stalin’s Boots and the March of History (Post-Communist Memories)”. *Cultural Critique*, 83 (3): 31–62.
- Velikonja, Mitjana 2008. „Titostalgia – A Study of Nostalgia for Josip Broz”. <http://mediawatch.mirovni-institut.si/eng/mw20.html>.
- Verdery, Catherine 1999. *The Political Lives of Dead Bodies: Reburial and Postsocialist Change*. New York, Columbia University Press.
- Waters, Elizabeth 1993. „Soviet Beauty Contests”. In *Sex and Russian Society*, szerk.: Igor Kon – James Riordan, 116–134. Bloomington, Indiana University Press.
- Weiss János 1995. „Habermas magyarországi recepciójáról”. *Szociológia* 1995 (3). <http://www.mtapti.hu/mszt/19953/weis.htm>.
- Wolf, Naomi 2002. *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women*. New York, Perennial.
- Yurchak, Alexei 2003. „Soviet Hegemony of Form: Everything Was Forever, Until It Was No More”. *Comparative Studies in Society and History* 45 (3): 480–510.
- Žižek, Slavoj 1994. „The Spectre of Ideology”. In *Mapping Ideology*, szerk.: Slavoj Žižek, 1–33. London, Verso.
- 2010. *Living in the End Times*. London, Verso.

Névmutató

- Aczél Endre 16–17, 175
Adorno, Theodor 27, 56, 175
Alekszijejics, Sszvetlana 33
Alexander, Jeffrey C. 28, 175
Alföldi Róbert 15, 110, 122, 125, 127–131, 133, 169, 172
András Ferenc lásd Láng Ilona
Andropov, Jurij Vlagyimirovics 110
Anhalt, Frederick von 160
Antall József 11, 12, 86, 138
Ardai Zoltán 151, 155, 171
Árkus József 149, 171
Assmann, Aleida 27, 41, 65, 79, 103, 160, 175
Assmann, Jan 13, 75, 81, 83, 88, 121, 130, 133, 175

Bach, Jonathan 33, 175
Bachman Gábor 76, 77, 102
Bacsó Péter 34, 60
Balassa Péter 13–14, 175
Bányai Gábor 124, 131, 132, 171
Baudrillard, Charles 52, 127, 175
Benedek Szabolcs 37, 171
Benkler, Yochai 66, 175
Bényei Tamás 7, 25, 78
Berecz János 112, 171
Besançon, Alain 53, 175
Bhabha, Homi K. 34, 176
Bodor Pál 155

Boer, Pim den 157
Bojár Iván András 39
Boldizsár Miklós 113, 116, 122, 128
Boorstin, Daniel 157, 160
Bóta Gábor 156
Bourdieu, Pierre 26, 52, 53, 80
Boym, Svetlana 28, 30–32, 122, 128
Brezsnyev, Leonyid Iljics 53, 110
Bródy János 109, 110, 113–120, 124, 125
Bujdosó Ágnes 15
Burget Lajos 34
Bülgözdi Imola 124

Casier, Tom 53, 146
Ceașescu, Nicolae 124
Chambers, Ian 111
Chari, Sarad 27
Chilichkina, Yekaterina 143
Chrudinák Alajos 152, 156
Coleman, Peter G. 29
Compton, Michael 115
Connerton, Paul 134
Corrin, Chris 143
Culler, Jonathan 113
Czeizel Endre 156

Császi Lajos 161
Csatári Bence 110
Cseh Tamás 13, 64, 83
Csemény 129

- Csengey Dénes 83, 156
 Csepeli György 24
 Cserhalmi Imre 150
 Csiszka Antal 152
 Csunderlik Péter 11
- Dahlberg, Lincoln 59
 Dakovic, Nevena 97
 Dárday István 65
 Davis, Fred 29
 Dayan, Daniel 89
 Deák Bill Gyula 125, 126
 Debord, Ernst Guy 78, 79
 Demszky Gábor 101
 Dér András 139, 148, 153, 154
 Dész Mihály 37
 Deutsch Tamás 101
 Dézsy Zoltán 102
 Dobray György 45
 Dobrenko, Jevgenyij 50, 53
 Domány András 62
 Domján Edit 158
 Dózsa László 103
 Drinot, Paulo 66
 Dunai Tamás 176
 Durkheim, Émile 79, 177
- Eagleton, Terry 52, 53, 177
 Elek István 83, 93, 171
 Eliade, Mircea 121, 177
 Ellroy, James 79
 Emericus 124, 177
 Eörsi István 60
 Epstein, Mikhail 56, 177
 Erdős Gábor 100
 Erich Reindl 149
 Ernyey Béla 154, 155
 Esterházy Péter 109
- Fábri Péter 121, 172
 Falus Tamás 111, 113, 115, 125, 172
 Fáy Miklós 161, 172
- Fehér Béla 158, 172
 Féjja Sándor 153, 172
 Fekete Pál 127, 130, 133
 Fekete Sándor 156, 177
 Felkai Gábor 57, 177
 Fischer-Liche, Erika 122, 177
 Fodros István 146, 147
 Foucault, Michel 168, 177
 Fraser, Nancy 57, 58, 177
 Friderikusz Sándor 138, 139, 142, 146,
 149, 152, 153, 156, 160, 165, 172
 Frigyesi Ágnes 123, 172
 Fülöp Endre 62, 177
- Gábor Zsazsa 160
 Gal, Susan 50, 180
 Galgóczi Erzsébet 17
 Gazsó L. Ferenc 138, 152, 153, 156, 157,
 172
 Geertz, Clifford 47, 177
 Gledhill, Charles 157, 177
 Goffman, Erving 162, 177
 Gorbacsov, Mihail 53, 146, 150, 151
 Grainge, Paul 29, 177
 Grimes, Ronald 72, 177
 Guffey, Elizabeth E. 35, 37, 177
 Gumbrecht, Hans Ulrich 35, 36, 48, 77,
 104, 177
- Gyáni Gábor 13, 104, 133, 134, 178
 Gyarmati György 27, 178
 György Péter 15, 24, 39, 47, 49, 67, 74,
 75, 89, 109, 112, 159, 178
 Györi Zsolt 63, 178
- Habermas, Jürgen 56–61, 178
 Hankiss Elemér 58, 148, 178
 Hann Endre 62
 Hartai László 139, 148, 153, 154
 Hartley, John 161, 178
 Haszán Zoltán 102, 178
 Haug, Walter 117, 178

- Haumann Péter 60
 Havas Gábor lásd Fülöp Endre
 Heller Mária 24, 59, 178
 Hernádi Miklós 132, 172
 Herzfeld, Michael 80, 179
 Hofi Géza 67
 Holbrook, Morris B. 28, 29, 179
 Hont András 131, 172
 Horváth Sándor 61, 179
 Hutcheon, Linda 29, 32, 34, 37, 55, 123 179
- Illyés Gyula 40
- Jacobs, Ronald N. 74, 179
 Jameson, Fredric 30, 55, 56, 179
 Jávorszky Béla Szilárd 119, 179
 József Attila 27
- Kádár János 31, 55, 91, 92, 99, 119, 131
 Kammen, Michael 31, 179
 Kannsteiner, Wulf 28, 179
 Karády Katalin 141
 Katona Csaba 143, 179
 Katz, Elihu 89
 Kende Katalin 121, 172
 Kende Péter 71, 74
 Kéri László 151, 172
 Kilbourne, Jean 162, 180
 Király Béla 80–86, 181
 Kiss Balázs 12, 182
 Kiss Gy. Csaba 101
 Klaniczay Gábor 15, 35, 114–116, 118–
 119, 123, 125, 126, 131, 179
 Kligman, Gail 50, 180
 Koltai Ágnes 155, 172
 Koltay Gábor 45, 110, 114, 115, 118,
 119, 132, 172
 Koncz István 118, 172
 Konrád György 118, 172
 Kónya Imre 7, 73, 85, 86, 89, 90, 101
 Korhonen, Pekka 154, 180
 Kormos Valéria 149, 157, 172
- Kornai János 146
 Kovács Emőke 141, 180
 Kovács Zoltán 140, 148, 150, 153, 156,
 161, 172
 Kovásznai György 64
 Köves József 34, 172
 Krasznai Zoltán lásd Emericus
 Kruppa Judit 151, 155, 156
 Kukorelly Endre 23, 51, 60, 172
 Kun Ágota lásd Szabó Miklós
- L. Varga Péter 132, 183
 Lakatos Ernő 64, 172
 Láng Ilona 54, 172
 Lang, Fritz 172
 László Ferenc 125, 128, 172
 László Zsolt 128
 Levin, Diane E. 162, 180
 Liebes, Tamar 91, 180
 Lukácsi Attila 158, 180
- Magyar Bálint 73, 83, 87, 90, 93, 101,
 102, 104
 Máriássy Judit 132, 172
 Marilyn Monroe 160
 Maros Dénes 112, 172
 Marshall, David P. 159, 160, 180
 Marx, Karl 52, 53, 76, 147, 180
 McGuigan, Jim 61, 180
 Mécs Imre 14, 73, 80–86, 93, 101
 Mezei István 160, 173
 Miklóssy Katalin 154, 156, 180
 Mills, Marie A. 29, 180
 Moldova György 119, 120, 173
 Molnár Csilla Andrea 16–19, 61, 62, 97,
 137–166
 Molnár István 152
 Molnár Istvánné 149
 Morin, Edgar 159, 180
 Murai András 152, 153, 162, 180
 Mustafa, Nadia 32, 181
 Müller Rolf 59, 60, 180

- Nádas Péter 109
 Nadkarni, Maya 24, 29, 31, 34, 36, 87, 180
 Nagy Erzsébet 96, 98, 99
 Nagy Feró 125, 126, 128, 133, 134
 Nagy Gáspár 60, 79
 Nagy Imre 14-16, 18, 19, 67, 69-108, 120, 121, 137, 167
 Naomi Wolf 148, 184
 Némedi Dénes 24, 59, 178
 Nora, Pierre 16, 72, 90, 93, 180
 Novack, Kate 32, 181
 Novák Péter 126, 127
 Nóvé Béla 58, 181
 Nowicki, Jan 98
- Oláh Szabolcs 176
 Orbán Viktor 67, 73, 80, 81, 84, 86-88, 92, 100-102
 Osztapenko, Ilja Afanaszjevics 40
 Oushakine, Sergei 35, 181
- Pajor Tamás 14
 Pályi András 112, 116, 173
 Papp Gábor Zsigmond 37, 173
 Pauer Gyula 151, 165
 Pék Győző 11, 181
 Pelsőczy László 125
 Peternák Miklós 76, 88, 181
 Pethes Sándor 155, 173
 Poblocki, Kacper 39, 181
 Poós Zoltán 34, 173
 Pruck Pál 103
 Puskás Ferenc 17
- Rácz Sándor 80-84
 Radley, Allen 36, 181
 Radnay Csilla 131
 Rainer M. János 37, 71, 93, 181
 Rajk László, ifj. 76-77, 102
 Rajk László 61
 Rákay Philip 100
- Ray, Larry 82, 181
 Reisz Gábor 11
 Reményi Szilárd lásd Hann Endre
 Rényi Ágnes 24, 59, 178
 Rényi András 119, 181
 Réti Zsófia 16, 39, 46, 124, 176, 181
 Rév István 24, 88, 101, 182,
 Róbert Péter 12, 182
 Rojek, Chris 158, 182
 Ruppel, Marc 36, 182
- Sándor Erzsi 119, 181
 Sári B. László 7, 46-49, 182
 Schindler, Robert M. 28, 29, 179
 Sebestyén Attila 176, 181
 Sebők János 45, 182
 Séllei Nóra 143, 182
 Silverstone, Roger 161, 182
 Simon Böske 140-141,
 Simon István 150, 182
 Sinfield, Alan 52, 182
 Sloterdijk, Peter 53
 Sós Péter János 121, 124, 173
 Storey, John 160, 182
 Swidler, Ann 26, 147, 182
- Szabó Andrea 12, 182
 Szabó M. Barnabás lásd Szabó Miklós
 Szabó Mátyás lásd Csemény
 Szabó Miklós 54, 119
 Szalai Györgyi 65, 171
 Szaploneczay Éva 141
 Szász Judit 95, 182
 Szécsi Pál 158
 Szilviticzky Margit 111, 182
 Szőnyei Tamás 125, 182
 Szörényi Levente 109-110, 114-118, 124-125, 173, 179
 Sztompka, Piotr 26, 182
- Takács Miklós 28, 113, 182
 Takács Róbert 60, 62, 183

Takáts József 46, 75, 96, 183
 Tarr Ferenc 11–12, 183
 Tashiro, Charles 65, 183
 Taylor, Charles 75
 Terestyéni Tamás 63, 183
 Thomas, Günther 89, 183
 Thomka Beáta 180
 Tímár Péter 60–64, 173
 Tordai Teri 156
 Tóth Eszter Zsófia 152, 162, 183
 Tóth G. Péter 45, 110, 117, 125, 183
 Tóth Péter Pál 148–149, 154, 183
 Tóth-Szenesi Attila 102, 178
 Turner, Graeme 159–160, 183
 Turner, Victor 77, 183
 Tverdota György 98, 183

 Vadkerti Imre 130
 Valuch Tibor 7, 12, 24, 49, 111, 182–183
 Vámos Magda 148
 Vámos Miklós 117
 Varga Miklós 125–128, 133–134
 Varjas Endre 124–126, 132 173

 Vásárhelyi Miklós 80–87
 Végső Roland 26, 184
 Velikonja, Mitjana 33, 184
 Verdery, Catherine 27, 77–79, 176, 184
 Vikidál Gyula 125–131
 Vörös István 37, 173
 Vörös Zoltán 156

 Waleffe, Maurice de 141
 Waters, Elizabeth 142–143, 164, 184
 Weiss János 57, 184

 Yurchak, Alexei 54–55, 145, 184

 Zákonyi Ferenc 144
 Zelei Miklós 138, 152, 153, 156, 157, 172
 Zétényi Zoltán 156, 173
 Zimányi Tibor 80–86
 Žižek, Slavoj 52–53, 120, 145–149, 177,
 184
 Zlotnikov, Mikhail 143
 Zombori Attila 45, 186
 Zöldi László 60–61, 173

LOCI MEMORIAE HUNGARICAE

A Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetében 2010-ben alakult *Magyar Emlékezhelyek Kutatócsoport* fő célkitűzése, hogy a *lieux de mémoire*-t (emlékezhely) Pierre Norától származó magyar kontextusba helyezze, és segítségével újraértelmezze a magyar kulturális emlékezet működési mechanizmusait. A kutatások kiindulópontja Norának az a meglátása, amely szerint az emlékezetnek már nincsenek valódi közegei (*milieux de memoires*), csak helyei (*lieux de memoires*), azaz a modern társadalmak kulturális emlékezete immár nem közvetlenül emlékezik a múltra, hanem különböző emlékezhelyek közvetítésével. Emlékezhely ugyanakkor nemcsak egy bizonyos térbeli képződmény lehet, hanem bármilyen hordozó, amelynek a jelen kulturális emlékezete szempontjából funkciója van (például a mitikus és történelmi személyek, tárgyak, események, médiaszövegek és fogalmak is). Mindemellett az emlékezhelyek nem örök és állandó entitások; ki vannak téve a kollektív emlékezet változásainak – nemcsak az általuk hordozott jelentés változhat meg, de maga az emlékezhely is eltűnhet, esetleg újabbaknak adva át a helyet. A kutatás, amint az a fentiekből is következik, interdiszciplináris jellegű; eredményeit a kutatócsoport a Debreceni Egyetemi Kiadó közreműködésével, jelen sorozatban kívánja közreadni. A *Németalföld emlékei Magyarországon – Magyar–holland kapcsolatok* című kiadvány a sorozat ötödik kötete.

A SOROZATBAN EDDIG MEGJELENT

1. *The Theoretical Foundations of Hungarian ‚lieux de mémoire‘ Studies / Theoretische Grundlagen der Erforschung ungarischer Erinnerungsorte*, ed. by Pál S. Varga, Karl Katschthaler, Donald E. Morse, Miklós Takács. (2013)
2. *A magyar emlékezhelyek kutatásának elméleti és módszertani alapjai*, szerk. S. Varga Pál, Száraz Orsolya, Takács Miklós. (2013)
3. *Mártírium és emlékezet. Protestáns és katolikus narratívák a 15–19. században*, szerk. Fazakas Gergely Tamás, Imre Mihály, Száraz Orsolya. (2015)
4. *Erinnerungsorte im Spannungsfeld unterschiedlicher Gedächtnisse: Galeerensklaverei und 1848*, hrsg. von Pál S. Varga, Karl Katschthaler, Miklós Takács. (2017)
5. *Németalföld emlékei Magyarországon – Magyar–holland kapcsolatok*, szerk. Bárányi Attila – Fazakas Gergely Tamás – Pusztai Gábor – Takács Miklós. (2017)