

## Kontroll alatt – könnyűzene a szocializmusban

Trever Hagen, Havadi Gergő, K. Horváth Zsolt, Uta G. Poiger, Tóth Eszter Zsófia, Varga Luca tanulmányai

Szijártó M. István

Montpellier, Vendée, a történész és az elbeszélés



**A KORALL**  
TÁRSADALOMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT  
*előfizetői felhívása a 2010. évre*

*Kedves Olvasónk!*

Szerkesztőségünk 2010-ben a következő témájú számokat kívánja megjelentetni:

- 40. *Lakáviszonyok és lakáspolitikai a 20. században*
- 41. *Történelem és emlékezet*
- 42. *Hivatás, professzionalizáció*

Kérjük, segítse előfizetésével folyóiratunkat!  
Előfizetés esetén a 40%-os terjesztői jutalék megmarad a lap számára.  
Az előfizetési díj 4000 Ft, egy szám ára 1000 Ft.

Az előfizetési díj a KORALL Társadalomtörténeti Egyesület  
1113 Budapest, Valkói u. 9.  
UniCredit Bank: 10918001–00000028–60920003  
számú bankszámlájára utalható át.

A postaköltséget a szerkesztőség átvállalja.

\*\*\*

Nonprofit szervezetként lehetőségünk van  
az adóbevallások 1%-os felajánlásainak fogadására.  
Kérjük, ha úgy ítéli, tiszteljen meg minket támogatásával.  
Adószámunk: 18255030-1-43  
Nevünk: KORALL TÁRSADALOMTÖRTÉNETI EGYESÜLET

# KORALL

TÁRSADALOMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT

„Minden, ami emberi alkotás ősidóktól fogva, anyagi formákban maradt ránk, velük, rajtuk építkezünk tovább. Anyagi szerkezetekre rakódik rá jelen életünk, mint valami korallképződmény, úgy tenyészik az emberi társadalom.”

(Hajnal István)

## SZERKESZTŐSÉG

CZOGH GÁBOR főszerkesztő  
GRANASZTÓI PÉTER  
KLEMENT JUDIT  
KOLTAI GÁBOR  
LENGVÁRI ISTVÁN  
MAJOROSSY JUDIT  
POZSGAI PÉTER

## TANÁCSADÓ TESTÜLET

Bácskai Vera, Beluszky Pál, Benda Gyula Faragó Tamás,  
Gyáni Gábor, Kovács I. Gábor, Kövér György, Tóth Zoltán, Valuch Tibor

„Kontroll alatt – könnyűzene a szocializmusban” című  
blokkunkat Koltai Gábor szerkesztette.

Olvasószerkesztő: Németh Orsolya



A szám megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap,  
és olvasóink adóforintjainak 1%-os felajánlásai támogatták.

Címlapon: *Spions a Ganz-MÁVAG* Művelődési Házban,  
1977. április, fotó: Zátonyi Tibor.  
A fotót Zátonyi Tibor szíves engedélyével közöljük.

Kiadja a KORALL Társadalomtörténeti Egyesület  
Felelős kiadó: az Egyesület elnöke  
Szerkesztőség: 1113 Budapest, Valkói u. 9.  
korall@korall.org, www.korall.org  
Terjesztés: terjesztes@korall.org

Nyomdai előkészítés: Kalonda Bt.

ISSN 1586-2410

# TARTALOM

## KONTROLL ALATT – KÖNNYŰZENE A SZOCIALIZMUSBAN

Uta G. Poiger	Presley, igen – Ulbricht, nem? Rock and roll és női szexualitás a német hidegháborúban	5
Havadi Gergő	Individualista, tradicionalista, forradalmár vagy megalkuvó emberek? A jazz politikai és társadalmi megítélése az ötvenes és a hatvanas években	31
Varga Luca	<i>A Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról</i> vígszínházi előadásának recepciója a Kádár-korszak kultúrpolitikájának tükrében	58
Trever Hagen	Zenélés a „víg gettóban”. A cseh underground 1968 és 1989 között	89
K. Horváth Zsolt	A gyűlölet múzeuma. <i>Spions</i> , 1977–1978	119
Tóth Eszter Zsófia	Rock, hazugság, Ifipark. A kollaboráció fogalmának értelmezése és újraértelmezése: „Dalos” ügynökügye és ennek emlékezete	145
Szijártó M. István	Montpellier, Vendée, a történész és az elbeszélés	175

## KÖRKÉP

Kaba Eszter	Rendszerben élünk. Beszámoló a Legenda Közművelődési Egyesület „Rendszerváltás(ok) Magyarországon” című konferenciájáról (2009. szeptember 10., Budapest)	198
-------------	--	-----

## KÖNYVEK

Gyáni Gábor: Budapest – Túl jón és rosszon. A nagyvárosi múlt mint tapasztalat.	- Kosárkó László	201
A városi elit és a döntéshozók. Takács Tibor: Döntéshozók. Városi elit és önkormányzat Nyíregyházán a 20. század első felében.	- Eöry Gabriella	207
A postaszolgálat és a kora újkori kommunikációs forradalom. Wolfgang Behringer: Im Zeichen des Merkur. Reichspost und Kommunikationsrevolution in der Frühen Neuzeit.	- Horváth Hajnalka	213
Simonovics Ildikó – Valuch Tibor (szerk.): Öltöztessük fel az országot! Divat és öltözködés a szocializmusban.	- Stenczel Emese	217
Legát Tibor: Közlekedik a főváros.	- Kőrösi Ádám	220
Szerzőink		223
Contents		225
Abstracts		227

Uta G. Poiger

## Presley, igen – Ulbricht, nem?\*

*Rock and roll és női szexualitás a német hidegháborúban*

Az Atlanti-óceán túlsópartjáról az 1950-es évek második felére Németországot is elérő rock and roll a lázadó fiatal férfiak mellett a fiatal nőket is a figyelem középpontjába állította. 1956 végén egy kelet-berlini napilap, a *Berliner Zeitung* Elvis Presley koncertjéről készült karikatúrája a kicsi, vékony előadót életnagyságúnál nagyobb női lábak alatt ábrázolta. A rajzon Elvis egy nagy csapat, nála sokkal nagyobb lány előtt lépett fel, akik harisnyatartóikat és melltartóikat dobálták, és telt ajkaikat nyalogatták leplezetlen szexuális izgalmukban. A karikatúrához tartozó cikk a lányokat nevezte meg az Amerikából származó „kulturálatlanság” fő fogyasztóiként, és kifejtette, hogy a rock and roll csak a primitív emberek számára vonzó. Nyugat-Németországban is hasonlóak voltak az aggodalmak: egy interpretáció szerint a rock and roll női rajongói a „tizenöt évesek veszélyes szexualizációját” illusztrálták.<sup>1</sup>

Ezekben a kijelentésekben ugyanazok a frázisok köszönnek vissza, csak még felháborodottabb hangnemben, mint amelyekkel a kelet- és nyugatnémet kritikusok már korábban is kirohanásokat intéztek az olyan táncok, mint a boogie, illetve a jazz-zene ellen. A kelet- és nyugatnémet hatóságok egyaránt politikai szemszögből tekintettek a férfi és női rock and roll-rajongók viselkedésére, bár a jelenség átpolitizálásának kelet- és nyugatnémet módja egyre inkább különbözött egymástól. A rock and roll eltérő kelet- és nyugatnémet megítélését három, egymással kölcsönösen összekapcsolódó problémakör alakította: a kontrollálatlan női szexualitás, a férfi agresszió miatti félelem, illetve a faji különbözőség kérdése. A női rock and roll-rajongók viselkedése nyilvános táncrendezvényeken, koncerteken és az utcán megkérdőjelezte a női viselkedés hagyományos társadalmi normáit, melyek visszaállítását a kelet- és a nyugatnémet hatóságok

\* Uta G. Poiger: Presley, Yes – Ulbricht, No? Rock and Roll and Female Sexuality in the German Cold War. In: Uta G. Poiger: *Jazz, Rock and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*. (Studies on the History of Society and Culture 35.) University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 2000. 168–205. Az Uta G. Poiger monográfiájának ötödik fejezetét tartalmazó fordítás a University of California Press engedélyével készült. A fejezetet hosszúsága miatt nem teljes terjedelmében közöljük. (A Szerk.)

<sup>1</sup> Appell an den Urmenschen. *Berliner Zeitung* 1956. december 13.; H. Heigert: Ein neuer Typ wird produziert: Der Teenager. *Deutsche Jugend* 1959. 3. idézi: Bertram – Krüger 1985: 94. (A szövegben hivatkozott periodikákban megjelent cikkek, illetve levéltári dokumentumok címeit eredeti alakjukban, a lábjegyzetekben közöljük. – A Szerk.)

egyaránt kulcsfontosságúnak tekintették.<sup>2</sup> A cikkszerzők aggódtak amiatt, hogy az ilyen nők rossz hatást gyakorolnak a fiatal férfiakra, gyengévé teszik őket, de egyszersem túlzottan agresszív viselkedést is kiváltanak belőlük. A női rock and roll-rajongók viselkedésével kapcsolatos, ilyesfajta félelmek szorosan kapcsolódtak a férfiak lázadó hajlama miatti aggodalomhoz. Ugyanakkor a rock and roll körüli közfelháborodás fényében még kirívóbbnak tűnt az ellentét a rock and roll lázadó hívei, valamint a szolid és tiszteletre méltó jazz-zenészek és rajongóik képe között, melyet a kelet- és nyugatnémet jazzélet szervezői – egyre növekvő sikerrel – rajzoltak meg az 1950-es évek közepére.\* [...]

A rock and roll megkérdőjelezte a kelet- és nyugatnémet nemzeti identitás-konstrukciókat, mivel a németek úgy tekintettek rá, mint fekete, vagy fekete hatásra létrejött zenére, amely aláássa a hagyományos férfi és női viselkedési normákat. A rock and roll-zenészekre és rajongóikra vonatkozó kritikákban a szerzők újra megerősítették a fogyasztás, a szexualitás és a női természet közötti kapcsolódási pontokat. A zenészeket és rajongóikat érintő támadások nagy része faji utalásokat és sztereotípiákat tartalmazott, mivel a németeknek az amerikaiaknál hosszabb időbe telt, hogy a rock and rollra „kifehértett” zeneként tekintsenek.<sup>3</sup> A gondolatilag a feketékkel és a gátlástalan szexualitással összekapcsolt rock and roll ugyanúgy, mint a korábbi időszakban a jazz, fenyegetést jelentett a háború utáni Kelet- és Nyugat-Németországra nézve. Először sem a kelet-, sem a nyugatnémet vezetők nem gondolták azt, hogy a rock and roll-rajongók tevékenysége ártalmatlan: a hatóságok mindkét oldalon németellenesnek tekintették a kontrollálatlan női szexualitást, és a fekete kultúrával kapcsolatos asszociációk miatt azt elfogadhatatlannak bélyegezték. A kultúra folyamatos átpolitizálásának kontextusában, amely a háború utáni időszakot jellemezte, és az 1950-es évekre újraéledő fogyasztói társadalommal kapcsolatos félelmek közepette, sok kelet- és nyugatnémet vélemény a fiatalok nyílt lázadásának tekintette a rock and roll-rajongók viselkedését. A politikusok és az ifjúsági szervezetek figyelmére is érdemes, politikai fenyegetést hordozó jelenségeként tekintettek a lányok bekapcsolódására a rock and roll-kultúrába és annak a fekete amerikai kultúrához kötődő gyökereire.

Ugyanakkor a rock and roll fogadtatásának története – a jazz történetéhez hasonlóan – egyben a két német állam közti, növekvő különbség története is. Az 1950-es évek végére a nyugatnémet hatóságok sokkal kevésbé érezték magu-

<sup>2</sup> Írásomban elsősorban arra koncentrálok, hogyan kerültek a fiatal nők a rock and roll iránti lelkesedésük miatt a figyelem középpontjába. Az amerikai helyzetre vonatkozóan: Echols 1992. Az amerikai és a brit tizenéves lányok rock and roll iránti rajongásáról lásd még Breines 1992: 151–166; Ehrenreich – Hess – Jacobs 1986. Nyugat-Németországra vonatkozóan: Carter 1984; Delille – Grohn 1985.

\* A könyv korábbi fejezeteiben a szerző részletesen is elemzi a jazz és a fiatalok, illetve a jazz és a hatalom kapcsolatát. (A Szerk.)

<sup>3</sup> Erd 1989. Az 1950-es évek kettészakított Németországában a rock and roll szerepéről lásd még Maase 1992; Rauhut 1993; Bloemeke 1996; Ryback 1990. A rock and roll szerepéről a faji határok átlépésében az Egyesült Államokban és Nagy-Britanniában lásd elsősorban Marcus 1982; Lipsitz 1982; Martin – Segrave 1988; Friedlander 1996.



kat a rock and roll-rajongók által fenyegetettnek, mint keletnémet kollégáik. Amíg a nyugatnémet társadalomkutatók, a szórakoztatóipar és a hivatalnokok sikeresen „megszelídítették” a zenét, addig a keletnémet funkcionáriusok nyíltan üldözték a rock and roll-rajongókat. Az 1950-es évek második felében két teljesen eltérő politikai és társadalmi rendszer igyekezett a hatalmát megerősíteni, és különböző stratégiákat dolgozott ki arra nézve is, hogy miként fékezze meg a lázadó fiatalokat – és egymást. A rock and roll körüli összeütközések is azt mutatják, hogy az egyre egyenlőtlenebbé váló hidegháborús küzdelmek közép-pontjában is valójában a fogyasztás kérdése állt. A rock and roll esetében ekkor a lányok és a nőiesség megítélése jelentette a probléma sarokkövét. [...]\*

### KELET- ÉS NYUGATNÉMET NŐI ROCK AND ROLL „HISZTÉRIA”

1957 tavaszán több nyugatnémet publicista még mindig abban reménykedett, hogy az Elvis Presley körüli amerikai „tömeghisztéria” megmarad kizárólag az Egyesült Államokra korlátozódó jelenségnek, és nem keríti hatalmába Németországot is. Ellenkező bizonyítékok dacára újságcikkekben állították szembe az amerikai tizenévesek „hisztérikus” viselkedését a német lányok „racionálisabb” reakcióival. Az újságírók dicsérték a német lányokat, akik a *Love Me Tender* című film láttán állítólag arra buzdították Presleyt, hogy szabaduljon meg a sminkjétől.<sup>4</sup> Egy nyugatnémet újság megkönnyebbülését fejezte ki amiatt, hogy a német nők, ellentétben amerikai társaikkal, nem „olvadtak el” Elvis széles, lágy – és szembetűnően férfiatlan – arcának látványától. A német lányokat úgy ábrázolták, mint akiket nem szédített meg Presley szemfestéke és egyedülállóan amerikai érzékisége.<sup>5</sup>

Ugyanakkor más tudósítások tanúsága szerint a kelet- és nyugatnémet lányok és fiúk is szerették a rock and rollt. 1956-ra Presley lemezeit sokan vásárolták, annak ellenére, hogy a német rádióállomások nem játszották a zenéit. Több tényező is hozzájárult a rock and roll németországi sikeréhez: a negatív sajtómegjelenések, a Radio Luxemburg, az AFN,\*\* a BFN\*\*\* rock and rollt sugárzó

\* Az itt következő, a fordításban nem közölt alfejezetben a szerző Elvis Presley 1956–1957-es feltűnésének amerikai reakcióit, illetve ennek a német újságokban történő interpretációját mutatja be röviden. (A Szerk.)

<sup>4</sup> Nun ja, man lacht. *B. Z.* 1957. április 15. Lásd még: Zwischenrufe: So ein Himbeerbubi! *Der Tag* 1957. április 13; Ade, Du Himbeerbubi. *Berliner Morgenpost* 1957. április 13; New York empfindet anders als Berlin. *Telegraf* 1957. május 26.

<sup>5</sup> Pulverdampf und heiße Lieder. *Die Welt* 1957. április 13; Nun ja, man lacht. *B. Z.* 1957. április 15.

\*\* American Forces Network (AFN): a Német Szövetségi Köztársaságban (NSZK) állomásozó amerikai katonaság rádióadó rendszere. (A Szerk.)

\*\*\* British Forces Network (BFN): az NSZK területén állomásozó brit katonaság rádióadó rendszere. (A Szerk.)

zenei műsorai, a zenegépek elterjedése az alkoholmentes üdítőket árusító büfékben, és több rock and roll-film Haley vagy Presley főszereplésével.<sup>6</sup>

Egy berlini lap már 1956 októberében arról számolt be, hogy a Hot-House nevű, nyugat-berlini klubban a „rock and roll uralkodik”. A cikk rámutatott, hogy a lányok sokkal gyakorlottabb rock and roll-táncosok, és szívesebben veszik saját maguknak a kólát, minthogy valami alkalmi srác összetapossa a divatos cipőjüket. Sőt, nem ritkán hátat fordítva a nehézkes fiatalembereknek, a barátnőjüket húzzák be a táncparketre! A rock and roll a hagyományos táncstílusok teljes fellazulását hozta magával, megkérdőjelezve *a férfi vezet és a nő követi* klasszikus elv kizárólagosságát. Emiatt írta egy nyugatnémet kommentátor 1956-os jellemzésében, hogy a rock and roll-táncosok olyanok, mint a „vad barbárok extázis közben”, és kifejezte abbéli aggodalmát, hogy a táncuk „vulgáris és erotikusan kifejező mozdulatokká degenerálódott”. A nők és férfiak feldobálták egymást a levegőbe, és a rock and roll-táncosok gyakran csak kézen fogták egymást, így partnerüktől függetlenül alakíthatták saját mozdulataikat. Ez a „nyitott tánc” még azt is lehetővé tette, hogy a lányok nyilvánosan egymással táncoljanak. A rock and rollhoz kötődő dinamikus táncstílus teljes mértékben megváltoztatta a nemekre jellemző hagyományos viselkedési normákat, mivel a lányok egyre nagyobb számban és egyre határozottabban nyilvánították ki függetlenségüket, és utasították el a régi táncstílusok által hatásosan szimbolizált férfiúi irányítást.<sup>7</sup> [...]

Sok szülőt megdöbbenetettek az újságokban megjelenő tudósítások a lányaik és fiaik viselkedéséről; gyakran úgy reagáltak milderre, hogy megtiltották gyerekeiknek a rock and roll hallgatását az otthoni rádión vagy az újonnan vásárolt lemezjátszón. Némelyik szülő a sajtóban megjelent cikkeknel is nyíltabban tett rasszista megjegyzéseket, 1945 előtti kifejezésekkel utasította el a rock and rollt mint „néger” sőt „nigger” zenét, amelyet zsidók készítettek.<sup>8</sup> Amikor egy dühös apa elolvasta a feliratot fia *Fats Domino* lemezén, és megtalálta rajta az (afro-amerikai) producer, Dave Bartholomew nevét, így kiáltott fel: „Zsidó! Az egészet a zsidók csinálták!”<sup>9</sup> Ez a szülők részéről tapasztalható, nyílt rasszizmus – amely már sem Kelet-, sem Nyugat-Németországban nem volt elfogadható – hozzájárult ahhoz, hogy a kamaszok úgy érezzék, valami radikális dologban vesznek részt.

A nyugatnémet ifjúsági magazin, a *Bravo* ambivalens módon kezelte a rock and roll fekete eredetét; valószínűleg egyszerre akarta a tizenévesek és szüleik előtt is vonzó színben feltüntetni ezt a zenei irányzatot. Az első német rock and roll-táncverseny hirdetésében a *Bravo* hangsúlyozta, hogy a rock and roll

<sup>6</sup> Elvis, the Pelvis. *Der Spiegel* 1956. december 12; Bloemeke 1996: 40, 89–90. A német rádióadóktól modern amerikai zenét követelő tizenévesekről: Grotum 1994: 167–168.

<sup>7</sup> Waden aus Gummi rollen im Hot-House. *Depesche* 1956. október 23; Außer Rand und Band. *Beratungsdienst Jugend und Film* (1.) 1956. november, BVII. Lásd még: Bravo sucht den deutschen Meister im 'Rock and Roll'. *Bravo* 1956. november 13; Selbstmördern empfohlen. *Junge Welt* 1957. június. A fiatalok táncát a női önkifejezés és/vagy alávettség, valamint a női gyönyör kifejezési eszközeként vizsgáló szakirodalomra példa: Frith – McRobbie 1990.

<sup>8</sup> Klaus Theweleit idézi: Bloemeke 1996: 120.

<sup>9</sup> Bloemeke 1996: 120.

a „négerek” közt keletkezett: „Ők forróbban, meggyőzőbben játszották, jobban, szabadabban és elegánsabban táncolták.” A *Bravo* üzenete ellentmondásos volt: a „négerekkel” való összehasonlítások az új zenei stílus botrányos jellegét hangsúlyozták, ugyanakkor a *Bravo* magazin hozzászólásai éppen a máshol „botrányosnak” tekintett jellemzői miatt értékelték nagyra a feketék stílusát. A *Bravo* végső soron arra buzdította a német fiúkat és lányokat, hogy próbálják ki ők maguk is ezt az afroamerikai eredetű táncstílust.<sup>10</sup>

A rock and roll női rajongói közt terjedő, botrányos divat miatt Keleten és Nyugaton egyaránt nőtt az aggodalom. A kritikus kortársak szemében eme lányok kinézete egyet jelentett a nőiesség elvesztésével.<sup>11</sup> Egy nyugatnémet kritikus így írja le egy szókimondó Elvis-rajongó lány külsejét 1958-ban: „boka-lengetős nadrág, komikus dzseki, savanyú káposzta kinézet, vécékefére emlékeztető megjelenés”.<sup>12</sup> A felháborodott kritikus nyilvánvalóan túl soványnak találta a lányt, vagy túl nagy melleit és nagy szénaboglya haját kifogásolta. Mások a lófarok-frizurás lányok fiús külsejére tettek megjegyzéseket.<sup>13</sup> A fiatal lányok a Német Demokratikus Köztársaságban (NDK) is szívesen viseltek farmert és testre simuló nadrágokat rövid felsőkkel – eme női ideálokat a nyugati minták határozták meg. Egy keletnémet ifjúsági magazin egy fiatalkorú bűnözőkről szóló cikkében úgy mutatta be a szűk nadrágot és rövid dzsekit viselő lányokat, mint akik főleg fiús körökben forgolódnak.<sup>14</sup> A keletnémet cikkek gyakran nagyon ellenségesek voltak ezzel a divatiránnyal szemben:

„Az effajta női lényeket a férfaktól csak a hajuk különbözteti meg, amelyet rendszeresen patkányok rágnak, olyan mértékben, hogy a szemlélő végül már nem tudja eldönteni, hogy a rágszálók a fejekben vagy azokon kívül okoztak-e nagyobb kárt.”<sup>15</sup>

Korábban a nőknek csak különleges szükséghelyzetekben néztek el, ha nyilvánosan férfiruhát viseltek, például a háború idején, vagy közvetlenül a háború utáni időszakban. Az új divat követésével sok német lány utasított el nyíltan a számára rendelkezésre álló, társadalmilag elfogadott női modelleket: a kontyba tűzött hajú, smink nélküli „tisztá” német nő nácik által elfogadott modelljét

<sup>10</sup> Wer wird deutscher Meister im Rock and roll? *Bravo* 1956. december 9.

<sup>11</sup> A rock and roll-táncosok képeit lásd *Bravo* 1956. november 13. A szűk farmert viselő, Elvis-rajongó lányok leírásáról: Unsere Meinung. *Die Welt* 1958. október 5. A divatot a politikai és a társadalmi harc részének tekintő, jó meglátásokat tartalmazó elemzés: Roberts 1993.

<sup>12</sup> *Nürnbergischer Nachrichten* 1958. február 7.

<sup>13</sup> Nyugatnémet kommentár, idézi: Lamprecht 1965: 14.

<sup>14</sup> Jugend zwischen 18 und 22 Uhr. *Junge Generation* 1958. (1.) 2. 17–22.

<sup>15</sup> A keletnémet sajtót idézi: Alter Feind – neu entdeckt. *Kölnische Rundschau* 1958. augusztus 6.; lásd még: Enge Pullis als Klassenfeind. *Der Tag* 1958. május 9. Egy hivatalos jelentés pedig arról panaszkodott, hogy amikor egy állami ifjúsági klubban kitették az orosz űrhajós, Gagarin képét, egy nyugatnémet újságból kivágott, lengén öltözött lány képét tették mellé. Einschätzung der Entwicklung der Jugendclubs. 1961. augusztus 8. LAB (STA) Rep. 121. No. 62.

(amelyet a nyugatnémet konzervatívok továbbra is ideálisnak tartottak) ugyanúgy, mint a keletnémet dolgozó nő/családanya aszexuális képét.<sup>16</sup>

A fiúk is ellenséges reakciókat tapasztalhattak azonban, amikor Presley hajviseletét vagy mozgását próbálták meg utánozni. Egy nyugatnémet tizenéves visszaemlékezett rá, hogy szülei reakciójától félve titokban növesztette „Elvis frizuráját”, és amikor apja nem látta, gyorsan homloka elé kanyarította a hosszabb hajtincset. Egy kelet-berlini fiú az „Elvis” becenevet vette fel, és igyekezett példaképéhez hasonlítani hajviseletében, illetve abban is, ahogyan az ajkait mozgatta. Kelet- és Nyugat-Németországban egyaránt kialakult öltözködési normák írták elő a fiatalok számára az elfogadott ruházatot. Nyugat-Berlin egyik iskolájában például a lányokat kötelezték a szoknya viselésére, míg a keletnémet iskolákban tilos volt farmert hordani.<sup>17</sup>

A rock and roll-rajongók viselkedése és megjelenése Keleten és Nyugaton egyaránt azzal járt, hogy a rock and roll fogyasztása kifejezetten mindenkit érintő társadalmi kérdésként jelentkezett, felszínre hozva a férfi lázongással és a női prostitúcióval kapcsolatos, hagyományosan az utcához kötődő polgári félelmeiket. A kelet- és nyugatnémet hivatalnokok számára az volt a legaggasztóbb, hogy a lányok most már ugyanúgy viselkedtek, mint a fiúk. A nyugatnémet városokban mindkét nemhez tartozó tizenévesek táncoltak a mozielőadásokon. Presley *Love Me Tender* című filmjének bemutatói alatt például a lábukkal dobogták a ritmust, és bekapcsolták az ébresztőórákat. A fiatalok olyan filmekből tanulták a mozdulatokat, mint a *Rock Around the Clock* és a *Love Me Tender*. Keleten és Nyugaton is előfordultak olyan esetek, amikor a filmek után a fiatalok az utcán táncoltak. Szüleik nagy rémületére ezek a megmozdulások időnként lármás rendbontásba torkollottak.<sup>18</sup> Egy müncheni utcai jelenet szemtanújának elmondása szerint a lányok jóval kevesebben voltak ugyan, extravagáns öltözkük és szabados viselkedésük miatt mégis sokkal feltűnőbbek voltak a fiúknál.<sup>19</sup> Az NSZK-ban munkásosztálybeli viselkedésként azonosították ezt a fajta „vad táncolást”, amit a rock and roll – és korábban a boogie – jelentett, és a cikkírók egyre inkább azt hangsúlyozták, hogy a „tisztességes” közép- és felsőbbosztálybeli jazz-rajongók elutasították a boogie és a rock and roll táncolását mint „nyilván-

<sup>16</sup> Sollen Schulmädchen Hosen tragen? *Spandauer Volksblatt* 1957. november 6. A nemzetiszocialista nőképekről: Wittrock 1983.

<sup>17</sup> Krüger (Hrsg.) 1985; Czak 1996; Carter 1984: 201; interjú Wolfgang Hillével.

<sup>18</sup> Mein Leben ist der Rhythmus. *Berliner Morgenpost* 1958. november 1.; beszámoló a *Love Me Tender* bemutatójáról: *Beratungsdienst Jugend und Film* (2.) 1957. március, BVIII; beszámoló a *Loving You* nyugat-berlini bemutatójáról: Gold aus heißer Kehle. *Beratungsdienst Jugend und Film* (3.) 1958. február, BII. Kelet-Németországgal kapcsolatban lásd Hentschel, Abteilung Kultur, Rat der Stadt Halle to Folkmann, Referat Musik, Ministerium für Kultur. 1957. szeptember 24., BArch P DR1, No. 243; Protokoll über einen Erfahrungsaustausch über die Arbeit der Jugendklubs in der DDR. 1960, JA-IzJ A6724. (A továbbiakban: Erfahrungsaustausch. 1960, JA-IzJ A6724.)

<sup>19</sup> Außer Rand und Band. 2. Teil. *Beratungsdienst Jugend und Film* (2.) 1957. január.

nos magamutogatást”.<sup>20</sup> Az NDK-ban bizonyos állami klubok kifejezetten rossz hírűnek számítottak, mivel ott a fiatalok rock and rollt hallgathattak, és egymást elengedve táncolhattak. 1957-ben az egyik Karl-Marx-Stadt-i klubot „rock and roll teremként” vagy „fiatalok bordélyházaként” emlegették. Egyes szülők nem engedték lányaikat ezekbe a klubokba, miközben az állami hivatalnokok komoly erőfeszítésekkel igyekeztek javítani a helyzetet.<sup>21</sup>

1956 után egyre több és több női rock and roll-rajongó kérdőjelezte meg a női (szexuális) passzivitás kelet- és nyugatnémet eszményképét. Ezzel egyidejűleg a kelet- és nyugatnémet sajtó reakciói ingadoztak aközött, hogy figyelmen kívül hagyják a kérdést, illetve hogy túlfűtött támadásokat indítanak ellene. Így a kelet- és nyugatnémet újságok nem írtak például az 1958-as nyugat-berlini Bill Haley-koncerten női botrányokozókról, bár a nyomtatásban megjelent képek némelyikén tisztán lehetett látni, hogy fiúk és lányok is dobálták a székeket.<sup>22</sup> Egyes hivatalnokok a lányok akcióit jelentéktelennek tartották: a hannoveri államügyész azért ejtette a vádat két lány ellen, akiket egy zavargás alkalmával tartóztattak le, mert véleménye szerint a lányok nem rendelkeztek a lázadó férfiak támogatásához szükséges „tudatossággal”.<sup>23</sup> Ugyancsak szélsőségesen – bár ellenkező előjellel – kezelte a kérdést az a nyugatnémet újság is, amelyik egy *Halbstark*\* bűnöző arcát használta fel a rock and roll-rajongó lányok elleni támadáshoz. Ebben az esetben egy Presley-rajongó lányt „tipikus női *Halbstarke*”-nak nevezték, akinek „lobogó sörénye, pattanással teli arca, nagy, bordóra festett szája és feketével körberajzolt szeme” volt.<sup>24</sup>

Az elfogadott nemi (*gender*) normák szerint a lányoknak a potenciális barát-nők és feleségek hagyományos szerepeihez kellett ragaszkodniuk, az újságokban az ezzel ellentétes viselkedés kapta a legnagyobb kritikákat. Elvis Presleyt nyilvánosan férfi-ideállá kikiáltva, a lányok Keleten és Nyugaton is újradefiniálták a férfiaság és a nőiesség normáit. Elvis egyik női rajongója, az ideálja

<sup>20</sup> Kann der Jazz unserer Jugend schaden? *Die Welt* 1957. július 21. 1956–1957-ben a rock and rollt és a boogie-woogie-t gyakran nem egyértelműen elkülönítve emlegették.

<sup>21</sup> Erfahrungsaustausch. 1960, JA-IzJ A6724. Lindner (1983: 193) leszögezte, hogy a deviancia definiálása nemek szerint meghatározott.

<sup>22</sup> Der Sportpalast-ein Hexenkessel. *Spandauer Volksblatt* 1958. október 28.; Tumulte im Sportpalast. *Telegraf* 1958. október 28. Lásd még a székeket hajigáló lányokat és fiúkat ábrázoló fotókat: Wer hat schuld an Rock- 'n' Roll-Krawallen? *Die Welt* 1958. november 8. Oral history visszaemlékezések a zavargásokban részt vevő lányokról: Bertram – Krüger 1985.

<sup>23</sup> Hannover körzeti államügyészt idézi Grotum 1994: 113.

\* Az 1950-es években a *Halbstarken* megnevezést a főként munkásszarmazású, viselkedésükben és öltözködésükben a kor amerikai férfi filmsztárjait (James Dean, Marlon Brando) utánzó, fiatal nyugatnémet férfiak csoportjaira alkalmazták. A hatalom által manipulált közbeszédben ezzel a megnevezéssel illették az erőszakos viselkedésű, illetve bűnöző fiatalokat is, tudatosan összemosva így a különböző – a hatalmat gyakorlók izlésének nem megfelelően viselkedő – ifjúsági csoportokat. Magyarországon talán leginkább a „jampec”, illetve későbbi megnevezései: a „huligán” és a „galeri” adja vissza e kifejezés jelentését. A témával Poiger bővebben foglalkozik könyvének *The Wild Ones* című fejezetében. (A Szerk.)

<sup>24</sup> *Nürnbergischer Nachrichten* 1958. február 7. Lásd még a farmeres-pulóveres „halbstarker Teenager” lány leírását: Mit Caterina Valente in die Scala. *Mannheimer Morgen* 1957. január 18.

egyik filmjéről megjelent negatív kritika miatt, írt az egyik nyugatnémet újság szerkesztőjének, akit levelében „kövér, öreg, rosszindulatú törpének, irigy kutyának és vén trotlinak” nevezett.<sup>25</sup> Szintén 1958-ban, a Nyugat-Berlin felsőbb osztálybeli körzetének számító Wilmersdorf egyik rajongói klubjában a lányok úgy fogalmaztak, hogy Elvisnek nagyobb sikere van náluk, mint kritikusainak.<sup>26</sup> A kelet-berlini lányok farmerük hátulján viselték Presley nevét, így jelezve elkötelezettségüket.<sup>27</sup> Ezek a lányok a nyilvánosság előtt vállalták szexuális vágyaikat, kinyilvánították jogukat a párválasztáshoz, és egy „lágyabb, megértőbb férfit” láttak Elvisben. Az így kialakított férfikép jegyében egyaránt elutasították a *Halbs-tarken* szubkultúrákat jellemző agresszív férfisságot, valamint az 1950-es évek közepén az újrafegyverkezés során Kelet- és Nyugat-Németországban ideálisnak kikiáltott, visszafogott és az irányítást kezében tartó férfi alakját.<sup>28</sup> A munkásosztályból induló, lázadó viselkedés egyre nagyobb mértékben terjedt el a közép- és felsőbb osztálybeli lányok körében is, és ez egyre jobban fenyegette azokat az ideológiákat, amelyek a női szexualitást mindkét Németországban a házasságra és az anyaságra akarták korlátozni.

A férfi és női viselkedés társadalmilag elfogadott normáival szembeni kettős ellenállás, valamint a faji határok átlépése volt az a két legfontosabb tényező, amely miatt a rock and roll vonzó táncstílussá, Elvis pedig fontos személlyé válhatott a kelet- és nyugatnémet lányok számára. Az amerikai és a német rock and roll-rajongó lányokról szóló, negatív beszámolók és a szülők rosszallása ellenére, vagy talán éppen ezért, sok német lány nyilvánította ki Elvis iránti rokonszenvét. Presley női rajongói Németországban ugyanúgy, mint az Egyesült Államokban, kétségbe vonták a férfisság hagyományosan elfogadott normáit; ugyanakkor a lányok vonzódása Elvishez és a rock and rollhoz a feketékkel kapcsolatos asszociációk miatt még radikálisabban kérdőjelezte meg a hagyományos női viselkedés alapjait. A német kontextusban különösen radikális cselekedetnek számított, ha egy fiatal nő olyan stílusirányzatot követett, amelyiket a feketékkel lehetett kapcsolatba hozni, mivel a feketék a zsidókkal, a cigányokkal és az ázsiaiakkal együtt szexuális agresszorként jelentek meg a nemzetiszocializmus idején és a háború utáni években is. Az államilag támogatott normákat megkérdőjelezők a „rosszlány” kategóriába kerültek. A fiatal nők érdekes módon használták ki ezt a pozíciót; ezáltal egyrészt nyomatékosították korosztálybeli különbségüket az idősebb generációktól, másrészt megpróbálták újraértelmezni a férfissággal és nőiességgel kapcsolatos uralkodó elgondolásokat, amelyek, amint láttuk, mind-

<sup>25</sup> *Nürnbergischer Nachrichten* 1958. február 7.

<sup>26</sup> Levél a szerkesztőnek: Elvis Presley Club, Berlin Wilmersdorf. *Tagesspiegel* 1958. február 2.

<sup>27</sup> Elvis Presley und die schauen Puppen. *Berliner Zeitung* 1958. augusztus 8.

<sup>28</sup> Hasonló elemzés a rocksztárok szerepéről a lányok életében: Frith – McRobbie 1990; Maase (1992: 132–135) felvetette annak lehetőségét, hogy a lányok ideáljai hozzájárulhattak egy, nem a katonai ideálon alapuló férfisság-szemlélet kialakulásához. Az elemzés azon pontja azonban, amelyik a női rabszolgatermészet megnyilvánulásának tekinti a lányok rajongását Presley és más sztárok iránt, eltúlozza azt, hogy a lányoknak milyen mértékben volt fontos a férfiak elismerése önmaguk meghatározásakor.

két államban az újjáépítés alapvető sarokköveit jelentették. Biztosan állíthatjuk, és efelől a Kelet- és Nyugat-Németországban tapasztalt konzervatív reakciók sem hagytak kétséget, hogy a rock and roll-rajongók konkrét politikai fenyegetést jelentettek a fennálló rendre nézve.<sup>29</sup>

## NYUGATNÉMET ELNYOMÁS ÉS KELETNÉMET INGADOZÁS

[...] 1956 decemberében a nyugat-berlini *Blickpunkt*, a *Landesjugendring* ifjúsági szervezetek felhivatalos berlini egyesületének magazinja megjelentetett egy karikatúrát *Hogyan kell rock and rollt táncolni?* címmel. A kép közvetlenül összekapcsolta az egyenlő jogokról szóló vitát és a rock and rollt. A rajzon egy fiút és egy lányt látunk, akik egyforma pólót és szűk hosszúnadrágot viselnek. A fiú éppen felugrik a levegőbe, és hasba rúgja a lányt. A képaláírás szerint: „A nőknek is ugyanolyan jogaik vannak, viselkedjünk velük eszerint.” Ez a karikatúra ugyanazt az érvet igyekezett alátámasztani nyíltan nőgyűlölő módon, amit az egyenlő jogok nyugatnémet ellenzői hangoztattak ugyanebben az időben. Az egyenlő jogok, szerintük, a nők számára – ugyanúgy, mint a divat terén és a rock and roll-táncosok önállóan megtervezett mozdulatai esetében (amelyek eltörölték a nemek közti különbségeket) – annak a férfi támogatásnak és védelemnek az elvesztését jelentenék, amelyik a nemek közti feladatok újraalkotott nyugatnémet rendszerének a központi momentuma volt. A politikai vitákra vonatkozó, ennyire nyílt utalások ugyan egyre ritkábbak lettek, de a rock and rollra vonatkozó nyugatnémet reakciók középpontjában továbbra is – szinte változatlanul – a férfi és női viselkedés hagyományos normái álltak.<sup>30</sup>

Miután a nyugatnémet parlament 1957-ben elfogadott egy szigorúnak számító ifjúságvédelmi törvényt, a CDU/CSU-frakció egyik tagja,\* Elisabeth Pitz-Savelsberg azt követelte, hogy az új szabályozást alkalmazzák a rock and rollal kapcsolatban is. Pitz-Savelsberg fontos szerepet játszott abban, hogy az országgyűlés elfogadta ezt a szigorúbb törvényt. Az új törvény annak érdekében, hogy a nyilvános helyeken megvédje a fiatalokat, tizenhatról tizennyolc évre emelte a szórakozóhelyek, úgymint bárók, tánctermekek, kaszinók és filmszínházak látogatásának korhatárát. [...]

A nyugatnémetek főleg akkor érezték úgy, hogy védekezésre kényszerülnek, amikor 1956-ban és 1957-ben egyes keletnémet vélemények azt sugallták, hogy az amerikai eredetű divatirányzatok és stílusok hozzájárulhatnak a kapitalista

<sup>29</sup> Burleigh – Wippermann 1991. A háború utáni években a megszálló hadsereg katonái közül a nemi erőszakot elkövetőket Nyugaton legtöbbször fekete amerikaiként ábrázolták, Keleten pedig mongolként Grossmann (1997: 47–48).

<sup>30</sup> Wie tanzte man Rock and roll. *Blickpunkt* 1956. december 24. Az új családügyi törvénnyel kapcsolatosan kirobbant vitákról: Moeller 1993: 6. fejezet.

\* Christlich Demokratische Union Deutschlands (CDU): Német Kereszténydemokrata Unió; Christlich-Soziale Union in Bayern (CSU): Bajor Keresztényszociális Unió. (A pártok megnevezéseinél megőriztük az eredeti német alakot – A Szerk.)

rendszerrel és a nyugatnémet katonai szolgálattal szembeni ellenálláshoz. A szovjet kommunista párt XX. kongresszusa utáni rugalmasabb időszakban Kelet-Németországban még gyakran hangoztatták ezt a véleményt, de ahogy az állampárt vezetése újra megerősítette tekintélyét, minden engedékenységgel kapcsolatban gyorsan a korábbi álláspontra helyezkedett. Eszerint az amerikai tömegkultúra folyamatos fenyegetést jelentett a szocializmusra nézve. Az enyhülés rövid időszaka után tehát a keletnémet hatóságok visszatértek ahhoz a nézethez, hogy az amerikai kommersz zene dekadens; a rock and roll pedig megvető támadásaik szokásos célpontja maradt.

A keletnémet hivatalos közegek a kispolgári erkölcsre támaszkodva még nyugatnémet kollégáiknál is hatékonyabban alkalmazták a hidegháború eszközeit, hogy visszaszorítsák a női szexualitás nyilvános fitogtatásának minősülő képeket és viselkedésmódokat, melyeket a férfiakra nézve feminizáló hatásúnak tartottak. Például egy 1957-ben megjelent keletnémet hivatalos kézikönyv, amely leírta, hogyan kell gondolkodnia és viselkednie egy keletnémet katonának, kulcsfontosságú momentumként emelte ki, hogyan kell helyesen táncolni, és hogyan lehet sikeresen ellenállni a nyugati ideológiáknak. A kézikönyv azzal vádolta a fasisztának bélyegzett nyugatnémet kormányt és a *kapitalistákat*, hogy boogie-woogie-val, rock and rollal, pornográfiával és filmcsillagok melleivel csábítják a tizenéves nyugatnémet fiúkat a hadseregbe, és ezáltal az NDK, valamint szövetségesei elleni agresszióra. A kézikönyv magabiztosan állította, hogy a keletnémet tizenévesek hosszú távon ellen tudnak majd állni ezeknek a kísértéseknek. Ugyanakkor megismételte azt a gondolatot, amelyik egyaránt fontos szerepet játszott az amerikai tömegkultúra elleni kelet- és nyugatnémet támadásokban: az amerikai kultúra fogyasztása a női szexuális magamutogatással és a túlzott férfi agresszióval van kapcsolatban. Ez *fasiszta* viselkedésmód, így összeegyeztethetetlen a német férfiasság és nőiesség eszményképével.<sup>31</sup>

A keletnémet hivatalnokok számos intézkedést hoztak saját területükön, hogy csökkentsék a nyugati befolyást, különösképpen a rock and roll hatását. 1957 augusztusában például a Kulturális Minisztérium egyik tisztviselője nyíltan utasította az állami koncertszervező ügynökséget, hogy tegyen lépéseket a rock and roll terjedésének megakadályozására, mert ez a fajta zene és tánc az amerikai életvitelre jellemző „elkorcsosulást” reprezentálja.<sup>32</sup> [...] Ugyanebben az évben Alfred Kurella, a Politikai Bizottság (Politbüro) újonnan létrehozott Kulturális Bizottságának a vezetője – az SED\* főtitkárának, Walter Ulbrichtnak lelkes támogatója – azt javasolta az SED Kulturális Konferenciáján, hogy szenteljének nagyobb figyelmet más szocialista országok zenéjének és táncainak. A boogie és a rock and roll szerinte „elhalványulna a tadzsik, kazah és más táncok ritmusának

<sup>31</sup> Prötsch 1957.

<sup>32</sup> Uszukoreit zu Deutsche Konzert- und Gastspieldirektion, 1957. augusztus 21. BArch P DR1, No. 243.

\* Sozialistische Einheitspartei Deutschlands (SED): Német Szocialista Egységpárt. (A Szerk.)



és dallamainak tüze mellett”.<sup>33</sup> Egyes klubok és bárók ilyen kiírásokat helyeztek el: „Farmerban tilos a belépés” vagy „Tilos külön táncolni”.<sup>34</sup> A következő évben egy új törvény, az úgynevezett 60:40 szabály elrendelte, hogy a nyilvános zenei programoknak csak 40 százaléka lehet nyugati importzene, és ezt a rádióműsoroktól a wurlitzereken át a táncmulatságokig minden nyilvános eseményre kiterjesztették. A zenekaroknak tanúsítványok megszerzésével kellett bizonyítaniuk, hogy megfelelő zenét játszanak (az elvárásoknak megfelelően nem amerikai importzenét) megfelelő divat szerint („forró” ritmusok hangsúlyozása nélkül). Az állami hivatalnokokkal való találkozások alkalmával a zenekarok vezetői kifejtették, hogy nehéz lesz betartani ezeket a rendelkezéseket, mivel a közönség a nyugati slágereket követeli tőlük.<sup>35</sup>

A rock and roll terjedésének megakadályozására született rendelkezéseket nehezen lehetett betartatni. Több állami ifjúsági szervezet által működtetett ifjúsági klubban hallgattak továbbra is nyugati rádióadókat, és ezeken a helyeken szinte kizárólag nyugati zenét játszó zenekarok léptek fel, vagy ilyen felvételeket játszottak. Sok esetben azonban a vendégeknek csak a zárás előtti utolsó tizenöt percben nyílt lehetőségük a nemi szerepeket alapjaiban megrengető „nyílt táncra”. Helyi szinten az FDJ\* is úgy reklámozta programjait, mint amelyek teljesen különböznek a „vasárnapi iskolás tánctermei mulatságoktól”. Sok keletnémet megtapasztalta, hogy az FDJ szervezésű táncok hangulata valóban teljesen eltér a máshol tapasztalt merev légkörtől, főként a templomi rendezvényekétől.<sup>36</sup>

Ezeknek a problémáknak a kiküszöbölésére 1958 után a funkcionáriusok elkezdték saját, *Lipsi* nevű divatos táncukat népszerűsíteni. Ez a tánc egyfajta kompromisszumot tükrözött. I-re végződő nevének modern amerikai hangzása volt, és a párok gyorsabb ritmusra táncolták, de elkerülték a külön táncolás veszélyes „nyitottságát”. A Kulturális Minisztérium, az FDJ, a Német Zeneszerzők és Zenészek Egyesülete és az NDK rádióállomásai óriási erőfeszítéssel igyekeztek népszerűsíteni a táncot, mely ennek ellenére csak mérsékelt sikert aratott. A *Lipsi* népszerűsítésére készített oktatófilmek és megrendezett nyilvános táncrendezvények, zenekari versenyek sem győzték meg a keletnémeteket arról, hogy

<sup>33</sup> Levél a berlini Haus der Volkskunsttól. 1957. október 1. LAB (STA) Rep. 121, No. 162. Kurellát idézi: Kreuzzug gegen Rock and roll. *Frankfurter Rundschau* 1957. november 11.

<sup>34</sup> Erfahrungsaustausch. 1960, JA-IzJ A6724.

<sup>35</sup> Anordnung über die Programmgestaltung bei Unterhaltungs- und Tanzmusik. 1958. január 2., reprint (Schubbe (Hrsg.) 1972: 515). A korlátozás elrendelésében gazdasági megfontolások is szerepet játszottak: Kelet-Németország ugyanis évente 2 millió márkát fizetett a nyugati zenék lejátszásának jogáért. Protokoll zur Aussprache mit den Institutionen und Kapellenleitern. 1958. március 11. LAB (STA) Rep. 121, No. 230. A tanúsítvány miatti tiltakozásról: Erfahrungsaustausch. 1960, JA-IzJ A6724.

<sup>36</sup> Imscher 1996; Einschätzung der Entwicklung der Jugendclubs. 1961. augusztus 8. LAB (STA) Rep. 121, No. 62; interjú Hannelore Diehlllel, Sigrid Tönniesszel, Margot Hamm-mal és Günter Schmidtel. Különösen népszerű volt a Radio Luxemburg, erről bővebben lásd Erfahrungsaustausch. 1960, JA-IzJ A6724.

\* Freie Deutsche Jugend (FDJ): Szabad Német Ifjúság, az SED ifjúsági szervezete. (A Szerk.)

saját, új német tánczenéjükre táncoljanak, amelyet a hivatalnokok az 1950-es évek eleje óta próbáltak megtalálni a számukra.<sup>37</sup>

## A ROCK AND ROLL MEGSZELÍDÍTÉSE NYUGAT-NÉMETORSZÁGBAN

A probléma elfojtására irányuló keletnémet álláspont, és a rock and roll elleni konzervatív nyugatnémet támadások egyaránt mindinkább eltértek a megengedőbb nyugatnémet nézőponttól. Nyugat-Németországban ugyanis lassanként megváltozott a rock and rollal kapcsolatos vélemény, mivel a hidegháborús liberális értelmiségiek, politikusok és a szórakoztatóipar képviselői „kooperálni” kezdtek annak érdekében, hogy a divatirányzatokat politikától független kategóriának tekintsék. Az NSZK-ban 1957 után a rock and roll a munkásosztálybeli tizenévesek után a közép- és felsőbb osztálybeli fiatalok körében is elterjedt.<sup>38</sup> A kezdetben a munkásosztályhoz kötődő divathullám kiterjedése a közép- és felsőbb osztályokra magával hozta a rock and rollal azonosított stílus átalakulását – és egyben megszelídülését is. Ezzel egyidejűleg Nyugat-Németországban mérseklődtek a rock and roll elleni támadások. Mivel a kelet- és nyugatnémet hatóságok elsősorban a hagyományos nemi szerepek és a faji kérdések értelmezése miatt tiltakoztak a rock and roll ellen, az általa jelentett „fenyegetés” kiküszöbölésének kulcsát Nyugat-Németországban az jelentette, hogy a faji és a nemi normák áthágásának lehetőségét megpróbálták kiiktatni a fiatalok divatjából. Ennek eredményeképpen a faji kérdést kihagyták a tizenévesek viselkedésével kapcsolatos vitákból. [...]

A nemekre jellemző hagyományos viselkedés megkérdőjelezésére a nyugatnémet liberálisok ritkán reagáltak a kulturális termék közvetlen betiltásával. Az Egyesült Államokban, Nagy Britanniában és Kelet-Németországban elfogadott gyakorlattal szemben, ahol a hatóságok nyíltan betiltották a rock and roll-koncerteket és filmeket, a nyugatnémet hatóságok igyekeztek elkerülni az ilyen hivatalos lépéseket – a Pitz-Savelsberghhez hasonló konzervatívok felszólításai ellenére is.<sup>39</sup> Itt az elnyomás informális volt. A nyugatnémet állami rádió egyszerűen figyelmen kívül hagyta ezt a zenei stílust. [...]

A nyugatnémet hidegháborús liberálisok a rendbontásokat és a rock and rollt egyaránt pusztán kulturálisan meghatározott divatirányzatnak tekintették, amelyek alapján véve nem fenyegetőek, és amelyekre „egyéni” megoldásokat kell találni. Klaus Eyferth pszichológus a Haley koncertjein lezajlott rendbontásokat „senki ellen nem irányuló támadásnak” nevezte, szerinte a koncerteken tapasztalt vad féktelenség egyszerűen a karneváli viselkedéshez hasonlítható. Hasonló megközelítés jellemzi azt a nyugatnémet sajtóban megjelent, 1958-as véleményt,

<sup>37</sup> Rauhut 1993: 40–41; Ryback 1990: 29.

<sup>38</sup> Maase 1992.

<sup>39</sup> Az Egyesült Államokban és Nagy Britanniában hozott intézkedésekről: Martin – Segrave 1988: 27–39.

amelyik cáfolta azt az elgondolást, hogy Elvis Presley kétértelmű nemi identitás-vállalásának politikai jelentése lenne. A cikk szerint Elvis egyeseknek „rock and roll bálvány”, másoknak pedig egy „meghatározatlan nemű énekes akrobata”. A cikk ugyanazt az érvelést alkalmazta, amelyet a nyugatnémet szórakoztatóipar és a liberálisok is támogattak: mindenkinek „személyes magánügye”, hogy mit gondol, és hogyan viselkedik Elvisszel kapcsolatban.<sup>40</sup>

Mindazonáltal a nyugatnémet hidegháborús liberális politikusok és társadalomkutatók továbbra is ellenségesen viselkedtek a konzervatív értékrenddel összeegyeztethetetlen, az alsóbb osztályokra jellemző viselkedésmódokkal, és elsősorban az amerikai tömegkultúrával szemben. Ugyanakkor ez az ellenséges érzület nem akadályozta azokat a törekvéseket, hogy a fiatalkorúak kultúráját politika-mentesnek tekintsék, és egyben a fogyasztó-orientált nyugatnémet társadalmat ünnepeljék. A liberálisok erőfeszítései szempontjából is központi jelentőségű volt a nemek közötti különbségek újra meghatározása, mely a fiatalok kultúrájának tulajdonított nyílt fenyegetés kérdésére is megoldást jelentett. A nyílt betiltás módszerét ugyan nem alkalmazták, de a liberálisok továbbra is negatív képet festettek az olyan zenei stílusokról, mint a rock and roll. Az 1950-es évek második felében az SPD-vezette\* nyugat-berlini kormányzat például továbbra is támogatta a társastánc-tanfolyamokat, főleg a munkások lakta környékeken.<sup>41</sup> [...]

Miközben a rock and roll az állami erőfeszítések ellenére is – vagy éppen azok miatt – egyre népszerűbb lett, a divatipar és a *Bravo* ifjúsági magazin, amerikai társaikhoz hasonlóan, azon munkálkodott, hogy átalakítsa a hagyományos nemi szerepeket veszélyeztető divatstílust.<sup>42</sup> Ugyanakkor a rock and roll fekete eredetével kapcsolatos gondolatok egyre inkább eltűntek az ifjúsági kultúrával kapcsolatos, nyugatnémet diskurzusokból. A rasszizmus és a nemiség visszaszorítása kéz a kézben járt. Mindezek első lépéseként fogható fel Elvis belépése a hadseregbe 1958-ban, ami eloszlatta a nemi hovatartozásával kapcsolatos kételyeket. A német újságok az amerikaiakhoz hasonlóan azt az álláspontot tették magukévá Elvisszel kapcsolatban, amelyet a sztár amerikai menedzsere, Tom Parker ezredes tudatosan propagált: sajtóközleményekben, fotózásokon és interjúkon úgy mutatták be Presleyt, mint hazáját szolgáló, komoly fiatalembert. A *Bravo* magazin örömmel üdvözölte az új, mindenki számára elfogadható megjelenést – rövid hajjal és pajesz nélkül. Amikor Presleyt Nyugat-Németországba helyezték, bizonyos kommentárok hamarosan úgy jellemezték, mint a megszálló hadsereg egy „megszelídített”, bár nem igazán férfias tagját. 1958-ra Németországban, ugyanúgy, ahogy az Egyesült Államokban is, Presleyt már egyre jobban elfogadták.<sup>43</sup> Az is

<sup>40</sup> Klaus Eyferth: Es reicht nicht zu Revolutionen. *Die Welt* 1958. november 8.; Gold aus heißer Kehle. *Kasseler Post* 1958. május 21.

\* Sozialdemokratische Partei Deutschlands (SPD): Németország Szociáldemokrata Pártja. (A Szerk.)

<sup>41</sup> Susanne Quandt 1958-ban részt vett az egyik ilyen tanfolyamon. Bővebben erről: interjú Susanne Quandttal.

<sup>42</sup> Összehasonlításképpen: Gilbert 1986: 10. és 12. fejezet.

<sup>43</sup> *Bravo* 1958. 12., idézi Maase 1992: 168; I Like Elvis. *Abend* 1958. október 10.

jellemző fejlemény, hogy az ugyanebben az évben, Németországban bemutatott *King Creole* nyugatnémet filmkritikái nem is említették, hogy a film jórészt egy fekete éjszakai bárban játszódik.<sup>44</sup> Presley sikertörténetének újabb verzióiban a teherautó-sofőrből lett milliomos képe vált központi momentummá, míg a zene fekete eredetére vonatkozó utalások teljesen eltűntek. Az így „kifehérített” és férfiasított Presley története már összeegyeztethető volt a nyugatnémet „gazdasági csoda mentalitással”. Annak következtében, hogy a faji kérdés kimaradt a vitákból, a rock and roll elfogadhatóbbá vált ugyan, de éppen emiatt az afroamerikai kultúra nem vált általánosan elfogadottá Nyugat-Németországban. [...]

A rock and roll-rajongókat az újságok tipikus német tinédzserként ábrázolták. Ezt az amerikai kifejezést eredetileg kizárólag Presley (amerikai) női rajongóira használták, de 1957-től kezdődően a „teenager” megnevezést egyre inkább osztályoktól függetlenül kezdték alkalmazni a német lányok megnevezésére is. Ezt a kifejezést sok fiatal német nő a nőiesség jóval modernebb megközelítésének tekintette, mely magában foglalta a szexuális kérdésekben való nagyobb nyitottságot is. A serdülő lányokkal kapcsolatos felfogás szerint a tinédzser szembefordult a hagyományos, a fogyasztás és a szexualitás terén önmérsékletet tanúsító nőideállal. Az eredetileg kritikus éllel használt megnevezés gyorsan marketing eszközzé vált, mivel kevésbé lázadó hangulatot sugallt, mint a teljesen negatív mellékértelmű *Halbstarke* kifejezés.<sup>45</sup> [...]

A nyugatnémet szóhasználatban a „teenager” kifejezés még egy jelentésváltozáson ment keresztül: 1959-re a lányok mellett immár a fiúkra is vonatkozhatott, és ekkor már inkább a generációs különbségekre utalt, mintsem a konfliktusokra.<sup>46</sup> Ezt a váltást minden bizonnyal elősegítette az a módszeres marketing, amellyel Peter Kraust és Conny Froboesst tinédzserideállá igyekeztek emelni. Eredetileg Kraust „német Elvisként” próbálták meg eladni. A faji kérdés azonban nem volt része az imidzsének, és senki sem célozgatott például széles ajkaira (pedig voltak neki). Noha Kraus is találkozott „hisztérikus tinédzserekkel”, őt leginkább mégis jóra való német fiatalembernek tüntették fel, akit sokkal „szere-treméltőbb hang és viselkedés” jellemzett, mint amerikai eredetijét. Az amerikai slágerek Kraus-féle német feldolgozásai valóban elég szelídek voltak az eredetiekhez képest, például: Presley *Jailhouse Rock* című száma Kraus előadásában

<sup>44</sup> Lásd például a *Telegraf* és a *Kurier* összegzéseit, illetve *Die Welt* 1958. november 1.

<sup>45</sup> 1956-ban a német újságok még mindig arra tanították az olvasókat, hogy a „teenager” jelentése megegyezik a „Backfisch”-ével. Lásd például: *Das Phänomen Elvis Presley. Telegraf* 1956. október 11.; *Das Phänomen Elvis Presley. Spandauer Volksblatt* 1956. október 12.; *Teenager. Blickpunkt* 1956. 48–49. 21. *A Der Spiegel* 1956. decemberi, Elvisről szóló cikkében váltogatta a „Backfisch” és a „teenager” kifejezéseket: *Elvis, the Pelvis. Der Spiegel* 1956. december 12. A tinédzser-kifejezésről lásd még a nyugatnémet nagyszótárt: *Der große Herder*. Vol. 8. (1956), idézi Maase 1992: 162; *Woran starb der Backfisch? Quick* 1959. 15., reprint: Delille – Grohn 1985: 18–19; *Der (Teenager)-Spleen. Blickpunkt* 1960. február 17. A tinédzserkultúrával kapcsolatban továbbá lásd: Maase 1992: 158–175; Bertram – Krüger 1985; Foitzik (Hrsg.) 1992; Lindner 1986.

<sup>46</sup> Lamprecht 1965: 33.

*Hafenrock*, azaz „Kikötői rock” lett.<sup>47</sup> Amikor pedig Kraushoz csatlakozott női társa, „Conny” is, a megszélesítés szinte teljesen befejeződött. „Conny és Peter” közösen készítettek filmeket, nyugatnémet rock and roll-sztárokként ünnepelték őket, és ők testesítették meg az életteli tinédzserek prototípusát.<sup>48</sup> A nyugatnémet divatipar arra használta „Conny és Peter” népszerűségét, hogy tizenéveseknek tervezett divatcikkeket árusítson, azzal a céllal, hogy a kamaszok „nem túl illedelmes” kívánságait „kellemes formába” öntse.<sup>49</sup> A lányok számára tervezett „Conny pulóverek” és a fiúknak készült „Peter Kraus mellények” hangsúlyozták a lányoknak és a fiúknak való szabásvonalakat, így próbálták helyreállítani a nemek közti különbségek hagyományos rendjét.

Froboess és Kraus támogatásával részben tehát újraéledtek a hagyományos nemi szerepek is. Ezért arra is odafigyeltek, nehogy Froboess túlzottan erotikusnak tűnjön. Froboess menedzsere, aki egyben az édesapja is volt, a *Halbstarke* és a tinédzserek közti különbségekre hivatkozva kritizálta Kraust, amikor az állítólag túl „sexy” lett:

„Ez egy *Halbstarke*-nak és nem egy tinédzsernek való... Ha a tinédzserzene a szex irányába változik, akkor abban én nem veszek részt.”<sup>50</sup>

Egyrészt tehát a duó maga is része volt annak a heteroszociális tizenéves világnak, ahol a fiúk és lányok együtt kérdőjelezték meg az elfogadott tánc- és öltözködési normákat, másrészt azonban arra is vigyázott, hogy ne intézzen nyílt támadást az elfogadott nemi erkölcsök ellen.

A rock and roll-tánc újonnan kialakult változatai szintén a nemek közti hagyományos különbségeket hangsúlyozták: a „vad” stílusból, amikor a férfiak és a nők egyaránt dobálták partnereiket a levegőbe, időközben kifejlődött az a megszélesült variáció, amikor a férfi már alig mozgott a tánc közben. 1960-ban egy társastáncokról szóló sorozat részeként a *Bravo* magazin közölte a rock and roll-tánc szabályait. A cikkhez tartozó képen egy sötét öltönyös férfi, Rex Gildo, az érzelgős dalairól ismert német énekes visszafogott mozdulatokkal vezeti a szoknyát viselő Conny Froboest. Ez a visszafogott stílusú rock and roll már teljesen alkalmas volt arra, hogy a középosztálybeli fiatalok körében divattossá váló házibulikon is táncolják. Conny és Peter dalaiban és filmjeiben is gyakran alkalmazták az angol „party” szót eme bulikra, így a német tinédzserek és szüleik is hozzászórtak a használatához. A rock and roll-tánc ezen új stílusa jól szimbolizálta az ideális tinédzser lányt, aki az őt vezető és saját magát visszafogó

<sup>47</sup> Vom Spieltrieb besessen. *Telegraf* 1957. július 11.; Bloemeke 1996: 127. Rainer Erd Kraust, a német kontextusnak megfelelően kifehéřített Presleyvel szembeállítva mutatja be (Erd 1989).

<sup>48</sup> Wenn die Conny mit dem Peter: Teenager-Melodie. *Illustrierte Film- Bühne*, no. 4618, n. d., BArch FAB.

<sup>49</sup> Interjú egy tinédzserdivat-producerrel, idézi Lamprecht 1965: 9.

<sup>50</sup> Idézi Lamprecht 1965: 107. Lásd még Maase 1992: 169.

férfi társaként jelenik meg, s így a hagyományos polgári férfi és női viselkedési modellnek megfelelően elkerüli a fekete kultúrára vonatkozó utalásokat.<sup>51</sup> [...]

Ahogy a közvélekedés egyre kevésbé látta a rock and rollt a nemi, faji és osztálykategóriák kialakult rendjét felforgató, potenciális veszélyforrásnak, úgy vált egyre inkább elfogadottá az „önkifejezés” egyéni módjaként a rock and roll és a szexualitás is, szélesítve ezzel a lehetőségeket a német tizenévesek, elsősorban a fiatal lányok számára. Az 1950-es évek második felében a német fiatalok ízlése jelentősen megváltozott. 1955-ben, a rock and roll megérkezése előtt a tizenévesek mindössze öt százaléka kedvelte a boogie és a jitterbug stílust, de az 1960-as évekre majdnem egyharmaduk nyilatkozott úgy, hogy szereti az amerikai táncokat. A rock and roll megszelídítésére irányuló kísérletek azonban mérsékelt sikerrel jártak. A német fiatalok közül sokan gyenge utáztatoknak tekintették a német rock and roll-számokat, és az amerikai eredetiket kedvelték, ezeket azonban, szövegüket és ritmusukat tekintve gyakran szintén már a fehér közönség ízléséhez finomították. A divatot irányítóknak sem állt módjukban, és valójában nem is próbálták megakadályozni, hogy a lányok Peter Kraus mellényeket hordjanak James Dean dzsekivel. Végül még a rock Froboess- és Kraus-féle, megszelídített német verziójából is bekerültek a német szóhasználatba az olyan amerikai kifejezések, mint a „baby,” a „sexy,” és a „love”.<sup>52</sup>

Mindezen fejlemények hatása ellentmondásos. Egyrészt a lányok előtt társadalmi osztálytól függetlenül megnyílt a lehetőség, hogy a nyilvánosság előtt is vállalják saját magukat. Másrészt viszont megszelídítették a nemi és faji határokat átlépő női viselkedést. A nők elsősorban mint a férfiakhoz tartozó potenciális barátnők és feleségek mutathatták meg magukat a nyilvánosság előtt. Míg a férfi *Halbstarke-jelenséggel* kapcsolatos pszichológiai értekezések azt sugallták, hogy a kamasz fiúk férfivá válási folyamatának természetes velejárója a lázadó életszakasz, a lányok esetében a fogyasztói társadalomban való részvétel és a fokozottabb „szexisség” jelentette a felnőttiségre való felkészülés időszakát, hogy később majd ők szelídíthessék meg az említett lázadó fiatalembereket. A fiatal nők esetében a rock and roll-koncerteken való randalírozást és a bandázást nem tekintették a serdülés normális velejárójának. A divatos nőiesség hangsúlyozása, a szexis viselkedés és öltözködés tehát elfogadottá vált Nyugat-Németországban, de a női lázadó szellem már nem.

<sup>51</sup> Bravo sucht den deutschen Meister im 'Rock and Roll'. *Bravo* 1956. november 13.; Erlaubt ist, was gefällt. *Bravo* 1960. 6.; interjú Renate Eberttel.

<sup>52</sup> Zinnecker 1987: 208, 212; Grotum 1994: 214, 219; Maase 1992: 164. Lásd még oral history visszaemlékezést Klaus Woldeckkel, idézi Maase 1992: 169; interjú Susanne Quandtall és Dietmar Iserrel.

## SZIGORÚ FELLÉPÉS A ROCKRAJONGÓKKAL SZEMBEN KELET-NÉMETORSZÁGBAN

Mindeközben 1958-ban és 1959-ben a keletnémet hatóságok fokozták a rock and roll elleni propagandát és intézkedéseket. A rock and rollt olyan fenyegetőnek tekintették, hogy 1958-ban az állampárt vezetője, Ulbricht nyilvános kirohanást intézett a „kapitalista társadalom anarchizmusát” tükröző „féktelen zaj” ellen. Az akkori keletnémet védelmi miniszter, Willi Stoph kiegészítette ezt a gondolatot egy figyelmeztetéssel, amely számos újságban megjelent: „a rock and roll a fiatalok elcsábításának eszköze, mely atomháborúra érleli őket”.<sup>53</sup> [...]

A rock and roll és rajongói elleni keletnémet támadások a szocializmus megszilárdítását célzó feladat részét jelentették, valamint a hidegháborús ellenségek – az NSZK és az USA – gonosz hatalmát voltak hivatottak leleplezni. A keletnémet vezetők számára ez olyan nagy horderejű kérdésnek számított, hogy a támadásokban magas rangú párttisztviselők is részt vettek. Ahogy Ulbricht fogalmazott Bitterfeldben:

„nem elég a szavak szintjén visszautasítani a kapitalista dekadenciát, harcolni a ponyvairodalom és a kispolgári szokások ellen, felemelni szavunkat a »tűlfűtött zene« és a Presleyhez hasonlók eksztatikus »éneklése« ellen. Valami ennél jobbat kell felmutatnunk.”<sup>54</sup>

A valami jobbat felmutatni vágyásból kutatások, publikációk és nyilvános rendezvények születtek, de ezek alapvető célja nagyrészt kimerült a nyugati slágerek kritizálásában és a *Lipsi* támogatására szervezett tánckurzusok biztosításában. A helyi keletnémet hivatalnokok, a vezetőség szavain felbátorodva, viszont egyre szigorúbban léptek fel a rock and roll-rajongókkal szemben.

1959-ben tizenévesek csoportjai több keletnémet városban is nyíltan politikai jelentést társítottak a rock and roll és Elvis Presley iránti rajongásukhoz. Két lipcsei külvárosban például csapatok verődtek össze az utcán, és azt kiabálták: „Nem akarunk Lipsit és Ado [sic!] Kollt, inkább Elvis Presleyt akarjuk és a rock and rollt.” (Alo Koll egy lipcsei zenekar vezetője volt, akit a hatóságok erősen támogattak.) Aztán látványosan bevonultak a belvárosba, és a keletnémet vezetéssel szembeni megvetésüknek adtak hangot. Egyikőjük azt kiabálta: „Soká éljen Walter Ulbricht és a keleti zóna (Kelet-Németország)”;<sup>55</sup> a többiek erre kórusban

<sup>53</sup> A Stoph- és Ulbricht-idézetet lásd Lamprecht 1965: 87. Lásd még Zentralinstitut für Lehrerweiterbildung, Anleitung der Zirkelleiter zum Thema 'Jugendschutz in der DDR.' 1957. szeptember 6. LAB (STA) Rep. 119, No. 22; Bill Haley und die NATO, és Orgie der amerikanischen Unkultur. *Neues Deutschland* 1958. október 31.; Jugend wird systematisch vergiftet. *Neues Deutschland* 1958. november 2.; 7000 Rowdys 'in Aktion.' *B.Z. am Abend* 1958. október 28.

<sup>54</sup> Walter Ulbricht: Fragen der Entwicklung der sozialistischen Literatur und Kunst (1959), idézi Rauhut 1993: 37.

kifütyülték: „Fujj, fujj, fujj!”. Ezután az előbbi fiatalember azt kiáltotta: „Soká éljen Elvis Presley!”, erre a tömeg lelkesen azt skandálta: „Igen, Igen, Igen!”.<sup>55</sup>

Ez a lipcsei demonstráció nem volt elszigetelt esemény. 1959 novemberének végén hasonló tüntetés zajlott le Drezdában is. A rendőrségi jelentés szerint körülbelül nyolcvan tizenéves vonult az utcákon, hangosan kiabálva „Vilmos császárt akarjuk, nem kell Pieck, Grotewohl és Ulbricht! A rock and rollt akarjuk!”<sup>56</sup> Ezeket a kijelentéseket a tizenévesek más városokban azzal a fenyegetéssel folytatták, hogy egy „új június 17-e” van készülóban – az 1953-as kelet-németországi eseményekre utalva. A fiatalkori bűnözésről szóló, 1959 végi jelentések rögzítették, hogy „Presley-rajongó” csoportok jöttek létre legalább tizenhárom keletnémet városban és településen.<sup>57</sup>

1958 után a rock and roll elleni támadások megerősödtek, ebben a légkörben a helyi hivatalnokok szigorúan léptek fel azokkal szemben, akik nyilvánosan hangot mertek adni zenei preferenciáiknak. A hatóságok nem álltak készen sem az Elvis iránti nagy igény elfogadására, sem az Ulbricht elleni támadások kezelésére. Nem egészen egyértelmű, hogy 1959-ben a rock and roll iránti tettségnyilvánítások szaporodtak meg, vagy az NDK hatóságai szenteltek nagyobb figyelmet a kérdésnek, de valószínűleg a 60:40-es szabály, a zene elleni hivatalos támadások és a *Lipsit* népszerűsítő propaganda együttesen eredményezte azt, hogy a fiatalok motiváltabbak lettek arra, hogy nyilvánosan is a rock and roll mellett foglaljanak állást.

A tizenéveseket egy másik fejlemény is feldühíthette: az, hogy az FDJ-klubokban biztonsági csoportokat hoztak létre. Az FDJ VI. Parlamentje 1959 májusában hagyta jóvá az *Ordnungsgruppen* – biztonsági csoportok – létrehozását; ezek a csoportok tizenhat évesnél idősebb, megbízható FDJ-tagokból álltak, és az volt a feladatuk, hogy az állami működtetésű ifjúsági klubok eseményein biztosítsák a rendet, és „irtsák a kapitalista életmód maradványait a tizenévesek körében, beleértve a verekedést, ivást, idősebbekkel való tiszteletlen viselkedést, szennyirodalom olvasását stb.”. Ezek a biztonsági csoportok hasonló feladatot láttak el, mint Hitler ifjúsági csoportjai a Harmadik Birodalomban. Biztosítaniuk kellett, hogy a fiatalok megfelelőképpen táncoljanak, nem pedig külön-külön, figyelniük kellett arra, hogy engedélyezett zenét játszanak-e, és hogy nem hallgatják-e a szórakozóhelyen a nyugati rádióadókat. A helyi hivatalnokok pedig kitiltották a rock and rollt táncolókat a klub területéről.<sup>58</sup>

1959 nyarán és őszén a rendőrség és a bíróság letartóztatásokkal és ítéletekkel lépett fel a tizenéves rock and roll-rajongókkal szemben. A keletnémet

<sup>55</sup> Leipziger Jugendliche riefen ‘Pfui’. *Die Welt* 1959. november 3.; Abteilung Organisation Instrukteure, Vorlage an das Sekretariat. 1959. december 4. Ba SAPMO DY30/IV 2/16/230 (a továbbiakban: Vorlage).

<sup>56</sup> Abteilung Organisation to Arbeitsgruppe Jugendfragen. 1959. november 30.; Verner to Ulbricht. 1959. december 7., mindkettő: Ba SAPMO DY30/IV 2/16/230.

<sup>57</sup> Vorlage.

<sup>58</sup> Az FDJ VI. Parlamentjének döntését idézi: Mähler – Stephan 1996: 131; Czak 1996.



hatóságok elutasították azt a pszichológiai magyarázatot, mely szerint a tizenéves fiúk felnőtté válásának természetes velejárója a lázongás. A keletnémet kontextusban ezek a rajongók továbbra is fenyegetést jelentettek a szocializmus alapjait jelentő, nemi és politikai rendre nézve. Csak a lipcsei körzeti bíróság tizenöt tüntetőt ítélt hat hónaptól négy és fél évig terjedő szabadságvesztésre.<sup>59</sup> A drezdai demonstráció nyolcvan résztvevője közül tizenöt került börtönbe.<sup>60</sup> Hasonlóképpen 1959 őszén, a gerai rendőrség letartóztatta az úgynevezett Presley-csoport két tagját. A vádak szerint a csoport tagjai lakásokban tartottak összejöveteleket, és állítólag az NDK és a Szovjetunió vezetői elleni írásokat terjesztettek.<sup>61</sup>

Az erfurti rendőrség egy Elvis Presleyt példaképének tekintő banda tíz férfi tagját tartóztatta le, az ügyészek pedig már tizenhárom személy ellen kezdeményeztek eljárást nemi erőszak, prostitúció és kerítés vádjával. A rendőrségi jelentés szerint a csoporthoz összesen negyvenhat fiatal férfi és huszonöt nő tartozott, valamennyien tizenöt és húsz év közöttiek. A vezetőjük egy tizenhét éves fiatalember volt, akit a többiek Presleynek neveztek. Ő járt Nyugat-Berlinben, és állítólag nyugatnémet *Halbstarke* kapcsolatokkal rendelkezett. A csoport több tagjának is voltak nyugatnémet kapcsolatai. 1958-ban és 1959-ben állítólag bizonyos erfurti utcákon és az állami ifjúsági klubban találkoztak, kisebb zavargásokat okoztak, ablakokat törtek be, megfogták a nők és a lányok mellét, és még nemi erőszakot is elkövettek. Amikor a csoport egyes tagjainál házkutatást tartottak, a rendőrség állítása szerint találtak újságokból kivágott „szexbomba” képeket, 24 fasisztaszöveget, 12 Elvis Presley-képet, 93 nyugati képet és képeslapot, 33 nyugati újságot, 358 nyugati és romantikus regényt és 45 meztelen fotót.<sup>62</sup>

A legmagasabb rangú SED-funkcionáriusok nyilvánvalóan a lipcsei, erfurti és gerai események után kezdtek nagyobb figyelmet szentelni az NDK-beli rendbontásoknak. 1959 novemberének közepén az SED Központi Bizottsága (KB) Biztonsági Osztályának vezetője, Walter Borning levelet küldött Erich Honeckernek, aki abban az időben a párt legbefolyásosabb szervének, a KB Titkárságának a tagja volt. Borning azt írta, hogy növekszik azoknak a csoportoknak a száma, amelyek szervezett csoportos rendbontásokat követnek el, beleértve a felbujtást, rablást, lopást és más bűntényeket, melyek szintén növekvő tendenciát mutatnak; számos példát sorolt fel, a rendőrök és párttagok elleni támadásoktól kezdve a gerai Presley-csoport által elkövetett kihágásokig. Egészében véve a Presley-rajongókról Borning levelének csak egy kis része szólt.<sup>63</sup>

<sup>59</sup> Leipziger Jugendliche riefen 'Pfiu'. *Die Welt* 1959. november 3. Az 1950-es évek végének és az 1960-as évek elejének eseményeiről lásd még Fulbrook 1995: 163–165.

<sup>60</sup> Abteilung Organisation to Arbeitsgruppe Jugendfragen. 1959. november 30. Ba SAPMO DY30/IV 2/16/230.

<sup>61</sup> Abteilung Sicherheitsfragen zu Honecker. 1959. november 11. Ba SAPMO DY30/IV 2/16/230.

<sup>62</sup> HV Deutsche Volkspolizei, Operativstab Rapport No. 343. 1959. december 10. Ba SAPMO DY30/IV 2/16/230.

<sup>63</sup> Abteilung Sicherheitsfragen zu Honecker. 1959. november 11. Ba SAPMO DY30/IV 2/16/230.

Az SED KB Titkársága annyira fontosnak tartotta ezeket az eseményeket, hogy rendszeresen gyűjtötte a demonstrációkra és általánosságban a fiatalkori bűnözésre vonatkozó információkat. Egy, a Titkárságnak 1959 decemberében benyújtott jelentés például különféle incidensekről számolt be: a rock and roll demonstrációktól kezdve a rablásokon át egészen az illegális nyugatnémet utazásokig – a Nyugat-Németországba utazóknak ugyanis speciális engedéllyel kellett rendelkezniük. A dokumentum – Borning gondolatát megismételve – arra a következtetésre jutott, hogy valóban megnövekedett az arról beszámoló jelentéseknek a száma, hogy fiatalok bandákat alakítva követnek el bűncselekményeket. Ezek a tizenévesek gyakran állami működtetésű ifjúsági klubokban találkoztak. Legalább tizenhárom keletnémet városban és településen jöttek létre tizenöt- hústagú „Presley-rajongói” csoportok, melyek tagjai tizenhat–huszonegy éves korú fiúk és lányok voltak; ezek a bandák a rock and roll követelése mellett „felháborító uszítást” folytattak az NDK vezetői ellen. Ráadásul, hogy még tetézzék is a bűnüket, azt mondták a helyi FDJ vezetőinek, hogy ha a rock and roll megengedett lenne, akkor részt vennének a szervezet tevékenységében. Noha a jelentés sok olyan bűncselekményt – lopások, rongálások – sorolt fel, amelyekben a rock and roll nem játszott nyilvánvaló szerepet, a végkövetkeztetés mégis az volt, hogy a fiatalkorú bűnelkövetők nagy része a „rock and roll rajongói” közül került ki.<sup>64</sup> [...]

Annak, hogy a rock and rollt és a szexuális bűnözést kapcsolatba hozzák egymással, Kelet-Németországban már volt hagyománya. Egy 1957-es, a fiatalkori bűnözésről szóló, kelet-berlini jelentés az Egyesült Államok által gerjesztett „rock and roll-légkört” okolta a garázdaságért, a bandázásért, a nemi erőszakért és a Kelet-Németországban tapasztalható „perverz viselkedésért”.<sup>65</sup> A keletnémet hivatalnokok a rock and roll elleni nyilvános támadásaikban elítélték a helytelen női viselkedést, főleg a nyugati nők esetében, és azt a férfi lázongással és politikai devianciával hozták kapcsolatba. Egy, a nyugati erkölcsstelenség veszélyeire figyelmeztető keletnémet nyomtatvány, a *The Boogie Club*, egy nyugat-berlini táncterem képét ábrázolta. A klub bejárata mellett mindkét oldalon nagy poszter látszott, mindkettőn capri nadrágos és testre simuló pólót viselő lányok képével. A keletnémet hivatalnokok úgy tekintettek ezekre a klubokra, mint a keleti blokkra veszélyes provokációkat szervező összeesküvések melegágyaira.<sup>66</sup> [...]

Válaszképpen a KB Titkársága számos intézkedést hozott. Felgyorsította az FDJ biztonsági csoportok szervezését, melyeknek biztosítaniuk kellett a rendet az állami ifjúsági klubokban. Pártfunkcionáriusok kapták feladatuk az összes ifjúsági klub vizsgálatát, hogy megtudják, a fiatalok mely csoportjai látogatják az

<sup>64</sup> Vorlage.

<sup>65</sup> Az 1957-es jelentés szerint mindezért a hiányzó szexuális nevelés és az erkölcsromboló nyugati hatások a felelősek: Ständige Kommission für Jugendfragen, Stadtverordnetenversammlung Gross-Berlin: Bericht über die Jugendkriminalität. 1957. október 10. LAB (STA) Rep. 119. No. 22.

<sup>66</sup> Az FDJ Központi Tanácsa által kiadott képes anyag, melyet „a nyugat-németországi erkölcsstelenséggel és nehézségekkel kapcsolatos felvilágosítás céljából” terjesztettek a fiatalok körében. 1958, LAB (STA) Rep. 121. No. 230.

adott szórakozóhelyeket. Végül a Titkárság javasolta a többi állami intézménynek, ide értve a rendőrséget, a belügyi és az oktatási tárcát is, hogy tegyenek meg minden szükséges lépést a garázda viselkedések felderítésére és kiküszöbölésére.<sup>67</sup>

Ezeket az intézkedéseket egyértelműen a rock and roll-rajongók ellen hozták, noha az 1959-es jelentésben felsorolt esetek nem igazolták azt a vádat, mely szerint a fiatalok között többségben lennének ezek a rajongók. A jelentésben felsorolt kihágásoknak ugyanis csak egy kis részét követték el ők, és a súlyosabb bűnügyekben nem voltak érintettek.<sup>68</sup> A rock and roll-rajongók a két nappal későbbi, tizenéves bandákról szóló jelentés szerint is csak egy kis csoportját alkották az elkövetőknek. Ugyanakkor a „Presley-rajongók” elleni vádak egyre súlyosabbá váltak. A Borning novemberi levelében említett gerai Presley Klubról már azt híresztelték, hogy Nyugat-Berlinből irányítják, ráadásul a tagjai testi sértéseket és nemi erőszakot is elkövettek.<sup>69</sup> Úgy tűnik, hogy az ellenkezőjéről szóló bizonyítékok dacára az SED vezetői fokozatosan meggyőzték magukat a rock-rajongók ördögi szexuális és politikai erejéről, és nyugati befolyásoltságáról. [...]

Az ilyen kijelentéseket támasztotta alá egy 1958-as francia kiadású újságcikk is, amely megerősítette a keletnémet hatóságok aggodalmainak jogosságát. A *General Military Review* című folyóirat (mely – párizsi kiadású újsággként – hamar eljutott a NATO stratégákhoz) újraközölt egy, a „pszichológiai feszültségről” szóló részletet egy francia szerző, Charles Montirian könyvéből. A szerző ebben azt hangoztatta, hogy a nyugati rádióadók által sugárzott, fiatalos nyugati popzene hatékonyabb eszköznek bizonyult a kommunista ellenséggel szemben, mint a mccarthyizmus. A szovjet vezetők felismerték ezt, és megpróbálták betiltani az ilyen zenét. A „civilizált országok” ezzel szemben nem feledkezhetnek meg a „csábítás kezükben lévő eszközéről”, ami lehetővé tette, hogy kapcsolatot tartsanak fenn az ellenséggel.

„Valahányszor a rock and roll vagy a calypso zene bekerül egy kommunista tudatába, kitöröl onnan valami mást, és ez a valami más mindig valamilyen ideológia lesz.”

Más szóval az amerikai zene legyőzheti a Vasfüggönytől keletre uralkodó ideológiákat.<sup>70</sup>

Az Egyesült Államok Külügyminisztériumának egyes hivatalnokai szemmel láthatóan szintén hittek a rock and roll erejében. 1958-ban azt tervezték, hogy támogatják egy csoport olyan amerikai lemezlovas európai utazását, akik a tervek szerint az amerikai popzenét népszerűsítették volna. Amikor más lemezlovasok valamint szenátorok is tiltakoztak ez ellen, mert szerintük az ilyen események

<sup>67</sup> Vorlage; Verner zu Ulbricht. 1959. december 7. Ba SAPMO DY30/IV 2/16/230.

<sup>68</sup> Vorlage.

<sup>69</sup> Abteilung Organisation Instruktore: Weitere Beispiele zur Bandentätigkeit in der DDR. 1959. december 5. Ba SAPMO DY30/IV 2/16/230.

<sup>70</sup> A Charles Montirian-idezetet és elemzését lásd: *La paix révolutionnaire riposte à la subversion* (Paris, 1958), reprint: *General Military Review* (1958), idézi: Rauhut 1993: 21.

lehetőséget nyújtanának a kommunistáknak zavargások keltésére, és ez beárnyékolná az Egyesült Államok jó hírét, a Külügyminisztérium visszavonta a támogatást. Végül, amikor a lemezlovasok megígérték, hogy nem játszanak rock and rollt, és kizárólag amerikai katonai támaszpontokon lépnek fel, a minisztérium mégis megenyhült. A jazzel ellentétben a rock and roll tehát nem az a zene volt, amelyet az Egyesült Államok kormánya támogatott volna az 1950-es évek végén.<sup>71</sup> [...]

A pszichológiai hadviselés egyik aspektusa a keletnémet beszámolók szerint az volt, hogy a nyugatnémet tizenéveseket a hidegháborúba terelték. Az 1958-as nyugat-berlini Haley-koncert után az FDJ hivatalos lapja, a *Junge Welt* azt írta, hogy a nyugatnémet védelmi miniszter, Franz-Josef Strauß személyesen rendelte meg a koncertet, hogy „megpuhítsa” a fiatalokat; tulajdonképpen alaposan kitervelten úgy időzítette az eseményt, hogy az egybeessen a nyugatnémet hadsereg besorozási határidejével. Bizonyítékképpen az újság Strauß kijelentését idézi, mely szerint a jazz a nyugatnémet hadseregnek való zene.<sup>72</sup> Az SED 1960-as Kulturális Konferenciáján Alfred Kurella gúnyolódott Strauß állításán a „jazz közösségteremtő erejéről”. Úgy fogalmazott, hogy „az ember tudja, miféle közösségek formálódnak a rock and roll-orgiákon”, figyelmen kívül hagyva, hogy az „orgia” kifejezést ugyanilyen értelemben használták a rock and roll konzervatív nyugatnémet kritikusai is. Kurella szerint ilyen „gyilkosok” kellene az NDK elleni háborúhoz, amelyre a nyugatnémet Bundeswehr készült.<sup>73</sup> Bár az NDK is újrafegyverkezett, a keletnémet hatóságok továbbra is összekapcsolták az antimilitarizmust és a nem megfelelő szexuális viselkedést, és ebből a pozícióból támadták nyugatnémet ellenségeiket.

A keletnémet hatóságok ezeket az utalásokat arra használták, hogy az ország határain belül elnyomják az amerikanizálódott fiatalok kultúráját. Úgy vélték, hogy a nyugati pszichológiai hadviselés sikeres volt Kelet-Németországban. [...] A „csábítás különböző eszközeit” alkalmazták, beleértve a zenét, a ponyvairodalmat és a divatot. Az 1958-as *General Military Review* cikkét idézve a jelentés megerősítette, hogy a Nyugat kihasználja a tizenévesek természetes érdeklődését a táncok és a zene iránt. Az ellenségnek sikerült eljutnia a különböző társadalmi osztályokba tartozó tizenévesekhez, főleg annak a Radio Luxemburnak a révén, ahová sok keletnémet tizenéves is küldött leveleket, csak Halle körzetéből napjában harmincat. A jelentés leírta azt is, hogy azok a nyugatnémet zenei rajongói klubok valamint a filmsztárok rajongói klubjai, amelyekkel keletnémet tizenévesek ezrei leveleznek, valójában nyugati ügynökök titkos szervezetei. A meglehetősen paranoiás hangnemben íródott jelentés legfőbb aggodalma az volt, hogy az ellenség nem éri be az ideológiai manipulációval, hanem „konkrét szervezeti formákat” is létre kíván hozni. A fiatalkori bűnözésről szóló korábbi jelentések aggodalmait visszhangozva ez a jelentés is kifejezte aggodalmát azokkal a nyu-

<sup>71</sup> Martin – Segrave 1988: 82; Shaw 1974: 239.

<sup>72</sup> Strauß befahl: Jazz und rockt! *Junge Welt* 1958. november 22.

<sup>73</sup> Alfred Kurella: Erfahrungen und Probleme der sozialistischen Kulturarbeit (1960), idézi: Rauhut 1993: 37.

gatnémet tizenévesekkel kapcsolatban, akik az NDK-ba utaztak. A jelentés szerint 1959-ben közel ötezer nyugatnémet tizenéves érkezett az NDK-ba vagy első alkalommal, vagy már visszatérő látogatóként. Közülük állítólag „nem csak néhányan” terjesztették a nyugati ideológiát, és játszottak aktív szerepet a garázdaságokban és a bandákban; akadtak, akik egyenesen az „osztályellenség” érdekében munkálkodtak. A pártapparátus tagjai ezt a nyelvezetet használták annak hangsúlyozására, hogy Kelet-Németországban a megfelelő osztály kezében van a hatalom. Elég ironikus, hogy mindezzel a keletnémet hivatalnokok tiltakoztak az ellen a divatirányzat ellen, amelyiket eredetileg a munkásosztálybeli fiatalok érezték a sajátjuknak.<sup>74</sup> [...]

Az 1956–1957 közötti rövid periódus után a keletnémet hatóságok ismét komoly erőfeszítéseket tettek azért, hogy a fiatalokat elzárják a nyugati hatásoktól. Úgy tekintettek minderre, mint a szocializmus konszolidálásának szerves részére. A keletnémet ifjúságvédők a sajtóban és a konferenciákon egyaránt olyan esetekről számoltak be, amikor keletnémet fiatalembereket az vezetett vissza a szocialista eszmékhez, hogy megszabadultak a farmerjüktől, és megtanultak rendesen táncolni. Ezekből a beszámolókból úgy tűnhetett, hogy a serdülők meggyőzésére és nevelésére irányuló kísérletek, melyeket személyes beszélgetések és fiataloknak szóló, vonzó programok útján valósítottak meg, különlegesen sikeresnek bizonyultak.<sup>75</sup> A belső jelentések szerint azonban „a fiatalok bizonyos köreiben” még nem volt teljesen hatékony a szocialista nevelés, illetve a „burzsoá ideológia és életmód” elleni harc: az NDK-beli divattervezők például nem nagyon értékelték, hogy a fiatalok a saját ízlésüknek megfelelően akartak öltözni. A NDK-ban nem készült elég sláger, és nem használták ki a fiatalok jazz iránti lelkesedését.<sup>76</sup> Minden erőfeszítésük ellenére a keletnémet hivatalnokok képtelenek voltak megállítani a rock and roll terjedését, illetve azt teljesen kitiltani az államilag működtetett ifjúsági klubokból. Folyamatosan arra panaszkodtak, hogy a keletnémet tinédzserek továbbra is kapcsolatot tartottak fenn nyugatnémet rock-rajongó társaikkal, nyugati rádióadókat hallgattak, főleg az AFN-t és a Radio Luxemburgot, és továbbra is kijártak Nyugat-Berlinbe farmert vásárolni, moziba látogatni és rock and rollt hallgatni. Egyes ifjúsági klubok szervezői úgy döntöttek, hogy jobban járnak, ha engedik a tizenéveseket külön táncolni, mert különben teljesen elveszítik őket.<sup>77</sup> [...]

<sup>74</sup> Entwurf: Betr. Fragen der Jugenderziehung, 1960. május 14. Ba SAPMO DY30/IV 2/16/230.

<sup>75</sup> Jelentés Lipsceből: Erfahrungsaustausch, 1960, JA-IzJ A6724; Jugend zwischen 18 und 22 Uhr. *Junge Generation* 1958. (12.) 1. 17–22; Geständnis eines Rock and roll-Fans. *Junge Generation* 1959 (13.) 1. 32; Die Bluejeans-Boys und der Jugendklub. *Der Morgen* 1961. március 7.

<sup>76</sup> Entwurf: Betr. Fragen der Jugenderziehung, 1960. május 14. Ba SAPMO DY30/IV 2/16/230.

<sup>77</sup> Entwurf: Betr. Fragen der Jugenderziehung, 1960. május 14. Ba SAPMO DY30/IV 2/16/230; Einschätzung der Abteilung Volksbildung des Magistrats von Groß-Berlin, 1960. december 19. Ba SAPMO DY30/IV 2/16/230; Erfahrungsaustausch, 1960, JA-IzJ A6724.

## HIDEGHÁBORÚS ÖSSZEÜTKÖZÉSEK

Nyugat-Németországban az általánosságban vett depolitizálás és a kifejezetten a tizenévesek fogyasztói kultúrájának látszólagos depolitizálása kölcsönhatásban volt ugyanezen jelenségek éppen folyamatban lévő, kelet-németországi átpolitizálásával. Az önkifejezés fiatalos szabadsága a nyugatnémet hidegháborús liberális identitás részévé vált. [...] Az 1950-es évek elején a nyugatnémetek ellentmondásos helyzete abból fakadt, hogy az amerikai kultúrával szembeni ellenérzéseik dacára a Nyugat egységesítését szorgalmazták; végül 1959-re a nyugatnémetek az amerikai kultúrát is elfogadták a nyugati integráció részeként.

A kelet- és a nyugatnémet hatóságok hozzáállása közötti különbség nyilvánvaló volt: amikor a nyugatnémet ifjúsági magazin, a *Twen* – szimbóluma egy jazz-trombita volt – 1959 után helyeselte a házasság előtti szexuális életet, a fiúkét és a lányokét egyaránt, emiatt nem a nyugatnémet hatóságok támadták, hanem a katolikus egyház és a keletnémet állampárt.<sup>78</sup>

A nyugatnémet hatóságok az ízlést és a divatot nem tekintették politikai kategóriának, bár ez a hidegháborús kontextusban már önmagában véve is politikai lépésnek számított. 1959-ben a nyugatnémet újságok, csakúgy, mint a *New York Times*, már bizonyos lenézéssel tudósítottak a szókimondó Elvis Presley-rajongók kelet-németországi elítéléséről. 1962-ben pedig egy keletnémet szótár recenziója nyíltan gúnyolódott azon, hogy a rock and rollt politikai fenyegetésnek tekintik.<sup>79</sup> A nyugatnémetek immár új alapról támadták a keletnémeteket: a keletnémet hatóságok megsértették a magánszférát, túlreagálták az egyéni ízlés kérdését, és így elnyomták az állampolgáraikat. Ettől kezdve megfelelően megszelídítve és tálalva, a fogyasztói kultúrából nyugatnémet fegyver vált a hidegháborús csatározások során.

Fordította: *Hajdú Gabriella*

## FORRÁSOK

Bundesarchiv, Abteilungen Potsdam (BArch P)

DR 1. Ministerium für Kultur

Bundesarchiv, Filmarchiv, Berlin (BArch FAB)

Schriftgut

Bundesarchiv, Koblenz (BArch K)

B153. Bundesministerium für Familie und Jugend

<sup>78</sup> In kleinen Dosen. *Twen* 1959. október 20.

<sup>79</sup> Zuchthaus für Presley-Fans. *Depesche* 1959. november 3.; Presley-Fans hinter Gittern. *Span-dauer Volksblatt* 1959. november 3.; Zuchthaus für Elvis-Presley-Anhänger. *Westdeutsche All-gemeine* 1959. november 3.; Leipzig Presley Fans Jailed. *New York Times* 1959. november 3.; 'Krieg' mit Rock and roll. *Abend* 1962. augusztus 16.

Jugendarchiv beim Institut für zeitgeschichtliche Jugendforschung, Berlin (JA-IzJ)  
 Abteilung Kultur beim Zentralrat  
 Landesarchiv Berlin, Außenstelle Breite Straße (LAB (STA))  
 Rep. 119. Magistrat von Berlin, Amt für Jugendfragen  
 Rep. 121. Magistrat von Berlin, Abteilung Kultur  
 Stiftung Parteien und Massenorganisationen beim Bundesarchiv, Berlin (Ba SAPMO)  
 DY 30/IV 2/16. Abteilung Jugend

## HIVATKOZOTT IRODALOM

- Bertram, Christine – Krüger, Heinz-Hermann 1985: Vom Backfisch zum Teenager – Mädchensozialisation in den 50er Jahren. In: Krüger, Heinz-Hermann (Hrsg.): „*Die Elvistolle, die hatte ich mir unauffällig wachsen lassen.*“ *Lebensgeschichte und jugendliche Alltagskultur in den fünfziger Jahren.* Opladen, 84–101.
- Bloemeke, Rüdiger 1996: *Roll over Beethoven. Wie der Rock and roll nach Deutschland kam.* St. Andrä-Wördern.
- Breines, Wini 1992: *Young, White and Miserable: Growing Up Female in the Fifties.* Boston.
- Burleigh, Michael – Wippermann, Wolfgang 1991: *The Racial State. Germany, 1933–1945.* New York.
- Carter, Erica 1984: Alice in the Consumer Wonderland. West German Case Studies in Gender and Consumer Culture. In: McRobbie, Angela – Nava, Mica (eds.): *Gender and Generation.* Basingstoke, 185–214.
- Czak, Iris 1996: Spitzname: Elvis: Interview with Schorsch T. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hrsg.): *Wunderwirtschaft. DDR-Konsumkultur in den 60er Jahren.* Cologne, 194–197.
- Delille, Angela – Grohn, Andrea 1985: *Perlonzzeit: Wie die Frauen ihr Wirtschaftswunder erlebten.* Berlin.
- Dickfeldt, Lutz 1979: *Jugendschutz als Jugendzensur. Ein Beitrag zur Geschichte und Kritik öffentlicher Bewahrpädagogik.* Bensheim.
- Echols, Alice 1992: ‘We Gotta Get Out of this Place.’ Notes Toward a Remapping of the Sixties. *Socialist Review* (22.) 152. 9–33.
- Ehrenreich, Barbara – Hess, Elizabeth – Jacobs, Jacobs 1986: *Re-making Love. The Feminization of Sex.* Garden City.
- Erd, Rainer 1989: Musikalische Praxis und sozialer Protest. Überlegungen zur Funktion von Rock and Roll, Jazz und Oper. *German Politics and Society* (7.) 3. 18–36.
- Foitzik, Doris (Hrsg.) 1992: *Vom Trümmerkind zum Teenager. Kindheit und Jugend in der Nachkriegszeit.* Bremen.
- Friedlander, Paul 1996: *Rock and Roll. A Social History.* Boulder.
- Frith, Simon – McRobbie, Angela 1990: Rock and Sexuality. In: Frith, Simon – Goodwin, Andrew (eds.): *On Record: Rock, Pop, and the Written Word.* New York, 371–389.
- Fulbrook, Mary 1995: *Anatomy of a Dictatorship. Inside the GDR, 1949–1989.* New York.

- Gilbert, James 1986: *A Cycle of Outrage. America's Reaction to the Juvenile Delinquent in the 1950s*. New York.
- Grossmann, Atina 1997: A Question of Silence. The Rape of German Women by Occupation Soldiers. In: Moeller, Robert G. (ed.): *West Germany under Construction. Politics, Society, and Culture in the Adenauer Era*. Ann Arbor, 33–52.
- Grotum, Thomas 1994: *Die Halbstarcken. Zur Geschichte einer Jugendkultur der 50er Jahre*. Frankfurt am Main.
- Irmscher, Gerlinde 1996: Der Westen im Ost-Alltag. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hrsg.): *Wunderwirtschaft. DDR-Konsumkultur in den 60er Jahren*. Cologne, 185–193.
- Krüger, Heinz-Hermann (Hrsg.) 1985: „Die Elvistolle, die hatte ich mir unauffällig wachsen lassen.“ *Lebensgeschichte und jugendliche Alltagskultur in den fünfziger Jahren*. Opladen.
- Lamprecht, Helmut 1965: *Teenager und Manager*. Munich.
- Lindner, Rolf 1983: Straße – Straßenjunge – Straßenbande. Ein zivilisationstheoretischer Streifzug. *Zeitschrift für Volkskunde* (79.) 192–208.
- Lindner, Rolf 1986: Teenager – ein amerikanischer Traum. In: Bucher, Willi – Pohl, Klaus (Hrsg.): *Schock und Schöpfung. Jugendästhetik im 20. Jahrhundert*. Darmstadt, 278–283.
- Lipsitz, George 1982: *Class and Culture in Cold War America. A Rainbow at Midnight*. South Hadley.
- Maase, Kaspar 1992: *Bravo Amerika. Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren*. Hamburg.
- Mählert, Ulrich – Stephan, Gerd-Rüdiger 1996: *Blaue Hemden, Rote Fahnen. Die Geschichte der Freien Deutschen Jugend*. Opladen.
- Marcus, Greil 1982: *Mystery Train. Images of America in Rock and roll Music*. New York.
- Martin, Linda – Segrave, Kerry 1988: *Anti-Rock. The Opposition to Rock and roll*. Hamden.
- Moeller, Robert G. 1993: *Protecting Motherhood. Women and the Family in the Politics of Postwar West Germany*. Berkeley.
- Prötsch, Hannsgerd 1957: *So müssen unsere Soldaten sein. Eine Betrachtung über das politisch-moralische Antlitz der Nationalen Volksarmee der Deutschen Demokratischen Republik*. Berlin.
- Rauhut, Michael 1993: *Beat in der Grauzone. DDR-Rock 1964 bis 1972 – Politik und Alltag*. Berlin.
- Roberts, Mary Louise 1993: Samson and Delilah Revisited. The Politics of Women's Fashion in 1920s France. *American Historical Review* (98.) 3. 657–684.
- Ryback, Timothy W. 1990: *Rock Around the Bloc. A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*. New York.
- Schubbe, Elimar (Hrsg.) 1972: *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED*. Stuttgart.
- Shaw, Arnold 1974: *The Rockin' 50s*. New York.
- Wittrock, Christine 1983: *Weiblichkeitsmythen. Das Frauenbild im Faschismus und seine Vorläufer in der Frauenbewegung der 20er Jahre*. Frankfurt am Main.
- Zinnecker, Jürgen 1987: *Jugendkultur 1940–1985*. Opladen.



Havadi Gergő

## Individualista, tradicionalista, forradalmár vagy megalkuvó emberek?

*A jazz politikai és társadalmi megítélése az ötvenes és a hatvanas években*

A jazz<sup>1</sup> egyik specifikus jellemzőjének tűnhet, hogy nincsen direkt politikai jelentésértéke.<sup>2</sup> A jazz ugyanis nem váltott ki forradalmat,<sup>3</sup> a jazz világában nem találhatunk nyilvánvaló politikai ellenállást – nem úgy, mint a rockzenében, amelyben gyakran fejeztek ki egyértelmű politikai üzenetet, például a fennálló rendszer elleni tiltakozás formájában.<sup>4</sup> Gyakran mondják a jazz-zenészek is magukról, hogy semmi többet nem tesznek, egyszerűen csak játszanak. Ez természetesen nem ilyen egyértelmű – gondoljunk csak *a jazz mítoszára*, amely úgy írja le a jazzt, mint a szabadság zenéjét, egy demokratikus értékeken és szocialisztikus eszméken alapuló beállítódást.<sup>5</sup> Ebből következőleg a jazz néhány politikai és társadalmi vetülete evidensnek tekinthető.

- <sup>1</sup> A szövegben a jazz angol írásmódját használom, követve a jazz-szakirodalomban és a szcénában bevett formát.
- <sup>2</sup> Mi a jazz? A hatvanas évektől idehaza is egyre több szerző tette fel ezt a kérdést leginkább ismeretterjesztő tanulmányok, cikkek formájában (például: Nagy 1962; Pernye 1962; Gonda 1963–1964, 1965, 1982). „A jazz az improvizáló afro-amerikai népzene (blues) és a komponált harmonikus európai zene ötvöződése” – jellemezte így a műfajt Pernye András 1964-ben (Pernye 1964: 18–21). Önálló művészeti ág vagy „csak” egy zenei stílus a jazz? A hatvanas években többek közt erről indult polémia a klasszikus és a jazz-zenével foglalkozók körében (Nagy 1962; Pernye 1962; Gonda 1965).
- <sup>3</sup> A hatvanas évektől kezdve már nálunk is megjelenhettek olyan írások, amelyekben a modern jazzt egyfajta zenei forradalomként ábrázták (Finkelstein 1961; Pernye 1962). Utóbbi szerző cikkében az egységes zenei világnyelv kultúrforradalmaként értelmezte a modern jazzt, aminek a kibontakozását nem gátolhatják meg sem adminisztratív eszközök, sem pedig a „tudós komponisták” lenéző attitűdje. A jazz forradalmi értelmezését a szocialista kultúrpolitika a marxista ideológiának megfelelően félrefordította, és a feketék emancipációs küzdelmeit a munkásosztály internacionalista harcaként állította be. Vö. Finkelstein 1961: 48–51.
- <sup>4</sup> Ezek a klisék a műfaj városi, urbánus kultúrájához, a *chicagói városzociológiai iskola* megfigyeléseihez vezethetőek vissza. A jazz a századfordulón a különböző kultúrákat egybeolvasztó amerikai metropoliszokban született, ahol az egyes kultúrák összekeveredhettek csakúgy, mint az egyes társadalmi rétegek. A húszas években Európában is elterjedő klasszikus jazz inkább a multikulturális zenei élet nagyvárosi integrációjaként, semmint a feketék szegregációjának és emancipációs küzdelmének jeleként fogható fel. Utóbbit sokkal inkább a negyvenes évektől kezdődő modern jazz-művészet és az azt játszó afroamerikai jazzisták képviselik (Jost 1974, 2003).
- <sup>5</sup> Jonathon Bakan kanadai jazztörténész a harmincas-negyvenes évek swingzenéjét és identitását a harlemi radikális, kommunisztikus baloldali mozgalmakhoz, a világgazdasági válság hatására kibontakozó *Popular Front* tevékenységéhez kapcsolja (Bakan 2009).

A jazzre azonban, látszólagos politikamentes távolságtartása ellenére, a hidegháború idején a nyugati és a keleti hatalmak által egyaránt (fel)használt politikai fegyverként is tekinthetünk.<sup>6</sup> Ennek kétféle módon is érvényt tudtak szerezni: egyrészt a jazz-zenészek utaztatása révén (megszervezték és szponzorálták turnéikat), másrészt pedig a rádióállomások segítségével. Európában a második világháború alatt, az amerikai csapatok megérkezése után az amerikai politikai vezetés hamar felismerte, hogy a jazzelőadások milyen népszerűek a fiatalok körében. A hidegháborús korszak kezdetével az amerikai politikusok tudatosan kezdték politikai céljaik megvalósítása érdekében felhasználni a jazz mozgósító erejét. Ezért szponzorálták például a zenészek és az együttesek turnéit, nemcsak a keleti blokk országaiba, hanem mindenhova, ahol azt az amerikai érdekek megkívánták.<sup>7</sup> Penny von Eschen amerikai történész tanulmányaiban pontosan ábrázolta, hogy az USA-kormányok külügyi politikája milyen nagy hangsúlyt fektetett a személyes szabadság eszméjének terjesztésére a keleti blokk országaiban. Elsősorban azért, hogy ellentétként állítsa azt a szocialista állam ideológiájával és uralmával szemben.<sup>8</sup>

A magyar jazz történetével foglalkozó munkák ellenben nem tárgyalják behatóan a műfaj társadalommal és politikával való kapcsolatát, s jóval a rendszerváltás után sem tudni a diszkográfiák gyűjtésén kívül előremutató, a közelmúltat feldolgozó, azzal szembenező interdiszciplináris kutatásokról. A magyar jazz zenetörténeti körüljárásával elsőként Simon Géza Gábor próbálkozott,<sup>9</sup> de a jazzszerzeményekre és a zenészek élménytörténeteire fókuszáló eklektikus gyűjtőmunka adós maradt a magyar jazz történetének szisztematikus feldolgozásával. Jellemző módon a rendszerváltás után csupán egy átfogó, tudományos igényű munka született a témában, ám ez sem hozott sok újdonságot a korábbiakhoz képest.<sup>10</sup> Gonda János ugyanis nem foglalkozik mélyebben a magyar jazz társadalmi és politikai aspektusainak elemzésével – igaz, ez nem is tartozik a muzikológus kompetenciájába.

<sup>6</sup> A Szovjetunióban a harmincas-negyvenes években élte virágkorát a műfaj, aminek a hidegháborús sztálini politika vetett gyorsan véget. Hruscsov hatalomra kerülésével azonban az ötvenes évek végétől újra reneszánszát élte a jazz, amit a propaganda az Egyesült Államokban elnyomott szegény munkásosztály népzenejeként ismert fel és állított saját szolgálatába. Ennek mint hivatkozási alapnak később kulcsszerepe lett a magyar jazz legalizálásában is. Lásd erről bővebben Finkelstein 1961.

<sup>7</sup> Dizzy Gillespie és big bandje 1956-os közel-keleti turnéjával kezdve, módszeresen külföldre vezényeltek, kultúrháborús misszióba küldtek számos amerikai jazz-zenekart, hogy ily módon népszerűsítsék az amerikai életmódot, amivel pozitívabb fényben tüntethették fel szabadként aposztrofált országukat, ellensúlyozva a széles körben kritizált faji megkülönböztetést. A „jazz nagykövetei program” egészen 1978-ig folytatódott, és benne az amerikai kultúrát olyan nevekkel propagálták, mint a már említett Dizzy Gillespie, valamint Benny Goodman, Count Basie, Duke Ellington, Ella Fitzgerald és Louis Armstrong.

<sup>8</sup> Von Eschen 2004.

<sup>9</sup> Simon 1999.

<sup>10</sup> Gonda 2004.

A magyarországi szocialista időszakot kutató történészek gyakran minősítik a politikai elveket önkényesnek és rendszer nélkülinek, a pártutasítások végrehajtását pedig esetlegesnek, amelyeket a funkcionáriusok egyéni (lokális hatalmi) érdekei nagyban befolyásoltak.<sup>11</sup> E szempontokat is vizsgálva tanulmányomban, a hivatalos könnyűzenei politika jazzel szembeni következetlenségére és gyanakvására is hozok példákat, de egyben cáfolni kívánom azt az elképzelést, amely szerint 1957 után lanyhult volna az ellenőrzés a kultúra területén, hiszen ez bizonyos értelemben éppen szigorúbbá és tudatosabbá vált. Tanulmányommal (és még korántsem teljes kutatásaimmal) az a célom, hogy a jazz és a politika kapcsolatára, erre a hazai szakirodalomban a mai napig csak alig érintett kutatási problémára reflektáljak, és leírjam a magyar jazz fejlődési útját az 1945 utáni társadalmi és politikai rendszerekben – jelen esetben a pártállami diktatúra korszakában.

## ELŐZMÉNYEK: A MAGYAR JAZZ RÖVID TÖRTÉNETE 1950-IG

Zenetörténeti toposz, hogy az első magyar jazz-zenekarok – követve az európai zenei trendet – a húszas években jelentek meg, majd a harmincas években divatba jött amerikai mintájú, leginkább a polgárság és a művészvilág által látogatott pesti mulatókban, lokálokban és bárókban találtak otthonra. Az első jazzel foglalkozó ismeretterjesztő kiadványok is ekkor láttak napvilágot.<sup>12</sup> A dzsentimentalitást tükröző tömegkultúrában ekkoriban még a cigányzenével kísért magyar nóta és az operett járt az élen, s ha nem is zárkózott fel melléjük, de gyorsan elterjedt a jazz is – a húszas évek technikai találmányainak, a rádiónak és a gramofonnak köszönhetően. Azonban a negyvenes évek végéig, az ötvenes évek elejéig nem létezett önálló műfajként: stílusában eklektikus, és bizonyos fokig epigon, azaz az amerikai szerzemények professzionális adaptálásával jellemezhető; a zenekarok – magyarosított szövegekkel – sokszor egy az egyben átvették az amerikai jazzfelvételeket. Keveredett benne a modern tánczene (foxtrot, onestep, charleston, tangó és swing) és a szalonzene. A jazzes (*jazz-like*) tánczene különösen népszerű előadásmódja lett a dizóz<sup>13</sup> és az öt kísérő, olykor a húsz főt is meghaladó zenekar (big band).

A második világháború kitörése a magyar jazzéletre közvetlenül nem gyakorolt lényeges hatást, már csak azért sem, mert a német nemzetiszocialista propaganda 1933-ban ugyan betiltotta a jazzt, de ezt az utasítást nem, vagy csak részlegesen hajtották végre: jellemzően a jazzszámok szövegét átirták, és az így „elnémetesített” angol és amerikai swingszámokat a német katonai rádiók folyamatosan játszották.<sup>14</sup> Hitler hatalomra kerülésével megszüntette ugyan a jazzoktatást Németországban,

<sup>11</sup> Vö. Kenyeres 2002; Horváth 2006; Csatári 2007.

<sup>12</sup> Elsőként 1928-ban Molnár Antal *Jazzband* című munkája.

<sup>13</sup> Kabaréban, kávéházban, pódiumon szereplő szonon- és slágerénekesnő. A harmincas-negyvenes évekből például: Fényes Kató, Kapitány Anny, Karády Katalin, Kennedy Babi.

<sup>14</sup> Simon 2006.

de az átideologizált lemezek a háború kitöréséig megjelenhettek.<sup>15</sup> Magyarországon csak 1944-ben, a nyilasok hatalomra kerülése, a zsidóüldözések és a háborús pusztítások miatt hallgatott el a jazz átmenetileg.

A második világháborút követően, az 1945 és 1949 közötti rövid átmeneti időszakot a magyar jazztörténeti munkák *aranykorként* interpretálják, amely zeneileg kontinuos a harmincas évek magyar jazzéletével. Ez annak is köszönhető, hogy ekkor még nem vált szét a klasszikus jazz és a tánczene, s a jazzes előadásmódot még nem korlátozták adminisztratív eszközökkel. A szórakozásban hódított az amerikai kultúra, óriási népszerűségnek örvendtek a dizőzök, a big bandek és a jellemzően swinget játszó jazz-zenekarok.<sup>16</sup> Ám mielőtt a modern jazz megjelenhetett volna hazánkban, a kommunista párt kiiktatta a jazzt a játszható zenék közül. A hangfelvételgyártást és a szórakoztatóipart államosították, és csak néhány kivételezett zenész és zenekar számára biztosították a nyilvános fellépési lehetőségeket. Ilyen volt például a Martiny Lajos vezette *Magyar Rádió Tánczenekara* vagy Tabányi Mihály együttese.

Mindennek ellenére a diktatúra legszigorúbb éveiben is adódtak lehetőségek a mindennapokban a jazzmuzsika hallgatására, ám megnehezítette ezt, hogy a lakosság rádiókészülékekkel való ellátásában akut hiány mutatkozott,<sup>17</sup> és a nyugati rádióadók figyelemmel kísérése is kockázatos volt. A visszaemlékezők elbeszélései szerint, a műfaj életben tartásában meghatározó jelentőségűnek bizonyultak az illegális külföldi rádióadók: a Szabad Európa Rádió (SZER), a BBC, a Rias Berlin, valamint az Amerika Hangján az amerikai jazz népszerűsítése szempontjából egyedülálló *Jazz óra* című éjjeli zenés műsor. Műsorvezetője, Willis Conover, az amerikai jazz első számú nagykövete lett, és hallatlan népszerűségnek örvendett a keleti blokk jazzrajongóinak körében. Az ötvenes évek végétől a Szovjetunióba, majd több kelet-európai országba is ellátogatott, így került sor magyarországi látogatására is. Ekkor több magyar jazzrajongóval és zenésszel is találkozott, az egyik közülük Szigeti Péter volt.<sup>18</sup> Szigeti a vele készült életútinterjúban így jellemezte Conover-t:

<sup>15</sup> „A náci szemében a jazznek sok »bűne« volt: amerikai zene, néger zene, zsidó zene – mivel hogy a fehérek között sok volt a zsidó származású muzsikus” (Gonda 2004: 440).

<sup>16</sup> A teljesség igénye nélkül a korszak legnépszerűbb és a háború előtt is aktív zenészei és zenekarai: Orlay Jenő (Chappy) és zenekara, Holéczi Ákos és zenekara, Martiny zenekar, Tabányi Mihály, Schenkelbach Fülöp (Filu), Kovács Andor, Herrer Pál, Zágon Iván, Szabó Gábor, Soly-mossy „Lulu” Lajos (Simon 1999: 46–48).

<sup>17</sup> 1954-től kezdték meg csupán a polgári célú híradástechnikai eszközök termelésének növelését. A székesfehérvári Vadásztölténygyár – a KGM/A Híradástechnikai Igazgatóságával együttműködve – „elkészítette egy új (civil) rádiókészülék prototípusát. A[z] R-545-ös műsorrevót, tekintettel a jelentős lakossági keresletre, rögtön 40 ezer darabos szériában kezdte gyártani 1955-ben a székesfehérvári üzem. A háttérpár hiánya, fejletlensége miatt a Vadásztölténygyár belefogott az elektronikai alkatrészek konstruálásába és gyártásába is” (Germuska 2008: 74).

<sup>18</sup> Szigeti Péter (1941–) tevékenységét elég nehéz behatárolni. A jazzvilág berkein belül többen is „két lábán járó magyar jazzként” emlegetik, utalva a műfajjal való szoros kapcsolatára. Életútja az ötvenes évek közepétől számtalan ponton összeforrta a magyar jazz történetével. Egyedülálló módon egyszerre képviseltette magát a jazz alsó és felső régióiban. Mivel már tinédzser korában

„Én róla elég sokat tudok, ugyanis évekkal később jó barátságba kerültem vele [...]. Később személyesen is megismerhettük. Diplomáciai küldötként gyakran utazott a kelet-európai országokba, és egyébként az USIA-nak<sup>19</sup> volt az ügynöke. Ez nem a hírszerzés, hanem egy »fellázító«, ismeretterjesztő testület volt. Ő egyébként abszolút a jazzben élt, tehát igazi jazz »promóter« volt. [...] A jazz nyilvánvalóan egy kvázi amerikai hadtest szerepét is betöltötte, hogy egy ilyen faramuci kifejezéssel éljek. A háború után a jazz egész Európában az amerikai befolyásnak az előfutára volt. Az Egyesült Államok Külügyminisztériuma hatalmas pénzzel támogatta egyes együtteseknek a világban való utazását, és főleg olyan helyekre, ahová esetleg hivatalosan kevésbé hívták meg őket. Ezeket finanszírozták, és olyanokat küldtek, akik kulturált muzsikusok voltak, és akik tudtak beszélni, konferálni. Így jöhetett el ide például Louis Armstrong is '65-ben, akiről szintén azt lehet mondani, hogy kultúr-diplomata volt valamilyen módon. És ennek az ügynek egy mozgatóembere volt Willis Conover, így lett az említett Amerika Hangja című adásnak a moderátora.”<sup>20</sup>

A visszaemlékezés tulajdonképpen egybevág a nemzetközi jazztörténeti munkák megállapításaival, azaz a hivatalos amerikai jazzpolitika hatását nem tudták kivédeni a pártállam nyers, tiltó rendelkezései.<sup>21</sup> Ám utólag nem is lett erre szükség, mivel a harvtanas években Nyugatról beáramló modern jazz politikai ideológiáktól való általános idegenkedése és baloldali társadalomkritikája nem serkentette rendszerkritikus ellenzéki mozgalmak, ellenkultúrák létrejöttét. Különösen igaz ez az 1956-os forradalom után a nyugati hatalmakban csalódó, jobb híján a fogyasztói társadalom koncepcióját magáévá tevő, depolitizált és dehistorizált magyar társadalomra.<sup>22</sup> Később az avantgárd jazz (vagy a free jazz)<sup>23</sup> sem tudta betölteni ezt az űrt. Szigeti Péter magyarázata szerint azért, mert nem volt tömegbázisa, másrészt a hazai free jazz az avantgárd művészetekkel nem fonódott össze kellő mértékben, nem úgy, mint Nyugat-Európában vagy Lengyelországban:

---

folyékonyan beszélt angolul, kapcsolatba tudott lépni a Magyarországra látogató jazzmuzsikusokkal, rajongókkal, újságírókkal, így találkozhatott Willis Conoverrel is. Hosszú évekig vezette többek között a Várklubot és a Kassák Klubot, illetve előadásaival folyamatosan járta az ország vidéki jazzklubjait.

<sup>19</sup> Amerikai Tájékoztatói Hivatal (United States Information Agency).

<sup>20</sup> Interjú Szigeti Péterrel.

<sup>21</sup> Von Eschen 2004: 265–309; Ritter 2008.

<sup>22</sup> Ebből a szempontból Csehszlovákiát, és még inkább Lengyelországot pozitív példaként emlegették a korszak jazzt támogató ismeretterjesztő és teoretikus munkáiban (Nagy 1962; Gonda 1963–1964), mert ezekben az országokban kevésbé korlátozták a jazz-zenészeket, rendszeresek voltak a jazzfesztiválok, és a műfaj ennek következtében népszerűbb volt a fiatalok körében.

<sup>23</sup> Az avantgárd (avant-jazz) stílusú zene és improvizáció az avantgárd művészzene és a jazzkompozíció kombinálása. Az avant-jazz sokszor alig különböztethető meg a free jazztól, ennek ellenére abban eltérnek, hogy előbbi meghatározott zenei hagyományokban gyökerező struktúrával rendelkezik, amit olykor részben vagy teljesen, hangjegyről hangjegyre megkomponáltak (Jost 1974).

„Egyértelmű, hogy az avantgárdnak nincs bázisa, és csak egy nagyon szűk kört jelent a magyar jazzéletben. [...] Például ide tartozott a Kassák Klub kortárs zenei műhelye, a Szabadosék [Szabados György], tehát amíg a Várklubban jazzklubot vezettem, ők sokat játszottak. Az avantgárd köré jöttek azért emberek, de érdekes módon a magyar avantgardisták, most nemcsak zenei téren értem, hanem egyáltalán, a magyar avantgárd körök a jazzt nem igazán fogadták be, és inkább az egyéb művészeti ágakat értékelték. Ők egyébként szintén a barátaink voltak. Bennük kimondottan averzió volt a jazzel szemben, mert a jazzt valamilyen bárzenének tekintették, és sokkal inkább a manapság alternatívának nevezett dolgokat favorizálták. Tehát például a punk kultúrát. [...] Emlékszem rá, hogy Erdély Miklóssal milyen hosszas vitáim voltak e témában. Ő például egyszerűen nem szerette meg a jazzt, de azért járt az Erkel utcai zenehallgatásokra.”<sup>24</sup>

A kompozíciós szimfonikus zene és az avantgárd jazz összevetése társadalomfilozófiai kontextusba helyezve sem érdektelen. T. W. Adorno marxista filozófust, zeneesztétát és nem utolsósorban klasszikus zeneszerzőt már a harmincas években a modern zene kíméletlen kritikusaként tartották számon. Megközelítésében az avantgárd művészetet, főként a szürrealizmust tekintette a világhoz való alkotó s egyben kommunikatív célzatú viszonyulás egyik legfontosabb médiumának, miközben a jazzt az általa nagyon határozottan elítélt tömegkultúra termékének, nem pedig a manipuláció alóli felszabadulás egyik kulturális vívmányának tartotta. Igaz, ezt a véleményét a húszas, harmincas és a negyvenes évek populáris jazz-zenéjére alapozta.<sup>25</sup> Felkai Gábor tudományfilozófus, szociológiatörténész egy Keith Jarrett és Jürgen Habermas mentalitását párhuzamba állító összehasonlító kulturális elemzésében a modern jazz és a kortárs zene egyik legjelesebb képviselőjéről, Keith Jarrett zongoraművészről írta:

„a manipulált, elaltatott zenei közízlést óhajtja a felelős és valódi odafigyelést igénylő jazz- (azaz kortárs) zenével »észhez téríteni«, úgy érzem, azonos eszmei vonulaton elhelyezkedő elképzeléseket testesít meg, mint Jürgen Habermas. Megközelítőleg hasonló eszmei-gondolati hullámhosszon mozog a társadalomfilozófus és a kortárs jazz zenész akkor is, amikor a *részvétel* lehetőségéhez kötik az autentikus életforma kritériumát, miközben a részvétel fogalmának mindkettejüknél az érett személyiség tudatos interpretációs és kölcsönös felvilágosodást elősegítő tevékenysége szolgál alapul.”<sup>26</sup>

Ez a jazz komolyzenei kompozíció felé való elmozdulásának elméleti kiindulópontjaként is felfogható, amelyben talán a legmesszebb Szabados György és Binder Károly jutott el.

<sup>24</sup> Interjú Szigeti Péterrel.

<sup>25</sup> Adorno 1962.

<sup>26</sup> Felkai 1999. (Kiemelés az eredetiben.)

## AZ ÖTVENES ÉVEK ELYNYOMÁSA

A jazz hatalom általi megítélése korántsem volt egységes, és nagyban változott a diktatúra egyes időszakában. A koalíciós évek rövid aranykora után, 1948–1949-től a magyar zenei élet fokozatosan a Magyar Dolgozók Pártja (MDP) által felügyelt és kinevezett Zeneművészek Szakszervezete, a Magyar Zeneművészek Szövetsége, majd az Országos Szórákkoztatózenei Központ (OSZK) irányítása és szabályozása alá került.<sup>27</sup> A jazzt végig az ötvenes években, egészen a hatvanas évek elejéig szigorúan tiltották,<sup>28</sup> mivel a „jazzes tánczene kozmopolita és még nem szakadt le az amerikai zenei ízlés köldökzsínórjáról” – írta 1950-ben a Magyar Zeneművészek Szövetsége az MDP Központi Vezetősége (KV) Agitációs és Propaganda Osztályának (APO) készített egyik beszámolójában.<sup>29</sup>

A Magyar Zeneművészek Szövetsége 1949-ben alakult, alapító tagjai (javarészt zeneszerzők, zenepedagógusok és előadóművészek) – akik az ugyanebben az évben megalakult *Új Zenei Szemle*<sup>30</sup> szerkesztőségét is alkották – a Párt jóváhagyása mellett hosszú évtizedekig meghatározták a komolyzenei életet és kultúrát,<sup>31</sup> miközben a szervezetből kiszorították a szocialista realizmust „félreértelmező” renitens művészeket.<sup>32</sup> Az ötvenes évek kultúrpolitikájában a megbízható komolyzenészek és komponisták tehát kulcspozíciót foglaltak el, hiszen több generáció az ő ifjúsági, jellemzően szovjet mintájú szerzeményeiken,

<sup>27</sup> Később, a hatvanas évektől az Országos Rendezvényszervező Iroda (ORI) szava lett a döntő, mivel a szerződéseket és a művészek gázsiját ők határozták meg.

<sup>28</sup> A kultúrát felügyelő politikai-hatalmi szervek Rákosiék ideiglenes háttérbe szorulása után is ellenségesen tekintettek az egykori fővárosi polgárság által kedvelt jazzre: „Harcolni kell a Budapesten túltengő dzsessz-kultusz ellen. Fokozatosan csökkenteni kell az ilyen zenekarok számát, létszámát a népi zenekarok javára” (BFL XXIII.102.a Fővárosi Tanács VB-ülések, 1953. október 22.).

<sup>29</sup> Beszámoló a Zeneművész Szövetség első évi munkájáról. MOL M-KS 276-89. 383/1950.

<sup>30</sup> Ezt megelőzően jelentős és rendszeres muzikológiai periodika volt 1941 és 1944 között a Bartha Dénes szerkesztette *Magyar Zenei Szemle*. Ezt a komolyzenei és zeneesztétikai folyóiratot váltotta fel 1950-ben a marxista tanoknak megfelelően átideologizált zeneművészeti alapokra helyezett *Új Zenei Szemle*, amely Maróthy János szerkesztésében a szövetség felosztásáig működött.

<sup>31</sup> 1949-ben az MDP új kultúrpolitikai elképzeléseinek jegyében létrehozták – Révai József vezetésével – a Népművelési Minisztériumot, amelyben központosították a művészetek felügyeletét. Szovjet mintára megszervezték az ágazati szövetségeket, így jött létre a Magyar Zeneművészek Szövetsége is. Feladatuk volt a „művész-értelmiség javának összefogása, megnyerése a szocializmus eszméinek és alkotó munkájuknak a szocialista művelődéspolitikai normáihoz, közelebből az úgynevezett szocialista realizmus szemléletéhez és módszeréhez való idomítása. Egyben átvették a korábbi Művészeti Tanács szakmai tanácsadó szerepét is a minisztérium mellett meg lehetőszen széleskörű felhatalmazással” (Ujfalussy 1992: 14).

<sup>32</sup> 1951-ben a szövetségben elvi vita bontakozott ki a forradalom eszméjét hordozó magyar zenei hagyományokról és az intonáció nemzeti jegyeiről, illetve ezeknek a 19. és 20. századi forradalmi magyar zeneszerzők kompozícióiban megjelenő mértékéről. Járdányi Pál zenei sokszínűséget védő álláspontját néhányan politikai síkra terelték, majd megvádolták azzal, hogy reakciós tanokat hirdet. Járdányi lemondott elnökségi tagságáról, amit érdemeire tekintettel végül nem fogadtak el, és kibékítették a feleket. Tágabb értelemben a probléma abban gyökerezett, hogy a szocialista realizmus igen hangzatos „szocialista tartalmat, nemzeti formában” irányelve konkrét példákban sohasem került kifejtésre (Ujfalussy 1992).

kórusműveiken nőtt föl. Fontos feladatuk volt a magyar zenei ízlés egyoldalú formálása mellett, a szovjet zeneszerzők darabjainak a nagyközönséggel történő megismertetése. Egyes művészekhez, sportolókhoz hasonló kiváltságokkal rendelkeztek (autóhasználat, lakáskiutalás, külföldi kiutazás), és számos esetben állami kitüntetésekben és pénzjutalomban is részesültek. A szervezet 1950-től kinevezett alapító tagjai kiváló és érdemes művészek voltak, például: Asztalos Sándor, Csillag Miklós, Farkas Ferenc, Járdányi Pál, Kadosa Pál, Lendvai Kamilló, Maróthy János, Mihály András, Ránki György, Sári Tibor (főtitkár), Sárközi István, Szabó Ferenc, Szabolcsi Bence (elnök), Székely Endre, Szervánszky Endre, Ujfalussy József.<sup>33</sup> Az 1956. októberi forradalom alatt megszüntetett szervezet 1959-ben alakult újjá, gyakorlatilag ugyanazokból, akik 1956 előtt is a tagjai voltak.<sup>34</sup> Ebbe a kiválasztott grémiumba kerülhetett be a jazz legalizálását szimbolizálva Gonda János, aki később az elnökség tagja, és 1972-től 1989-ig a megalakuló Jazz Szakosztály elnöke lett.<sup>35</sup>

A zenei életet felügyelő szervezetek mellett a jazz hivatalos megítélését, presztízsét érvényesen mutatja az állami kitüntetésben részesítettek számaránya. A magyar jazz-szcéna támogatottságának és elismertségének egy fontos mércéje emellett a – politikailag támogatott – klasszikus zenéhez való viszonya. Közismert, hogy a pártállam támogatását sokáig néhány népzenei kivül szinte kizárólag komolyzenészek és klasszikus művészek élvezték.<sup>36</sup> Ezt bizonyítja az 1948 és 1970 között a zenei tevékenységért kiosztott állami díjak névsora is. A legrangosabb Kossuth-díjat kizárólag klasszikus zenész, zeneszerző vagy zeneesztéta kaphatta meg. Erkel Ferenc arany fokozatú díjazott 1977-ig ugyancsak klasszikus zeneszerző, karmester, zenepedagógus és klasszikus művész lehetett, első könnyűzenészként Presser Gábor vehette át ezt a kitüntetést. A Liszt Ferenc arany fokozatú díjazottak között már akadt néhány jazz-zenész is. Elsőként Cziffra György zongoraművész részesülhetett 1956-ban ebben a kitüntetésben, ám elsősorban azért, mert felhagyott a bárzongorázással és áttért a komolyzenére. Jazz-zenészként, de elsősorban klasszikus zenei alakításaiért Pege Aladár vehetett

<sup>33</sup> A felsorolás nem teljes.

<sup>34</sup> „A Magyar Zeneművészek Szövetsége 1956. október 31-i taggyűlése kimondta a szervezet feloszlását és újjáalakulását Magyar Zeneművészek Szabad Szövetsége néven. Ugyanezen gyűlésen Ideiglenes Forradalmi Bizottmányt választottak, amelynek nevében Járdányi Pál mondott »zárójelentést« a Szövetség 1956. december 11-én tartott újabb, Bartha Dénes által elnökölt taggyűlésén. Az »ellenforradalmi eseményekre« való tekintettel a Szövetség önkormányzatát 1957 januárjában hivatalosan is megszüntették, és élére miniszteri biztost neveztek ki. Az 1959-ben újjáalakított Magyar Zeneművészek Szövetsége élére újból Szabolcsi Bence került, míg a díszelnöki pozícióval ismét Kodály Zoltánt ruházták fel. Az operatív funkciókat ellátó, újonnan kialakított főtitkári posztot Sári Tiborra bízták” (Péteri 2002).

<sup>35</sup> Rajta kívül 1976-ban a 140 főből csak öt jazz-zenész, illetve jazz-zenetudós rendelkezett tagsággal: Dobsa Sándor, Herrér Pál, Körmendi Vilmos, Martiny Lajos és Pernye András (A Magyar Népköztársaság Művészeti Alapja Zeneművészeti Szakosztályának tagnévsora, 1976. január 21. MOL XXVI-1-67. 60).

<sup>36</sup> Később ide tartoztak az úgynevezett pol-beat énekesek és zenekarok is.



át 1978-ban Liszt Ferenc-díjat – igaz, ő maga sem jazz-zenésznek, hanem nagybőgőművésznek és -tanárnak tartotta magát, aki néha jazzt is játszik.<sup>37</sup>

A komolyzenészek a jazzt játszókat jellemzően lenézték, legalábbis többségük nem tartotta őket egyenrangú művésznek, és a jazzt művészi kifejezésre elégtelen műfajként tartották számon. Ez mindvégig jelen volt a jazz-zenészek narratíváiban. A Magyar Rádió műsoraiban egészen a hatvanas évek végéig egyeduralkodó volt a komolyzene (főleg az opera), ezt követte a heti átlagos műsoridőt figyelembe véve az operett és a magyar nóta. Az ötvenes években a Kossuth rádió adásaiban a szovjet komponisták mellett Bartók Béla, Kodály Zoltán, Weiner Leó, Kadosa Pál és Ránki György szerzeményei domináltak, később, az ötvenes évek közepétől jelent meg újra az operett és a magyar nóta, de a jazzműsorok még ekkor sem tettek ki a napi átlag 1%-ánál többet a teljes műsoridőből.<sup>38</sup> Aki jazzt akart hallgatni, az csak a külföldi rádiók adásaiban találhatott magának műsort.

Ezek alapján természetesen nem állítható, hogy a műfaj támogatott lett volna. A periférián volt, és a rádióban sugárzott jazzműsorok sem váltak állandó műsorokká. A hatalom közönyösen megtúrta a jazzt, épp csak annyira hagyta életben, hogy nagy nehezen fennmaradjon. Szigeti Péter így beszélt erről:

„– Végül is ugyanúgy működött a Rádió is évtizedeken keresztül, a hatvanas évek végétől kezdve egész a rendszerváltásig a Magyar Rádió szponzorált különböző jazzfesztiválokat, koncerteket, azért, hogy fölvegye őket, és ezért fölkarolt különböző zenészeket. Sokan ezért azt hitték, hogy Kiss Imre – aki ennek az első számú embere volt – valami jótét lélek, miközben neki ez volt a pártfeladata. Tehát például az volt a feladata, hogy megrendezze az eseményeket – vagy ezt lehet, hogy már ő találta ki. Őt csak az érdekelte, hogy felvétel legyen, de hogy van-e ott közönség, az nem érdekelte. Tehát ők kifizettek egy bizonyos összeget, fölverték a felvételt, és semmilyen propagandát nem csináltak annak az eseménynek. Na most a felvételek egy jelentős része aztán szórén-szálán eltűnt. A mai napig sincsenek meg. Tehát nincsenek benne a Rádió archívumában. Kiss Imre tulajdonképpen egy kiskirály volt, aki a szemétdombján uralkodott, és legalább annyira akadályozta a dolgokat, mint amennyire előmozdította. Tehát ez egy ilyen stratégia volt. Ez az Aczél-korszaknak, ennek a bizonyos »támogató« politikának a tipikus eredménye. Ez volt a támogatott dolog, tehát hogy úgy támogassuk, hogy lehetőleg tönkremenjen magától, ne mi tegyük tönkre. Szóval támogatjuk, de úgy, hogy az azért ne legyen alkalmas arra, hogy életképes maradjon.

– Mennyire volt ekkor még tiltott kategória a jazz?

– Szerintem nem volt tiltott, csak a sötét ötvenes években. Nem kellett tiltani ugyanis, ahol megfordult a jazz, ott saját magát betiltatta, lásd korábban a vendégek,

<sup>37</sup> Turi 1983: 97.

<sup>38</sup> Az MDP KV számára készített kimutatás szerint 1950. július 1. és december 31. között, a Magyar Rádióban a magyar zeneszerzők közül Bartók Béla (2776 perc), Kodály Zoltán (2041 perc) és Weiner Leó (1118 perc) volt magasán a három legtöbbet játszott zeneszerző (Beszámoló a Zeneművész Szövetség első évi munkájáról. MOL M-KS 276-89. 386/1951).

az üzletvezetők ehhez való viszonyát.<sup>39</sup> Tehát nem volt egy tömegműfaj, és tömegrendezvényeket nem csináltak, nem véletlen, ugye? Az első jazzfesztivál Magyarországon 1965-ben volt, az Operettszínházban, ahova akkor befért közel ötszáz ember.”<sup>40</sup>

A jazz műfajának terhelt jelentését és rossz megítélését a hivatali apparátus dogmatikus nyelvezetében és szóhasználatában (a pártdokumentumokban) szinte állandóan visszatérő, stigmatizáló kísérelő jelzők (*kozmpopolita*,<sup>41</sup> *dekadens*, *imperialista*, *burzsoá*, *őrült* stb. jazz) szemléltetik. Ezen ideológiailag konstruált kifejezéseket alapvetően nem kimondottan a jazzre mint teljes értékű műfajra vonatkoztatva használták, hanem az ötvenes években általában így jellemezték a *polgári módon* szórakozó, táncoló egyéneket. A hivatalos kultúra a jazzt mindössze egy stílusként, egy előadásmódként kezelte, és ez az attitűd csak a nyolcvanas évek közepétől kezdett lassan módosulni.<sup>42</sup>

Az angol nyelvű számokat lefordították, az elnevezéseket, illetve az amerikai hangzású zenekarneveket átkereszteltették. Csányi Attila jazztörténész, az *Orient Dixieland Jazz Band* egykori vezetője a vele készített interjú során így interpretálta az eseményeket:

„Például volt egy Bányai nevű dobos. Az Abbáziában volt egy tizenkét tagú zenekara. Ő kint volt Amerikában a háború alatt, és egy ilyen sokfűvösos zenekarnak, big bandnek a zenekarvezetője lett. De a lényeg az, amit ezzel mondani akarok, hogy a zenekarvezetőnek a legnagyobb kincse a kotta volt. A zenekari partitúrák – tehát ahol benne van egy big bandre hangszerelt jazzszám, beleértve minden hangszert, trombitákat, harsonákat, szaxofonokat – sokba kerültek és nagy kincseknek számítottak akkor! De akkor jött a fordulat, 1948/49 körül volt. Egyszer csak megjelent két ember a Zenész Szakszervezettől, és azt mondták – valami angol nevük volt –, hogy »maguk ezentúl Béke Zenekar!« És akkor mindenkinek egy kis emblémát, ami valószínű, hogy galamb volt, odaadtak, hogy azt tűzze fel ziherezstűvel a zakójára. A kottákat összeszedték, mondták, hogy »ez most maguknak nem kell!« A Hurrikán Együttesből így lett Harsányi Együttes, és azt mondták, »ha még egy amerikai számot meghallanak, akkor elveszik a működési engedélyüket!«.”<sup>43</sup>

<sup>39</sup> Szigeti Péter a beszélgetés során korábban kifejtette, hogy a vendéglátásban azért nem kedvelték a jazzmuzsikát, mivel csak egy szűk és alacsony fogyasztású közönséget vonzott, és ezért a jazz-zenészeketől elvárták, hogy „öröközöldeket és esztrád- vagy szalonzenét játsszanak”. 1960-tól a hetvenes évek közepéig Szigeti maga is a vendéglátásban dolgozott, mégpedig kiemelt első osztályú vagy osztályon felüli helyeken (Interjú Szigeti Péterrel).

<sup>40</sup> Interjú Szigeti Péterrel.

<sup>41</sup> A *kozmpopolita* jelzőt a kommunisták megtartották a korábbi politikai korszak szótárából, és a jelentésén is ugyanazt értették, mint korábban: azaz a kapitalista világ értékeit követő, nemzetietlen zsidó világpolgár hagyományt. Épp ezért a jazzrajongókat olykor előszeretettel azonosították a budapesti zsidósággal.

<sup>42</sup> Ez általában megegyezett a magyar komolyzenészek, a kortárs zeneszerzők és a marxista társadalomtudósok véleményével (Maróthy 1966; Vitányi 1971: 205–277; Vitányi 1985).

<sup>43</sup> Interjú Csányi Attilával. Csányi Attila (1940–) fő kutatási területe a magyar jazzdiszkográfiakutatás, és a klasszikus magyar jazz-zenészek életútjának, főbb tevékenységeinek leírása.

A jazztörténész-interjúalany visszaemlékezésében arról is szólt, hogyan csempészték be az amerikai számokat a mindennapok slágerei közé:

„A Zenész Szakszervezetnek akkor hatalmas nagy rangja volt, a Zenész Szakszervezet ellenőröket küldött ki, akik megfigyelték, hogy játszanak-e amerikai számot! A hot-tolás tilos volt, tehát azt nézte, hogy improvizálnak-e. Azt nem volt szabad. És ugye megvoltak azok a béketáborbeli slágerek, amiket elvártak. Ugye a repertoárt nem minden ilyen ellenőr ismerte, aki utána jelentést írt. Ezért általában megkérdezte a zenészektől, hogy mi az, amit játszanak. A zenészek pedig elviccelődtek vele, azt mondták neki, hogy »Csak vidáman!« a címe. Erre az ellenőr visszakérdezett, hogy – »Ki írta? Nem amerikai?« – »Nem! Én írtam!« T. Mihály<sup>44</sup> ebből egész sportot csinált! Az összes amerikai sláger megjelent lemezen, ilyen álcímeken, és ő még pénzt is szedett érte, mert a szerzői jogdíj őt illette, mivel ráírta, hogy »T. Mihály szerzeménye«. És közben meg eredetileg amerikai volt!”<sup>45</sup>

A kommunista kultúrpolitika a jazzt a nyugati tánczenével azonosította, amely a háború előtti „bűnös” polgárság szórakozási mintájául szolgált. Ezt támasztják alá az MDP KV APO és a Tudományos és Kulturális Osztály (TKO) levéltári iratanyagai. Az átvizsgált pártiratokból az derül ki, hogy az állampárt nem foglalkozott a jazzel mint önálló műfajjal, hanem retorikájában általában a modern tánczene és a könnyűzene szinonimájaként használta a „jazz” vagy a „jazzes” kifejezést. 1954-ben az MDP központi vezetésében már nem tartották célravezetőnek a „régii tánczene” elleni nyílt fellépést, ám a gyakorlatban nem történt változás:

„A mai tánczene lényegében még mindig külföldi sémák ismételtetése, amely a felszabadulás előtt velejében *nemzetietlen és kozmopolita* volt és a magyar zenei hagyományokhoz nem volt kapcsolata. A magyar könnyűzene akkor fogja problémáit megoldani, ha fel tudja dolgozni népszerű formában a magyar művészi zene eredményeit, és ha ezekkel az eredményekkel nyílt versenyben le tudja győzni az eddigi könnyűzenét. Ebben a harcban nem tartjuk célravezetőnek az adminisztratív intézkedéseket a régi tánczene ellen, de szükségesnek tartjuk az új tánczenei kísérletek hatékony támogatását.”<sup>46</sup>

Mégpedig azért enyhítettek a könnyűzene ellenőrzésén, mert nem tulajdonítottak neki a nevelés és a „szocialista kultúra” szempontjából nagy jelentőséget:

„A szórakoztató zene már céljánál fogva sem lehet elsőrendű embernevelő tényező. A szórakoztató zene szerepét ilyen szempontból tehát nem szabad túlbecsülni,

<sup>44</sup> Anonimizálás az interjúalanytól.

<sup>45</sup> Interjú Csányi Attilával.

<sup>46</sup> A magyar zeneművészet helyzete és problémái. MOL M-KS 276-91. 48/1954. (Kiemelés tőlem – H. G.)

összetéveszteni a komolyzene embernemesítő, igazi élményeket adó feladatával. De figyelmet érdemel, mert ha rossz, sokat tud rombolni az emberek érzés- és gondolatvilágában, magatartásában.”<sup>47</sup>

Az állampártnak kulturális ügyekben is – a hivatalos irányvonal megerősítéseként – ki kellett kérnie a szovjet tanácsadók véleményét, akik megjegyzéseikben jelölték ki a helyes irányt, így a jazz ellenséges megítélése változatlan maradt:

„*Szvesnyikov* elvtárs a magyar zenei kulturális életet illetően elismeréssel nyilatkozott a népi-zenekarokról, a szórakozó helyeken foglalkoztatottakról, akik odaadással végzik munkájukat. Megítélése szerint a népi zenekarokra támaszkodva megküzdhetünk az ifúságban található *jazz* befolyással.”<sup>48</sup>

A magyarországi jazz az ötvenes évekig a vendéglátás tereiben és a szórakoztatóiparban élt tovább – akárcsak a cigányzene –, és mivel ezeket a helyeket 1949 és 1953 között államosították, gyakorlatilag a még mindig csak szórványosan létező jazzt nyilvánosságától és tereitől is megfosztották.<sup>49</sup> A totalitáriánus politika teljes egészében ellenőrzése alá vonta a szórakoztatóipart, és a *népies* hagyományokat előtérbe állító kultúrpolitikája alapjaiban forgatta fel a szórakoztató zenélés helyzetét és a bevett társasági szórakozás formáit. A jazzel együtt így került száműzésbe a modern, amerikai mintákat követő tánczene, a revü, a kabaré és egyúttal a polgári vendéglátás is. A propaganda a jazzelést a háború előtti bűnös polgári világ dekadens jelenségének, az imperializmus válságtermékének nevezte, csakúgy, mint a műfajnak az ötvenes évekig teret adó vendéglátás intézményeit.<sup>50</sup>

1951-től a szórakozóhelyek műsorainak ellenőrzése a Belkereskedelmi Minisztérium alá tartozó Szálloda és Étkeztetési Központtól a Fővárosi Tanács hatáskörébe került. A tanács apparátus a párt ajánlásainak megfelelően határozottan nekilátott a polgári világ maradványainak (köztük a jazz-szcénának) a lebontásához. Ezt tanúsítja a Fővárosi Tanács Végrehajtó Bizottságának (VB) 1952. június 6-i ülése, amelyen a főváros vezetése hadat üzent a polgári értékeken alapuló vendéglátásnak és az amerikai szórakozási formákat szimbolizáló jazz-ízű (*jazz-like*) tánczenének, ám – később látni fogjuk – ezt a fővárosi tanács-tagok közül sem gondolta így mindenki:

„A lokálműsorokra még 1950-ben is jellemző nyíltan ellenséges számok eltűntek a műsorokból. A fejlődés azonban nem volt kielégítő és a műsoros és zenés szórako-

<sup>47</sup> A magyar zeneművészet helyzete és problémái. MOL M-KS 276-91. 48/1954.

<sup>48</sup> A magyar zeneművészet helyzete és problémái. MOL M-KS 276-91. 48/1954. (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>49</sup> Jávorszky – Sebők 2009: 12–14.

<sup>50</sup> Keleti Márton *Dalolva szép az élet* (1950) című agitprop filmvígjátékában például a Pongrácz Imre által játszott negatív hős, „Szving” Tóni csónadrágban táncol a jazzre, és munka helyett dézsmálja a népgazdasági vagyont, majd csatlakozik egy jazzkedvelő karnagy reakciós mozgalmához.

zóhelyeken – ha nem is nyílt formában – még erősen érvényesül az ellenséges ideológia, nyugati, burzsoá kultúra. Ez rontja a dolgozók ízlését, ezáltal közvetve csökkenti a szocialista kultúra, a jó színházak, jó filmek, jó hangversenyek látogatottságát.”<sup>51</sup>

A pártnak jelentős problémát okozott a káderhiány, és ez a művészvilágban még nehezebben volt ellensúlyozható, ezért a propaganda eszközére vagy a vendéglők, presszók bezárására hagyatkoztak. A jazzmuzikusokat pedig általában azonosították a borraival, a hajtó vendéglátós zenéssel:

„A Tanácshoz tartozó Budapesti Vendéglátóipari Vállalat eszpresszóinál, vendéglőinél az alábbi hibákat tapasztaltuk: A zenés szórakozóhelyek műsorpolitikájának alapvető hiányossága, hogy a zenekarok, zongoristák kevés új magyar, szovjet és népi demokratikus számot játszanak. [...] A borraival hatása alatt kiszolgálják a polgári ízlésű, vagy akár ellenséges beállítottságú elemek ízlését is. Általában a zenei játékmódot is igen gyakran kritizálni kell. Nem egyszer szovjet zeneszámot, vagy jó új magyar táncszámot az amerikai *jazzre* emlékeztető hangszerelésben, vagy ritmusban adják elő. A zenekarok munkafegyelme is a legtöbb helyen laza. Nem egyszer részegek. A »népizenekarok« jelentős része népi zeneszámot csak ritka esetben játszik. Programjuk főleg búslakodó műdalokból, vagy táncszámokból áll, gyakran egészen *jazzes* előadásmódban.”<sup>52</sup>

A népművelési miniszter 11-252/1953. számú rendelete, illetve a Fővárosi Tanács VB 1953. január 8-i határozata alapján létrehozták a Budapesti Műsorirodát (BUMI),<sup>53</sup> amelynek többek között meg kellett volna regulálnia a jazz-zenészeket. Ám ez mind a BUMI-nak, mind pedig az 1954-től helyére lépő Budapesti Népi- és Tánczenei Központnak meghaladta a kapacitását, mivel elsősorban a munkaközvetítés kötötte le a figyelmüket, illetve a zeneileg képzett kádereket hiánya egyenesen megbénította a munkájukat.<sup>54</sup>

<sup>51</sup> BFL XXIII.102.a Fővárosi Tanács VB-ülések, 1952. június 6.

<sup>52</sup> BFL XXIII.102.a Fővárosi Tanács VB-ülések, 1952. június 6. (Kiemelés az eredetiben.) Az állandó feszültség, mellőzöttség vagy csak egyszerűen a nyugati kultúra hiánya miatt így rengeteg tehetséges művész, jazz-zenész, dizőz vándorolt ki az országból, például, csak a legnagyobbakat megemlítve: Kapitány Anny, Zoller Attila 1948-ban, Karády Katalin 1951-ben, Solymosy „Lulu” Lajos 1954-ben, Szabó Gábor pedig 1956-ban.

<sup>53</sup> Az adminisztratív szervezetnek két fő feladata volt: egyrészt biztosítania kellett a fővárosi vendéglátó-ipari vállalatok részére a szocialista kultúrpolitika által előírt műsor- és zeneszolgáltatást, másrészt műsort és zenekarokat kellett közvetítenie az üzemek és tömegszervezetek felkérésére, főleg táncmulatságok számára. Ezzel a szolgáltatást megrendelő és szinte kizárólag bevételi szempontokat szem előtt tartó vendéglátóipart próbálták ellensúlyozni. Csak az a zenész kaphatott legálisan munkaszerződést (fellépési lehetőséget), aki leszerződött az irodával, ám közel kétharmaduk munkanélküli volt. „Az irodával szerződéses viszonyban van jelenleg 700 zenész, ezen kívül kb. 300 zenészt csak időszakonként foglalkoztat. [...] Az iroda jelenleg 216 szórakozóhelyre közvetít zenészeket, 6 helyre pedig műsort” (BFL XXIII.102.a Fővárosi Tanács VB-ülések, 1953. október 22.).

<sup>54</sup> Így folytatódik a VB elé került szociális hangvételű jelentés: „Akadályozzák a munkát az Iroda helységviszonyai [sic!] is. A munkaközvetítési feladat, tekintettel arra, hogy kb. 450 zenész

A Fővárosi Tanács VB-ülésein több kritika érte a BUMI által a Belkereskedelmi Minisztérium szerveinek (például a Budapesti Vendéglátóipari Tröszt) kérésére kiközvetített zenészeket, különösen akkor, ha jazzmuzsikát játszottak. Ezért több zenészt is behívtak, és figyelmeztették őket, hogy állásukat teszik kockára, ha nem hagyják abba az improvizálást, a korban divatos szóval a „hot-tolást”. Mindenesetre a tanácsi jegyzőkönyvek szerint a tanácstagok egy része éberren őrködött a szocialista vendéglátás tisztasága fölött, és rendszeresen megfordult különböző éjszakai szórakozóhelyeken.

„Ellenőrzésem során két héttel ezelőtt jártam a Bécsi kapu eszpresszóban, ahol a Kenedi–Wegner duó [sic!] játszik. Ott hallottam én is Arany János gyönyörű balladáját egészen furcsa szöveggel énekelni, a legvadabb szinkópás, rángatózó, őrjögő amerikai muzsika mellett. Olyan ízléstelen és elviselhetetlen volt, hogy nem is vártam meg, ahogy az iroda intézkedik, hanem behívtam Kenedi<sup>55</sup> Babit és partnerét és megvitattam velük – azt hiszem, hogy számukra hosszú ideig emlékezetesen – műsorpolitikájukat. Itt is állandóan németül és franciául énekeltek: kétszer ellenőriztem egymás után. Behívtam őket és az illető üzem vezetőjét.”<sup>56</sup>

Közvetlen beavatkozás általában a helyi tanács utasítására történt. A párt vezető testületei által kibocsátott határozatokban sokszor csak ajánlásokat, irányelveket, semmint konkrétumokat fogalmaztak meg a zenei életre nézve, és ezekben az egyes stílusirányzatok, könnyűzenei műfajok között nem tettek különbséget. Ez teret adott a jazzt önkényesen értelmező tanácstagok és a korifeusok ad hoc jellegű kultúrpolitikai megnyilvánulásainak.<sup>57</sup> A helyi szintű végrehajtás következetlensége abban is tetten érhető, hogy egyes művészeket akkor sem ért feltétlenül retorzió, ha a rendszer értelmezésétől eltérő felfogásban adták elő műveiket. Ez azzal magyarázható, hogy kedveltségük és nem mellékesen a kereskedelem bevételeit gyarapító tevékenységük miatt a szórakozóhelyek vezetői, a művelődési házak igazgatói eltekintettek a zenészek olyan megnyilvánulásaitól, amelyek nem voltak összhangba hozhatók a szocialista állampolgár ideáljával, a kultúrpolitikai vezetés pedig nem egy esetben felhagyott a számonkéréssel.<sup>58</sup>

---

munkanélküli van Budapesten, minden mást háttérbe szorít. Az állásnélküli zenészek jogos követeléseikkel egész nap foglalkoztatják az iroda munkatársait, elvonják [a figyelmüket] az egyéb munkáktól. Az iroda ma inkább »köpködő« jellegű és nem kultúrpolitikai szervezethez hasonló intézmény” (BFL XXIII.102.a Fővárosi Tanács VB-ülések, 1953. október 22.).

<sup>55</sup> Helyesen: Kennedy. Kennedy Babi énekes, dizőz, aki a negyvenes évek végén a Váci utcai Kedves presszóban is fellépett, később gyakran zongorán is játszott.

<sup>56</sup> BFL XXIII.102.a Fővárosi Tanács VB-ülések, 1953. október 22.

<sup>57</sup> A jazzről és a „könnyű műfajról” 1959-től már részlegesen a nyilvánosság előtt, szakértők, zene-tudósok bevonásával folyhatott eszmecsere néhány zenei folyóirat (*Magyar Zene, Muzsika, Parlando* és a *Valóság*) hasábjain.

<sup>58</sup> Csatári 2007: 68–69.

A Fővárosi Tanács VB egyik ülésének felszólalásából például kiderül, hogy Pongrácz Kálmán, 1950 és 1958 között regnáló fővárosi tanácselnök ismerte és megvédte a Pipacs nevű éjszakai bár és mulató jazzt is játszó zongoristáját:

„Szőnyi: [...] A belker [Belkereskedelmi Minisztérium] szervei állandóan azzal érvelnek, hogy a Pipacs fontos politikai és gazdasági érdek. Én nem értek egyet ezzel a felfogással. Megváltoztatására a kategorizálásnál törekszünk. Szeretnénk, ha zongoristája két foglalkozása közül a másikat választaná. Tudniillik nappal orvos, éjjel pedig angolul és franciául dzsesszel ebben a mulatóban.

Elnök: Nem mindig.

Szőnyi: Amikor Pongrácz elvtárs bemegy, akkor hallomásom szerint 8 percig gondolkodik, honnan lehetne egy olyan számot elővenni, amely szalonképes. Ha a VB helyesnek tartja, javasolok a Pipaccsal kapcsolatban egy kiegészítő határozatot, amely a Pipacsra és a hasonló mulatókra kimondja, hogy a VB nem ért egyet az ilyen jellegű mulatók fenntartásával, és ez nem műsorpolitikai kérdés. Az iroda [BUMI] általában teljesíteni szokta a belker szervezetek és az egyes vendéglátóipari egységek vezetőinek azokat az igényeit, hogy kik szerepeljenek. Nagyon kevéssé vitatkozik ezekkel az igényekkel.”<sup>59</sup>

A vendéglátás tereiben megbúvó és a tánczenét kényszerű kompromisszumként játszó jazz-zenekarokra ugyanez vonatkozott. Az ötvenes évek elejétől eltekintve nem annyira a hivatalos kulturális elnyomás miatt került a jazz a táncparketten kívülre, hanem főként a gazdaságossági szempontok nem tették érdekeltté a szórakozóhelyeket a nagyobb zenekarok fenntartásában. Így jellemző maradt a trió-, a duó- és a szólózongora-felállás, ami szintén nem kedvezett a jazz fejlődésének. Aki tudott, emigrált vagy külföldre ment dolgozni; nem volt olyan muzsikus, aki meg tudott volna élni hivatásos zenészként a jazzből.

Am a politikai vezetés akarata és a propaganda ellenére sem sikerült teljesen kiiktatni a polgári világból átmentődött szórakozási szokásokat és értékeket.<sup>60</sup> A kíméletlen elnyomás ellenére a zenészek (legalábbis azok egyes csoportjai) megtalálták a kikapukat a jazzeléshez és egyben a boldoguláshoz. Több visszaemlékező megemlített olyan, jellemzően külföldiek, elsősorban az itt tartózkodó nyugati diplomáták, vendégművészek által látogatott helyeket, ahol megengedték, helyesebben elnézték a jazzes játéktípust. Az első osztályú vagy osztályon felüli szállodák bárjaiban bizonyos keretek között ugyanis kényszerűen megengedték azt a jazzes játékot, amit másutt szigorúan büntettek.

Ugyanakkor a jazzel szembeni bizalmatlanság és negatív attitűd egészen a hatvanas évek közepéig beivódott a párt és a tanácsi apparátus gondolkodásába. A kultúra irányítására kijelölt káderek képzetlensége, zenei ismereteinek hiánya, a párt

<sup>59</sup> BFL XXIII.102.a Fővárosi Tanács VB-ülések, 1953. október 22.

<sup>60</sup> Havadi 2006: 320–329.

határozatainak szó szerinti követése vagy a „könnyű műfajjal” és az ifjúsággal szembeni előítéletek miatt a jazz elfogadottsága a hatvanas évekig alig változott.

A tilalmak ellenére a jazzkedvelő szórakoztató zenészek – a már említett nyugati rádióadások rendszeres hallgatásával és a Nyugatról behozott vagy a követségeken keresztül megszerzett hanglemezek segítségével – folyamatosan bővítették jazzismereteiket, a gyakorlatban is kipróbálva az új hangzásokat és ritmikát. Rendszeres összejöveteleket tartottak magánlakásokon vagy valamelyikük munkahelyén (presszóknban, bárókban, szállodai éttermekben) záróra után. 1957-től a *jam session*ök már több – félig-meddig nyilvános – helyszínen zajlottak, például egy-egy alkalommal a Savoy kávéházban, az Astoria Szálló bárjában, illetve az Újságíró Klubban. A szórakozóhelyek szívesen adtak helyet ezeknek, mivel a résztvevő muzikusok ingyen játszottak, és ilyenkor a fogyasztás is megnőtt. Retorzióként 1958-ban a Rádió *Könnyűzenei Híradója* „kiszervezte” ezeket az összejöveteleket, ostromozva az ott elhangzott modern jazzt. Ugyanebben az évben a Fővárosi Tanács VB Kulturális Osztályának referense leállította a további bemutatókat. A sorozatos fiaskók után a jazzkedvelők visszabújtak csigaházaikba, ismét zárt ajtók mögött folytatva a muzikálást. A hivatalos elismerésre egészen 1962-ig kellett várni, ekkor alakult meg ugyanis az Ifjúsági Jazz Klub a Dália presszó helyiségeiben, Kertész Kornél vezetésével.<sup>61</sup>

## A HATVANAS ÉVEK: A JAZZ LEGALIZÁLÁSA, INTÉZMÉNYESÜLÉSE

A változás első jeleire először a Magyar Kommunista Ifjúsági Szövetség (KISZ) testületeinek írásos dokumentumaiban akadhatunk, majd 1962-től – a KISZ égisze alatt működő első hivatalos jazzklub megnyitásától – a Magyar Szocialista Munkáspárt (MSZMP) kultúrát irányító testületeiben is kezdték megkülönböztetni a jazzt a nyugati tánczenétől, és egyre inkább haladó – komolyzenei irányultságú – műfajként jellemezték. A jazz lényegében ekkor került le az indexről.

A zenei élet, így a jazz és a hozzá kapcsolódó ifjúsági szubkultúrák szervezeti irányításában is fontos szerep jutott az 1957-ben alapított KISZ-nek (főként a KISZ Budapesti Bizottságának) mint az állampártnak feltétlen hűséggel tar-

<sup>61</sup> Az Ifjúsági Jazz Klub kezdetben hallatlan népszerűségnek örvendett az alternatív kultúrára éhező fiatalok és a jazz-zenészek körében. A klub heti egy alkalommal működhetett, és nyitáskor hosszú sorokban kígyóztak előtte az érdeklődők, mivel addig a szimfonikus és az esztrádzsenén, a magyar nótán, illetve az operetten kívül nem lehetett más műsorszereűen hallgatni. A klub megnyitása, tulajdonképpen az ifjúsági nevelés részeként, arra próbálta volna rávezetni a fiatalokat, hogyan lehet szocialista normáknak megfelelően kulturált jazzt játszani és hallgatni. A KISZ az intézmény irányítását Kertész Kornél jazz-zongoristára bízta, akit csak „Citrom” gúnynéven emlegettek a klubtagok, utalva ezzel szigorú, elsősorban pedagógiai szemléletére. Visszaemlékezése szerint a jazzt nem tudta összeegyeztetni a fiatalok lazább szórakozási igényeivel, munkája nemcsak szakmai orientálást, hanem fegyvelmezést és nevelést is jelentett. Az intézmény a nagy érdeklődés lanyhulása és a doktriner vezetés miatt először elköltözött a Fényes Elek utcába, majd 1966-ban végleg bezárt. A témáról bővebben: Turi 1983; Jávorszky – Sebők 2009.



tozó ifjúsági szervezetnek, amely kezdetben a kulturális kérdések megítélésében szigorú ideológiai fegyelmet várt el a tagjaitól.<sup>62</sup> A KISZ, deklaráltan szakítva elődszervezetének a szocialista realizmus kizárólagosságát hirdető dogmatikus ifjúságpolitikájával, már 1957-ben nekilátott a fiatalok „kulturális nevelésének” és az ennek teret adó szocialista klubokba való terelésének, amelyek élére megbízható, ideológiailag képzett fiatal kádereket állítottak.

„A KISZ kulturális munkája az ifjúsági házak rendszerére épül. [...] A fiataloknak külön klubtermeket biztosítunk. *E klubok vezetőségeit kommunista művészekből állítjuk össze. Szükségesnek látszik egyes értelmiségi szakmák részére hasonló klub létrehozása.*”<sup>63</sup>

A klubok vezetőségéhez hasonlóan a KISZ szigorúan csak a megbízhatóság és a párthoz való lojalitás alapján válogatta meg az első jazz-szaklap szerkesztőségét is:

„Kérjük a Minisztertanács Tájékoztatási Hivatalát, hogy a KISZ Budapesti Bizottság irányítása és ellenőrzése alatt álló Ifjúsági Jazz Klub részére – az Ifjúsági Jazz Klub Híradó megjelenését engedélyezze. [...] A Híradó célja, hogy az Ifjúsági Jazz Klub tagságát a jazz tárgyú eseményekről tájékoztassa, valamint kultúrpolitikai és szakelméleti kérdésekben a tagság ismereteit bővítse. [...] Felelős szerkesztője: Komornik Ferenc, a Magyar Ifjúság munkatársa, felelős kiadója: Kurcz György, KISZ Budapesti Bizottság titkára.”<sup>64</sup>

A KISZ Budapesti Bizottsága könnyűzenei kultúrát és ifjúságot patronáló politikájának eredményeként 1962-ben a jazz műfaját hivatalosan is elismerte a politikai vezetés. A színes bőrű amerikai jazzikonokról ekkor már a szovjet zeneszerzők is elismerőleg nyilatkoztak. Megindultak a nagyszabású jazzkoncertek, elsőként a Szovjetunióban, de például 1963-ban az Egyesült Államokban rendeztek koncertet az odalátogató szovjet vendégek tiszteletére. Benny Goodman zenéjét szovjet zeneszerzők – köztük Hacsaturján, Sosztakovics, Kabalevsz-kij – hallgatták meg, és gratuláltak hozzá.<sup>65</sup> A jazz legalizálásában a Nyugat felé nyitó szovjet politika adott ténylegesen szabadabb utat. Miután a Szovjetunióban elfogadottá vált a jazz, a magyar kultúrpolitika is engedett a szorításon.<sup>66</sup>

<sup>62</sup> Csatári 2007: 70–78.

<sup>63</sup> A KISZ kulturális munkája. PIL IV.289.13. 14/1957. (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>64</sup> Javaslat az Ifjúsági Jazz Klub Híradó megjelentetésére. PIL IV.289.13. 28/1963.

<sup>65</sup> A *Magyar Ifjúság* vonatkozó cikkében – zárójelben – beszámolt arról, hogy Goodman lánya nem szereti a jazzt, hanem rock and rollt hallgat.

<sup>66</sup> Egy, a *Szovjetszkaja Kultúrában* megjelent – és az *Élet és Irodalomban* ismertetett – írás tükrözi az ellenállás csökkenését e zenei kifejezőmóddal szemben. A szerző, Leonyid Utyeszov szerint: „Érdemtelen és káros dolog »tiltott gyümölcsé« változtatni a dzsesszt. Szükség van rá, jó szolgálatot tehet az ifjúság esztétikai nevelésében” (N. n. 1961). S ha ő így vélte, akkor itthon

Korábban már bemutattam, hogy a jazz játszásának tilalmát a diktatúra legkeményebb időszakában is ki lehetett kerülni, és egyes vendéglátó-ipari helyeken, könnyűzenei intézményekben kevésbé vették szigorúan a párt ide vonatkozó direktíváit.<sup>67</sup> De összességében a zenészek számos retorzióknak voltak kitéve. A hatvanas években azonban már csak azokat a jazzistákat büntették és gátolták, akik viselkedésükkel, előadásmódjukkal szembehelyezkedtek a rendszer értékeivel, normáival, vagy a politikai vezetés kritizálásának nyíltan is hangot adtak. Ezért nem kapott például útlevelet egy nemzetközi fesztiválra Kovács Gyula, vagy később így akadályozták meg közvetve, az Interkoncerten keresztül a *Syrius* zenekar amerikai vendégszereplését.<sup>68</sup>

Az ötvenes évek közepén az Egyesült Államokban beinduló rock and roll láz európai megjelenése és elterjedése elterelte a műfajról a politika figyelmét, mivel már nem ez számított a fertőző nyugati kultúra delejes ópiumának.<sup>69</sup> A jazz politikai elfogadásáért és intézményes (formai) integrációjáért cserébe nagy árat fizetett, mivel fokozatosan elvesztette tömegbázisát az ifjúság körében, és tudatosan egyre inkább eltávolodott mind a beatrajongó fiatalok, mind az esztrád örökzöldeket, operettet és magyar nótát kedvelő idősebb generációk tömegkultúrájától.<sup>70</sup> Továbbá, a jazz sajátos átélése, a magaskultúrához és a polgári aktivitásokhoz (zenei ismeretekhez és tanulmányokhoz, klubélethez), valamint a – nyíltan nem feltétlenül politizáló – politikai ellenzékiességhez kapcsolódó kozmopolita (polgári) értékei<sup>71</sup> nagyban meghatározták a jazzt befogadni és érteni képes közönség létszámát, illetve a fenti értékeket tagadó hatalom reakcióit.

Szakirodalmi forrásokban és visszaemlékezésekben gyakran olvasható, hogy a jazz a hatvanas években átkerült a *tűrt*, esetenként a *támogatott* kategóriába.<sup>72</sup>

---

is javallott volt enyhíteni a szorításon, hamarosan pedig már az vált a céljá, hogy mérsékeljük a *baráti országokkal* szembeni lemaradásunkat jazz-ügyben.

<sup>67</sup> Csatári 2007: 67–68.

<sup>68</sup> 1972 áprilisában Los Angelesből érkezett egy koncertszervező iroda ajánlata, amelyben munkavállalási engedélyt és azonnali, három hónapos amerikai turnét valamint lemezfelvételt kínáltak a *Syrius* számára. Az Interkoncert azonban az együttes helyett választott a cégnek: a *Syrius* az adott időpontoktól kezdve már nem ér rá, csak a megadott időpontig áll rendelkezésre – ami a válaszelevél keltezésének napja volt –, azon túl nem. Lényegében tehát a *Syrius*t a tagok tudta nélkül fosztották meg a külföldi szereplés lehetőségétől. A *Syrius* történetéről bővebben lásd Budai (szerk.) 2006.

<sup>69</sup> A mai értelemben vett rock and roll születését 1954-re datálják, amikor Bill Haley sikerre vitte a ma is mindenki által ismert *Rock Around the Clock* című dalát. Magyarországon ez a stílus a fénykora idején nem terjedhetett el az akkori nyugatellenes politikai viszonyok miatt, sőt az öltözködésükben a stílust követő „jampecek” sokszor megverték és stigmatizálták. Az 1980-as évek elejének nosztalgiahulláma azonban hazánkban is divatba hozta a rock and rollt, elsősorban a *Hungária* együttes és Komár László révén. A témáról bővebben: Jávorszky – Sebők 2009: 28–73.

<sup>70</sup> Ez kevésbé volt igaz a klasszikus formákra, a ragtime-ra és a dixielandre, így lett az ország egyik, ha nem a legnépszerűbb „jazz”-zenekara a *Benkó Dixieland Band*, köszönhetően Benkó Sándor kiváló zenekarvezetői és a korszak lehetőségeit megragadó menedzseri munkájának.

<sup>71</sup> Gonda 2004: 348–349.

<sup>72</sup> Jávorszky – Sebők 2009: 12–21.

A hétköznapi általánosításokkal szemben azonban helytelen a pártállam időszakában egy-egy művészeti ág, zenei műfaj vagy akár zenei szubkultúra és a hatalom viszonyát leíró – az Aczél György nevéhez kötött – *támogatott, túrt és tiltott* jelzőket kizárólagosan és statikusan értelmezni. Ahogy a hatvanas években, úgy már korábban is voltak támogatott, és voltak tiltott zenészek is.

Az elfogadottság és támogatottság mérőeszközeként felfogható a Magyar Rádióban és később a Magyar Televízióban közvetített vagy sugárzott fellépések száma, illetve hossza; a Rádió által szervezett jazzfesztiválokon való fellépések vagy az állami monopóliumú Magyar Hanglemezgyártó Vállalat (MHV) által kiadott jazz-hanghordozók megjelentetésének gyakorisága.<sup>73</sup> A hatvanas évek közepétől a jazz intézményesülésével, a Magyar Rádiónál Kiss Imre feladata lett a jazzműsorok készítése, szerkesztése, illetve a jazzfesztiválok szervezése és lebonyolítása. A legfoglalkoztatottabb és széles médiamegjelenést élvező jazzisták jellemzően más területeken is kiemelkedtek: felsőoktatási intézmények professzorai, tanárai, foglalkoztatott komponisták lettek, akik kapcsolatrendszerük, szakértelmük révén sikeressé váltak.<sup>74</sup>

A kedvező változások ellenére a hatalom még a hatvanas évek közepén sem nézte jó szemmel a jazzt, s a beatzenét játszó – renitensnek minősített – zenekarokat még sokszor azonosította, összemosta a jazzt művelőkkel. Ez derül ki a Budapesti Pártbizottság Párt és Tömegszervezetek Osztályának az MSZMP Központi Bizottsága (KB) Kulturális Osztálya részére készített jelentéséből is:

„Egyfelől egy értelmiségi, alkalmazotti réteg következetesen a komolyzene rajongója, másfelől a fiatalság nagy része a nyugati dzsessz kritikátlan hódolója. Rontja a közízlést a vendéglátóiparban foglalkoztatott zenészek műsora, mert produkcióik gyengék, megoldatlan a művészeti irányításuk, valamint a vendéglátóipar anyagi érdekeltisége szabja meg a műsorokat.”<sup>75</sup>

A konszolidálódó Kádár-rendszer az ötvenes évekkel ellentétben már nagyobb figyelmet szentelt a szórakoztató zenének (hatásainak) és ezen belül a jazznek. A párt elsődleges célja ezzel az ifjúság nevelése volt. A pártvezetés a kultúrát felügyelő szervezetein keresztül (KISZ, OSZK, ORI, Interkoncert) már nagyobb különbséget tett a műfajok között, bizonyos zenekarokat kiválasztott (konszolidált) és cserébe támogatott, míg másokat csak megtúrt vagy egyenesen ellehetetlenített. Ám ez sokszor nagyon esetlegesen történt. Néhány zenész

<sup>73</sup> Az MHV állami monopóliumának megtörésére egészen a nyolcvanas évek közepéig kellett várni. Ekkor a változást a győri Adyton Egyesület lemezkiadásai jelentették valamelyest, mely *Jazz Studium* néven új, alternatív jazz-szaklapot is indított – sajtómegjelenéshez juttatva így az avantgárd irányzatot.

<sup>74</sup> A hatvanas-hetvenes években ilyen gyakran foglalkoztatott és a médiában propagált jazzmuzsikus, illetve együttes volt Benkó Sándor és zenekara, a Bergendy-zenekar, Gonda János, Pega Aladár, Szakcsi Lakatos Béla és Vukán György.

<sup>75</sup> Jelentés a munkásifjúság ideológiai- és kulturális nevelésének néhány kérdéséről. MOL M-KS 288-35. 10/1964.

és zenekar kiemelkedhetett kapcsolatainak vagy politikamentességének, esetleg a pártszervekkel való együttműködésének (vagy ezek kombinációinak) köszönhetően. Az egyes kategóriákba beskatulyázott zenészek vagy zenekarok politikai megítélése pedig ezután csak ritkán és nagyon lassan változott meg.

Annak ellenére, hogy Magyarországon a jazz 1965-ben, a volt szocialista országok közül elsőként intézményesült a zeneoktatásban, és egyre több megjelenési lehetőséget kapott a sajtóban, a zeneelméleti könyvekben, a lemezkiadásban, a rádióban és a fesztiválokon, mégsem vált széles körben elterjedt, kulturális értelemben meghatározó zenei irányzattá. A rock and roll, majd a beat térhódításával ugyanis elvesztette közönségét, és egyre inkább a magaskultúra, a komolyzene irányába tolódott el.<sup>76</sup> Mindezek fő okaként – az eddig feltárt történelmi értékkel bíró dokumentumok és más források (többek között az általam készített interjúk) szerint – a dogmatikus hivatalos kultúra elnyomása, a kapuőri pozíciókba helyezett káderek<sup>77</sup> provinciális gondolkodásmódja, illetve a modern jazzt értő közönség hiánya említhető meg. Szintén a jazz súlytalanságára lehet következtetni a szaklapok hiányából és megjelenésük időszakosságából.<sup>78</sup>

A KISZ *az ifjúság kommunista nevelésének irányelveiről* 1964-ben készített egy terjedelmes jelentést az MSZMP KB Kulturális Osztálya részére. A beszámoló részletesen foglalkozik a tánczene és áttételesen a jazz helyzetével. A modern tánczenénél (beat) már jóval igényesebb – a hatalom számára szalonképesé tette – jazzt preferálták, és próbálták ellenpontként, a KISZ által kínált alternatívaként népszerűsíteni a fiatalok körében – mint később kiderült, teljesen eredménytelenül:

„A modern tánczene térhódítása érthető és természetes, de nem egyértelműen öröndetes jelenség. Halványítja ugyan a »régi jó békeidőket« idéző századelejei érzélgős muzsika hatását, de nem kevésbé árt gazdag zenekultúránk ápolásának. A nagy »tánczenei konjunktúrában« gombamódra elszaporodtak az amatőr tánczenekarok és énekesek, s a fiatalok tömegesen pártoltak át hozzájuk. Hangszerből divattá vált a gitár, két év alatt hatszorosára nőtt a kereskedelmi forgalma. A tehetséges, képzett zenészekből álló együttesek hamar kitűntek, de amikor az igényesebb dzsessz interpretálására vállalkoztak, fokozatosan csökkent közönségük. Nem így egyes igény-

<sup>76</sup> A jazz, ellentétben a lázadó és külsőségekre építő beattal vagy a rockkal, nemcsak egy zenei stílust képviselt, hanem egy művészeti entitást, gondolkodási sémát is jelentett. Kapcsolatot létesített az irodalommal, a festéssel és más kortárs művészeti ágakkal.

<sup>77</sup> Ilyen kapuőrként nagy befolyással rendelkezett a Magyar Rádióban Kiss Imre műsorszerkesztő – eredetileg orgonista – a jazz, Erdős Péter (MHV) pedig a pop-rock területén. Kiss Imre még a rendszerváltás után is, egészen 1994-ig dolgozott a Magyar Rádiónál, a médiaháború időszakában Csúcs László elnökségét támogatta, ám a választások nem hoztak neki szerencsét. A jazz-élettől ezután visszavonult, illetve a szcénában hivatalos minőségben volt jelen.

<sup>78</sup> A jazznek 1963-ig nem volt önálló sajtóorgánuma. Az első szaklap a Dália megindulása után jelenhetett meg *Az Ifjúsági Jazz Klub Híradója* néven. Az amúgy színvonalas periodikához csak harmadévenként juthatott hozzá a jazzklub tagsága, és mindössze hat számot ért meg. Ezután 1974-ig kellett várni a következő jazzlap, a *Jazz Tájékoztató* megjelenéséig, amely 250 példányban került terjesztésre.

telenebb zenekaroké! Néhány – főleg budapesti – kevesebb zenei műveltséggel, de jóval nagyobb feltűnési vágygal megáldott együttes »stílusra« talált egyes külföldi rádióadók (Luxemburg, SZER) tánczenéjében, amely az utánzásban tovább vesztett értékeiből és »gazdagodott« *ritmus túlhajtó erotikájában*. Az amatőr táncdalénekesek nem népszerűsítik a sok esetben bárgyú és igénytelen magyar táncdalszövegeket, de annál több kárt okoznak a nyugati sztárok utánzásával, a hibásan, értelmetlenül előadott idegen szövegekkel. A korszerű tánczenét kereső fiatalok egy része – főleg Budapesten – az ilyen zenekarok és énekesek köre csoportosult, és ebben már nehéz szétválasztani a kozmopolita, egzisztencialista életjelenségek hordozóit az erkölcsében, világnézetében romlatlan, de ízlésében fejletlen fiataloktól.<sup>79</sup>

A hatvanas évektől az ifjúságpolitika tudatosan próbálta használni a jazzt a lázadó beat- és rockzene ellensúlyozására. Leválasztva a vendéglátásról, a műfajt átértelmezve, kulturális alternatívaként, kvázi forradalmi fegyverként<sup>80</sup> kívánta vonzóvá tenni a fiatalok körében – ami nem talált különösebb visszhangra.

„A fiatalok örömmel fogadják a színvonalas tánc- és dzsesszenét, tömegesen látogatják a KISZ rendezvényeit, és az elmúlt években alakult ifjúsági dzsesszklubok tapasztalatai mutatják, hogy a tánczenénél jóval igényesebb dzsessz igénylése és művelése magasabb zenei kultúrát, virtuóz hangszertudást kíván, és ennél fogva kedvezőbb talajt teremt a modern komolyzene befogadásához. A KISZ-szervezetek tánc- és dzsesszzenei ízlésformáló tevékenysége egyelőre kevés fiataalt érint, további előrehaladás azonban nem képzelhető el az *alapvető* problémák *gyors és gyökeres* megoldása nélkül. [...] A hivatásos szórakoztató és tánczenészek művészeti és szakmai irányítását válasszák szét a vendéglátóipartól, továbbképzésüket és művészeti ellenőrzésüket hivatott szakmai, politikai szervek végezzék [...] A Zeneművészeti Főiskolán és a zenei szakiskolákban (nappali és esti tagozaton) indítsák meg a dzsessz- és tánczenei oktatást, tegyék lehetővé a hivatásos és amatőr tánczenészek színvonalas szakmai képzését. Támogassák a dzsessz-klubok tevékenységét, ösztönözzék és támogassák a hivatásos dzsesszzenészeket, hogy vegyenek részt a dzsessz-klubok munkájában, mert a dzsessz-zene művelése fejleszti és feltételezi a magasabb zenei kultúrát, alapos zenetörténeti ismereteket és virtuóz hangszertudást kíván. [...] Minden budapesti kerületben és a megyeszékhelyeken jelöljenek ki egy-egy – legfeljebb II. osztályú – zenés, táncos szórakozóhelyet, ahol a kerületi, illetve a városi KISZ-bizottság és a vendéglátóipari vezetők megegyezése szerint hetenként egy-két napon társadalmi vezetőség által irányított szeszmentes ifjúsági zenés, táncos programot bonyolítanak le 18–22 óráig. (Ellenőrzött és előírt táncrend; szakavatott táncfelügyelet; öltözködési ellenőrzés; tánc és divatbemutató; illemtanítás stb.)<sup>81</sup>

<sup>79</sup> Az ifjúság kommunista nevelésének irányelveiről. MOL M-KS 288-35. 8/1964. (Kiemelések az eredetiben.)

<sup>80</sup> Finkelstein 1961; Nagy 1962.

<sup>81</sup> MOL M-KS 288-35. 8/1964. (Kiemelés az eredetiben.)

A fenti dokumentumból kivilágó kulturális enyhülés, a szimbolikus Ifjúsági Park és az annak tulajdonképpeni téli helyszínéként 1962 októberében megnyitott, tisztán csak jazzmuzsikát játszó Ifjúsági Jazz Klub engedélyezése egyben a jazz és közönsége szabályozását célozta meg,<sup>82</sup> és a zenészek megosztását eredményezte. A klub vezetését az Ifjúsági Parkkal ellentétben részben szakemberekre, megbízható jazz-zenészekre és KISZ-káderekre bízta.

A Gonda János vezetésével 1965-ben induló Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskola Jazz Tanszak kétségkívül óriási lépésnek bizonyult a műfaj integrációjában, ám a jazz ilyen formában történő intézményesülése korántsem hatott inspirálóan a jazz-zenei életre. Egyrészt a nómenklatúra a jazztanszakon megszerezhető középfokú zenei képesítést csak az érettségit kiegészítő szakmaként ismerte el (mintegy fenntartva a vendéglátós-zenész sztereotípiákat), ezért a jazz kultúrpolitikai értelemben továbbra sem kerülhetett be a támogatott művészetek – így a komolyzene – körébe. Csak áttételesen, a KISZ szervezetein keresztül kapott, általában a szervezett és (a hetvenes évektől egyre lazábban) ellenőrzött klubélet művészeti támogatást. A későbbiekben egyre inkább fontos és szorgalmazott lépésekre nem került sor, így a jazz sem a felső-, sem az alapszintű zenei oktatásba nem került be. Sem alulról a jazzoktatásba, sem pedig onnan a zenei felsőoktatásba nem volt átjárás, ami nehezítette a klasszikus vagy a népzenei tanulók köréből képzendő utánpótlást. A jazz politikai elismeréseként megalakuló jazztanszak tehát nem jelentett mást, mint a szabályozás alacsonyabb szintre helyezését,<sup>83</sup> amellyel a hatalom passzív eszközökkel felkarolta ezeket a kezdeményezéseket, kifogva ezzel a szabadság toposzának szelét a jazz vitorlájából. Szintén 1965-ben adott ki az MHV először jazzlemezt, Gonda János és együttese lehetett elsőként a nyertese a politika és a jazz általa képviselt kiegyezésének.

A vizsgált források tehát azt mutatják, hogy a fordulat nem azért következett be, mert a hatalom alapvetően megváltoztatta volna a véleményét a műfajról, vagy felismerte volna egyedülálló művészeti értékét. Sokkal inkább arról van szó, hogy megpróbálta saját képére formálni, demitizálni és egyben a szovjet mintát követve átideologizálni a jazz-szcénát, és egy sajátos intézményrendszerben (ifjú-

<sup>82</sup> A futballmérkőzéseket és a szervezett május elsejei felvonulásokat leszámítva, lényegében nem volt hely és alkalom, ahol több ezer ember egyszerre összegyűlhetett volna. A korszak politikai vezetése félt a tömegesedéstől, gyűlölte, s így kerülte is azt, mert tudat alatt is veszélyt látott benne. Így ha életre is hívott tömegeket vonzó eseményeket, azokat kontrollálni akarta (Balázs 1994: 138–140).

<sup>83</sup> Szabó Sándor jazzgitáros egy 1985-ben megjelent interjúban kemény kritikával illette a nyolcvanas évek jazzoktatásának irányelveit, maradinak értékelve azokat: „[A jazztanszakon a nyolcvanas évek elején] semmi mást nem ismertek el, csak a bebopot és a swinges lökötést. A többi utálatos dolog volt a számukra. Egyszer elvittem a tanszakra egy kompozíciót: »Éz óriási, Sanyika, gyönyörű! – mondták –, De nem ér semmit, mert nem jazz!«. Zenei szakmunkásképzés folyt, ahol az improvizációkat mint klasszikus motívumokat másolták. Példaképem Szabados. Minden általa eljátszott hang tartalmazza azt az igazságot, amit egy magyar zenész Bartók óta kimondott, illetve leüthetett a billentyűn. A jazz magyarságáért más nem sokat tett. [...] Amatőr vagyok, nem profi, nem játszom hat zenekarban, nem ebből próbálok megélni, tehát szabad vagyok!” (Libisch 1985: 19).

sági és művelődési házak) konzerválni azt. Mindennek célja az új zenei műfajok hatásainak – mint kiderült, sikertelen – ellensúlyozása volt.

A magyar jazz hatvanas években történő legalizálódásának egyik fontos kísérőjelensége volt a tömegkultúrától, illetve az ifúságtól való eltávolodása. A jazz és közönsége viszonyát relativizálta, hogy a műfaj elvált a szórakoztató tánczenétől, népszerűsége ezáltal erősen csökkent. A jazz-zenészek által hangsúlyozott, és a jazzhez a mai napig kötődő értékek – szabadság, függetlenség, individualizmus, tolerancia, háborúellenesség – és ezek értelmezései a negyvenes és ötvenes évek modern, majd különösen a hatvanas évek free és avantgárd jazz irányzatában teljesedtek ki.<sup>84</sup> Az optimista, dallamos swing helyett a diszharmonikus hangzású, kötött ritmikát felbontó, impulzív, erős érzelmi elemeket magába szövő jazz már egyfajta kritikai zeneként láttatta a kor jellemző vonásait. A jazztörténeti munkák adatai szerint előbbi az ötvenes évek második felében, utóbbi a hetvenes években érkezett meg, szűrődött be hozzánk. Nyilvánvaló, hogy a fenti értékek a rendszer bukásáig szemben álltak a kommunista párt által képviselt ideológiával.

\* \* \*

A hidegháború korszakában a jazzt átható szabadságmítoszt egyrészt az amerikai politikai hatalom és a fogyasztást ösztönző tömegkultúra, másrészt a kommunista rezsim Amerika-fóbiája táplálta. Ezek a tényezők alakították ki több visszaemlékezőben a műfaj olykor heroikus képét. A magyar jazz legnagyobb és tulajdonképpen egyedüli teoretikusa, Gonda János is úgy gondolja, hogy a jazz az ellenállás egyfajta szimbóluma volt, de normatív állítása, miszerint a politikai vezetés valódi súlyánál és hallgatottságánál nagyobb figyelmet szentelt volna a jazznek, némileg a jazz mítoszát erősíti.

„Különös, hogy éppen a jazz, a maga viszonylag szűkebb közönségével került minden más zenei műfajnál gyakrabban a politika látókörébe. [...] A jazz a 20. században nemcsak magára vonta a hatalom figyelmét, de folyamatosan irritálta is azt. A beavatkozás pedig a mindenkori politikai helyzettől függően néha közvetlen tiltás formájában, máskor közvetett, burkolt módszerekkel történt.”<sup>85</sup>

1956 után a hivatalos kultúrpolitika kezdeményezésére és ellenőrzése alatt jött létre, szerveződött meg a jazzélet, ami így elvesztette rendszerellenes, polgári életét. A hivatalos szemlélet mellett azonban létezett egy másik, informális formája is a jazznek, amely rendszerint feloldódott a rockban, a népzeneben vagy az avantgárdban.

<sup>84</sup> Elsősorban a bebop, a cool, a hardbop, az ötvenes évek végén megjelenő free irányzat, majd a hatvanas évek végétől színre lépő fúziós (jazz-rock) alműfajokban (Jost 2003: 38–41).

<sup>85</sup> Gonda 2004: 11.

A korszak jazzéletét megközelítő nemzetközi irodalom bőséges és sokoldalú.<sup>86</sup> A hazai ezzel szemben igencsak szűk, jellemzően egyoldalú (zeneelméleti), társadalomtörténeti értékét tekintve pedig elavult vagy szakszerűtlen – ami tükrözi a magyar jazzélet reflektálatlanságát és zártságát.<sup>87</sup> Jó lenne, ha a rendszerváltás után több mint húsz évvel megszólalnának az idézett és a jazz magyar irodalmát uraló szerzőkön kívül olyanok is, akik például a jazz alsó régióiban, a jazzklubok vagy koncertek szervezésével foglalkoztak. Vajon ők – egy egészen más pozícióból – hogyan látták a jazz és a hatalom viszonyát? Hogyan alakult életpályájuk, milyen személyes stratégiákat követtek? Külön kérdéscsoportot jelenthet a cigány származású jazz-zenészek életútja és diskurzusa, összevetve például az afroamerikai zenészek identitásával. További elemzést és külön figyelmet érdemelnek a SZER anyagai, illetve más rádióállomások, például a Magyar Rádió műsorpolitikai dokumentumai. Más, általam most nem elemzett dokumentumokból – például az állambiztonsági iratokból – kiderül, hogy a hatvanas évektől titkosszolgálati ellenőrzés<sup>88</sup> alá vontak néhány olyan jazz-zenészt, aki külföldi útja alkalmával gazdasági visszaéléseket követett el. A jelentések azt mutatják, hogy hivatalosan jazzrajongó lehetett ekkor az is, akinek Elvis Presley volt a kedvence.<sup>89</sup> Ám más műfajokhoz képest (beat, rock) elenyésző iratanyag került elő a jazz-szcénáról, mivel nem kezelték veszélyforrásként, így nem merült fel állambiztonsági megelőzési feladatként – legfeljebb továbbra is gyanakvással szemlélték.<sup>90</sup> Ennek ellenére a vonatkozó állambiztonsági iratok is további kutatásokat igényelnek. A korszak jazz-szcénájának feltárása tehát még korántsem teljes.

A jazz 1945 utáni történetének tragikus fintora, hogy amikor a hatalom végre szabad utat engedett a műfajnak, addigra a lehetséges rajongók már kihátráltak a jazz mögül. A műfaj népszerűségének megcsappanása szempontjából kiemelendő az ifjúság (és a zenészek) körében a beatzene megjelenése és térhódítása. Ez egy fontos momentum, mivel a jazz társadalmi bázisa egészen 1950-ig – elsősorban Budapesten és a nagyobb városokban – széleskörű volt, ám akkor vált újra legálisan is elérhetővé a fiatalok szélesebb csoportjai számára, amikor kitört a beat-forradalom.<sup>91</sup>

<sup>86</sup> A nemzetközi irodalomban rendkívüli hatású és megkerülhetetlen teoretikus munkák például Jost 1974, 2003; Broecking 1995; Hersch 1998; Von Eschen 2004.

<sup>87</sup> Losonczy 1969; Malecz 1981, 1987.

<sup>88</sup> ÁBTL Gara M-37332. 15–137.

<sup>89</sup> ÁBTL Gerendás M-22437. 52.

<sup>90</sup> Szőnyi 2005.

<sup>91</sup> Vajnai 2005; Jávorszky – Sebők 2009.



## FORRÁSOK

Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára (ÁBTL)

Gara ügynök dossziéja M-37332.

Gerendás ügynök dossziéja M-22437.

Budapest Főváros Levéltára (BFL)

XXIII.102.a Fővárosi Tanács VB-ülések, 1950–1970.

*Élet és Irodalom*, 1961.

*Ifjúsági Jazz Klub Híradója*, 1962–1964.

Interjú Csányi Attilával, készítette Havadi Gergő, 2008, Budapest.

(A szerző tulajdonában.)

Interjú Szigeti Péterrel, készítette Havadi Gergő, 2008, Budapest.

(Az Oral History Archívum tulajdonában.)

*Jazz Studium*, 1984–1990.

*Jazz Tájékoztató*, 1974–1981.

*Magyar Ifjúság*, 1961–1965.

Magyar Országos Levéltár (MOL)

XIX-A-33-a Kulturális Kapcsolatok Intézete, általános iratok, 1959.

XXVI-I-67. Országos Rendező Iroda iratai, 1959–1977.

M-KS 276-89. A Magyar Dolgozók Pártja Központi Vezetősége Agitációs és Propaganda Osztályának iratai, 1950–1954.

M-KS 276-91. A Magyar Dolgozók Pártja Központi Vezetősége Tudományos és Kulturális Osztályának iratai, 1954–1956.

M-KS 288-22. A Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottsága Agitációs és Propaganda Osztályának iratai, 1960–1965.

M-KS 288-35. A Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottsága Kulturális Osztályának iratai, 1962–1964.

*Magyar Zene*, 1992.

*Muzsika*, 1961–1964.

*Parlando*, 1962.

*Polifon*, 1985–1986.

Politikatörténeti és Szakszervezeti Levéltár (PIL)

IV.289. 13. A Magyar Kommunista Ifjúsági Szövetség Agitációs és Propaganda Osztályának iratai, 1957–1964.

*Új Zenei Szemle*, 1950–1956.

*Valóság*, 1961–1963.

## HIVATKOZOTT IRODALOM

- Adorno, Theodor W. 1962: *Introduction to the Sociology of Music*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Bakan, Jonathon 2009: Jazz and the “Popular Front”: “Swing” Musicians and the Left-Wing Movement of the 1930s–1940s. *Jazz Perspectives* (3.) 1. 35–56.
- Balázs Magdolna 1994: Az Ifipark. *Budapesti Negyed* (2.) 1. 137–150.
- Broecking, Christian 1995: *Der Marsalis-Faktor. Gespräche über afroamerikanische Kultur in den neunziger Jahren*. Oreos, Waakirchen – Schaftlach.
- Budai Ervin 2006 (szerk.): *Szétértő álmok. A Syrius együttes története*. Stean Hungária, Üröm.
- Csatári Bence 2007: A KISZ könnyűzenei politikája. *Múltunk* (52.) 3. 67–103.
- Felkai Gábor 1999: Jürgen Habermas és Keith Jarrett. Az összehasonlító kulturális elemzés egy esete. *Szociológiai Figyelő* (11.) 1–2. 24–39.
- Finkelstein, Sidney 1961: A jazz. *Valóság* (4.) 1. 42–51.
- Germuska Pál 2008: A magyar fogyasztói szocializmus zászlóshajói. Hadiipari vállalatok civil termelése, 1953–1963. *Korall* (9.) 33. 62–80.
- Gonda János 1963–1964: A jazz. *Muzsika* (6.) 1. 14–21; (7.) 1. 27–32.
- Gonda János 1965: *Jazz. Történet, Elmélet, Gyakorlat*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Gonda János 1982: *Mi a jazz?* Zeneműkiadó, Budapest.
- Gonda János 2004: *Jazzvilág*. Rózsavölgyi és Társa, Budapest.
- Havadi Gergő 2006: Az „Új népi szórakozóhely”. *Fons* (13.) 3. 315–354.
- Hersch, Charles 1998: *Democratic artworks: politics and the arts from Trilling to Dylan*. State University of New York, Albany, 95–102.
- Horváth Sándor 2006: Ifjúsági lázadás a hatvanas években? Önteremtés és beavatás: feljegyzések a galeriból. *Fons* (13.) 1. 21–59.
- Jávorszky Béla Szilárd – Sebők János 2009: *A magyar rock története*. 1. 3. kiadás. Népszabadság Zrt., Budapest.
- Jost, Ekkehard 1974: *Free Jazz*. (Studies in Jazz Research 4.) Universal Edition, Graz.
- Jost, Ekkehard 2003: *Sozialgeschichte des Jazz*. 2. Auflage. Zweitausendeins, Frankfurt am Main.
- Kenyeres István 2002: A superman hippik és a tanácstalan rendőrök. In: Majtényi György – Ring Orsolya (szerk.): *Közel-Múlt – Húsz történet a 20. századból*. Magyar Országos Levéltár, Budapest, 135–154.
- Libisch Károly 1985: Amatőr vagyok... Életrajzi portré Szabó Sándor gitárosról. *Polifon* (1.) 4. 19.
- Losonczy Ágnes 1969: *A zene életének szociológiája*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Malecz Attila 1981: *A jazz Magyarországon*. Tömegkommunikációs Kutatóközpont – Népművelési Intézet, Budapest.
- Malecz Attila 1987: *Zenei ízlés Magyarországon. Tanulmányok, beszámolók, jelentések*. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest.
- Maróthy János 1966: *Zene és polgár, zene és proletár*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- N. n. 1961: „Szükség van jó dzsesszre?” Egy érdekes szovjet vélemény. *Élet és Irodalom* (5.) 14. 12.

- Nagy Pál 1962: Beszéljünk a jazz-ről. *Parlando* (4.) 1. 9–11.
- Pernye András 1962: A jazzről. *Valóság* (5.) 3. 57–70.
- Pernye András 1964: *A jazz*. Gondolat, Budapest.
- Péteri Lóránt 2002: Légy résen! Támad a burzsoá avantgardizmus. Magyar zenészek gyümölcsöző moszkvai tanulmányútja. *2000* (14.) 3. 63–68.
- Ritter, Rüdiger 2008: *Jazz – a Cold War Weapon?* (Kézirat, megjelenés előtt.)
- Simon Géza Gábor 1999: *Magyar Jazztörténet*. Magyar Jazzkutató Társaság, Budapest.
- Simon Géza Gábor 2006: Jazztilalom a harmadik birodalomban. *Jazzkutatás* <http://jazzkutatás.eu/article.php?id=66> (Letöltés: 2010. február 1.)
- Szőnyi Tamás 2005: *Nyilván tartottak. Titkos szolgák a magyar rock körül 1960–1990*. Magyar Narancs – Tihany-Rév Kiadó, Budapest.
- Turi Gábor 1983: *Azt mondom: jazz. Interjúk magyar jazzmuzikusokkal*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Vajna Tamás 2005: A magyar dzsessz hányattatásai: a Dália papjai. *HVG* (27.) 51–52. 119–122.
- Von Eschen, Penny M. 2004: *Satchmo Blows Up the World. Jazz Ambassadors Play the Cold War*. Harvard University Press, Cambridge.
- Ujfalussy József 1992: „Járdányi ügy” a Magyar Zeneművészek Szövetségében (1951). *Magyar Zene* (33) 1. 14–18.
- Vitányi Iván 1971: *A zenei szépség*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Vitányi Iván 1985: Jazz. *Jazz Studium* (5.) 4. 11–15.

Varga Luca

## A Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról vígszínházi előadásának recepciója a Kádár-korszak kultúrpolitikájának tükrében\*

2007. augusztus 7-én, a Vígszínházban tartott bemutató után harmincöt évvel Európa egyik legtekintélyesebb ifjúsági rendezvényén, a Sziget fesztivál nulladik napján ismét előadásra került Déry Tibor – Pócs Sándor – Presser Gábor – Adamis Anna *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* című musicalje. Ennek apropóján éles, nem annyira színi- vagy irodalomkritikai, hanem inkább ideológiai jellegű vita kerekedett a legendás darabbal kapcsolatban, elsősorban fiatalok által olvasott fórumokon. A korabeli konzolidált kritikai fogadtatással ellentétben a mai bírálók keményen fogalmaztak, olyan szempontokat is felvetve, amelyeket harmincöt éve nem állt volna módjukban közzétenni. Azt kifogásolták, hogy a rockkoncertek és tágabb értelemben a nyugati ifjúsági kultúra kritikája egy rockzenét is alkalmazó musical keretei között fogalmazódik meg, s mindez összeegyeztethetetlennek tartották a rendszeres könnyűzenei fesztiválok gyakorlatát hazánkban meghonosító Sziget szellemiségével. Hiteltelennek látták a musical felújítását amiatt is, hogy szerintük a kisregény, illetve ennek színrevitele alapvetően a kádári kultúrpolitika céljait szolgálta. Onagy Zoltán cikkében a musicalnek, illetve az alapjául szolgáló kisregénynek a kádári kultúrpolitikával való szoros kapcsolatát vélelmezi:

„feltételezzük, az egyik kaviáros vacsora végeztével így szólt Aczél elvtárs: Tibor, a pártnak szüksége volna egy regényre, amely az imperialista ifjúság alámerülését jeleníti meg a zene segítségével a mocsárba. Nem feledve a nihilt, és a virágzó szocializmusból disszidáltak szánni való hazafiatlanságát.”<sup>1</sup>

2007 augusztusában az *Élet és Irodalomban* folytatódott a musical kulturális és esztétikai értékét firtató vita Sebők János zenei újságíró és Botka Ferenc, a Petőfi Irodalmi Múzeum Déry-hagyatékának szakértője és kezelője között. Sebők *Szemétre való-e a popfesztivál?* című, provokatív kérdést feltevő cikkében

\* A tanulmány a 2008/2009-es OTDK szegedi, országos döntőjén indult dolgozat átdolgozott verziója. Konzulens: Heltai Gyöngyi.

<sup>1</sup> Onagy 2007.

egyfelől szembeállítja a *Képzelt Riportot* a korban betiltott<sup>2</sup> *Jézus Krisztus szupersztár* című musicallel, másrészt azonban elismeri:

„nemcsak a szex, kábítószer, rock and roll téma miatt számított szentségtörőnek, hanem amiatt is, hogy középpontba helyezte az addig jegelt »zsidó témát«, szóba hozta a disszidenskérdést, színpadra ültetett hosszú hajú, »senkiházi« zenészeket, s nem utolsósorban a hivatalosan kitagadott rockot beemelte a művészetek világába.”<sup>3</sup>

A musical kirobbanó sikerét szerinte az ideológiai vonalat nem erősítő zenének köszönhetette, a kisregényt pedig egyenesen alacsonyabb értékűnek ítéli a színpadi változathoz képest:

„Déry a témában való járatlansága miatt meglehetősen hevenyészve – az eseményeket, helyszíneket összekeverve, a múlt kísérteteitől űzve, [...] a nyugatellenes propagandától megfertőződve –, felszínesen, előítéletesen, mondhatni »kurzus-pártian« írta meg művét. Ráadásul a kisregény stilisztikailag is elvetélt kísérlet volt, mert az írónak a kesze-kusza cselekményben nem sikerült a főszereplők – Eszter és az őt kereső József – történetében a Múltból (holokauszt) eredeztetett kelet-európai zsidó sorsot az amerikai ellenkultúra Jelenének fejleményeivel, helyszíneivel hitelesen szervesíteni.”<sup>4</sup>

Botka Ferenc válaszcikkében a kisregény esztétikai értékei, illetve politikai bátorsága mellett érvel, és hangsúlyozza a kisregény stilisztikai koncepciójának modernségét is, amit egyfelől az avantgárdhoz, másfelől a posztmodernhez kapcsol.

„Ha ugyanis 1971-ben Déry nem kezdi meg a »tabudöntögetést«, két év múltán a zenemű sem indulhatott volna útjára.”<sup>5</sup>

Figyelemre méltó, hogy a harmincöt éve bemutatott musicallel kapcsolatos cikkek hangvétele mennyire érzelmekkel átszőtt, holott az abban résztvevők több korosztályt képviselnek. Mindez azt bizonyítja, hogy a hetvenes években íródott kisregényből született zenés darab már a kulturális emlékeztünk részévé vált, felújításai tehát ma is képesek teátrális, esztétikai, sőt politikai hatást kiváltani. E tanulmányban az eredeti bemutató sikerének okait a korabeli kulturális és színházi kontextus vizsgálatával kívánom értelmezni. A vizsgálat során a produkciót belehelyezem a korszak ifjúságra vonatkozó kultúrpolitikai vitáiba, s egyaránt támaszkodom az ifjúság és a színház kapcsolatával, illetve

<sup>2</sup> Sebők János a Művelődési Minisztérium 1972. október 13-i, Polinszky Károly által ellenjegyzett, felsőoktatási intézményeknek kibocsátott körlevelére hivatkozik, amely a *Jézus Krisztus szupersztár* rockoperát tartalma miatt alkalmatlannak nyilvánítja az ifjúság szórakoztatására (Sebők 2007).

<sup>3</sup> Sebők 2007.

<sup>4</sup> Sebők 2007.

<sup>5</sup> Botka 2007.

a vígszínházi produkcióval foglalkozó levéltári dokumentumokra, a vígszínházi előadásban használt szövegkönyvre, valamint másodlagos forrásokra (kritikák, visszaemlékezések).

## A VIZSGÁLAT TÁRGYA, FORRÁSAI ÉS MÓDSZERTANA

Írásom célja, hogy a librettó kontextuális elemzésével bemutassam, miként és milyen hangsúllyal kapcsolódtak az abban tematizált tartalmak a korabeli kultúrpolitika kiemelt kérdéseire: az ifjúság világnézeti neveléséhez, a rock, illetve a színház társadalmi szerepéhez. Megvizsgálom, hogy a librettóból és a korabeli befogadás dokumentumaiból kiolvasható tematikus elemek mennyiben voltak összhangban a Magyar Szocialista Munkáspárt (MSZMP) Központi Bizottsága (KB) által 1958. július 25-én elfogadott művelődéspolitikai határozat irányelveivel,<sup>6</sup> illetve az ifjúsági színházra tett, a Magyar Kommunista Ifjúsági Szövetség (KISZ) KB által megfogalmazott javaslattal.<sup>7</sup> A szövegkönyv ideológiai és az ifjúsági kérdésre vonatkozó motívumai állnak a történetiség felől közelítő elemzés középpontjában; a rendezés, a zene, az előadásmód tényezőinek, az előadás komplex üzenetének tanulmányozása a színháztudomány területe.

Az előadásra vonatkozó elsődleges levéltári források (MSZMP-, KISZ-iratok) mellett felhasználtam a musical-előadás rendezői példányát. A Botka Ferenc által idézett Ms 6058/132 jelzetű, a *Képzelt riport egy amerikai popfesztivál főpróbájáról* szóló jelentést, amelynek őrzési helye az MTA-n letétbe helyezett Aczél György-hagyaték (annak is a zárt része), az Aczél-kuratórium bonyolult és hosszadalmas kutatási engedélyezési eljárása miatt még nem állt módomban megtekinteni.<sup>8</sup> Déry Tibornak a Petőfi Irodalmi Múzeum Déry-hagyatékában őrzött, a kisregény keletkezésére vonatkozó levelei a szerzői szándék rekonstrukcióját segítették.<sup>9</sup>

Tanulmányomban nem a kisregény vagy a musical esztétikai kvalitásait vizsgálom: abból a hipotézisből indulok ki, hogy a musical szövegkönyve – érzékeny tárgyválasztása miatt – tartalmazhat olyan elemeket, melyek érintkeznek a kor ifjúságpolitikájának nyíltan, illetve titkosan megfogalmazott célkitűzéseivel. Marco De Marinis színháztörténész – a színházi dokumentumoknak a történeti kutatás során való felhasználhatóságára vonatkozó – elméletére támaszkodva úgy vélem, hogy a librettó, illetve maga a darab társadalomtörténeti forrásként használható. De Marinis a kultúra tágabb és az előadás szűkebb kontextusának vizsgálatát hangsúlyozza, a pozitivisták történetírás adott dokumentumhoz egyetlen jelentést társító dokumentumfelfogásával szemben. Esetünkben a musical libret-

<sup>6</sup> Vass – Ságvári (szerk.) 1973: 243–271.

<sup>7</sup> A KISZ KB Kulturális Osztályának az Ifjúsági Színházról kialakított elképzelése. 1972. május 24. MOL M-KS 288-36. 1973/19. őe.

<sup>8</sup> Botka (s. a. r.) 2003: 319.

<sup>9</sup> Utóbbi, még meg nem jelent kéziratok megtekintéséért ezúton mondok köszönetet Botka Ferencnek, a hagyaték gondozójának.

tójának motívumelemzése ideológiai, kulturális, színháztörténeti következtetések levonására is alkalmas a kontextuális analízis révén.<sup>10</sup>

A musical mint tömegkultúra-műfaj társadalomtörténeti vizsgálatban való felhasználhatóságát bizonyítja egy másik, dolgozatom módszertanát inspiráló szerző, Moritz Csáky is. A neves osztrák történész *Az operett ideológiája és a bécsi modernség* címmel kötetet szentelt a lenézett operett kultúr- és társadalomtörténeti forrásként való felhasználhatóságának bizonyítására.<sup>11</sup> *Korok és operettek* című tanulmányában a kultúra fogalmát kitágítva, a társadalmon belüli kommunikációs rendszer részeként tekint a népszerű 19. századi műfajra.<sup>12</sup> Mivel a musical a szórakoztató célú zenés színházi műfajok ugyanazon csoportjába tartozik, mint az operett, feltételezhető, hogy továbbviszi elődje kommunikációs platformként szolgáló funkcióját a kultúrában: így a bécsi operett analógiájára – amely a Habsburg Birodalom kultúrájának egyes elemeit kommentálta –, a *Képzelt riport* is tartalmazhat a Kádár-korszakra vonatkozóan rejtett vagy nyílt utalásokat.

## AZ ELŐADÁS TÁRSADALOMTÖRTÉNETI HÁTTERE

A pártállami irányítás elvi szintjén az 1958. évi művelődéspolitikai határozat az 1957-ben megalakult KISZ számára az ifjúság világnézeti nevelésében való közreműködést jelölte ki feladatul.<sup>13</sup> A határozat szerint a művelődéspolitika legfontosabb célja a szocialista gondolkodásmód kialakítása, amelynek az ifjúság kiemelt célpontja:

„Az egész társadalmat átfogó világnézeti nevelőmunka csak akkor járhat tartós eredménnyel, és a jövőre nézve távlatokat nyitó csak akkor lehet, ha az ifjúság marxista szellemű nevelését tekinti az egyik legfontosabb feladatának.”<sup>14</sup>

E nevelés egyik elsődleges terepének a kulturális életet szánták, ennek pedig fontos területe volt az 1949 óta jelentős dotációval működő államosított színházak rendszere.

A központi törekvés érvényesülését nehezítette az 1960-as évek közepén a nyugati mintákat követő ifjúsági szubkultúra megjelenése, amely saját önállóságát hangsúlyozta; a felnőttek világával szemben határozta meg önmagát olyan attribútumokon keresztül, mint az angolszász gyökerű beat, a hosszú haj és a miniszoknya. E viselkedési és kulturális attitűdök terjedését a hatalom

<sup>10</sup> De Marinis 1999: 64.

<sup>11</sup> Csáky 1999.

<sup>12</sup> „[A]z operett befogadását tekintve joggal indulhatunk ki abból, hogy széles publikum azonosult vele, ami ugyanakkor előfeltételezte, hogy olyan tartalmakat tematizált, amelyek a befogadó számára jelentéssel bírtak” (Csáky 1999: 56).

<sup>13</sup> Vass – Ságvári (szerk.) 1973: 260.

<sup>14</sup> Vass – Ságvári (szerk.) 1973: 260.

a Nyugat káros befolyásának tartotta, s azon ellenséges jelenségek közé sorolta, melyek ellen eszmei harcot kell folytatni. Az Agitációs és Propaganda Bizottság az 1965. december 22-i ülésén, meghúzva a vészharangot, utasította a KISZ KB két lapját, a *Magyar Ifjúságot* és az *Ifjúsági Magazint*, hogy erőteljesebb eszmei harcot folytassanak a nyugatimádat jelenségeivel szemben.<sup>15</sup> Az utasítás nyomán az említett újságok és más heti- és napilapok hatékonyan keltettek félelmet azáltal, hogy gyakran a rendőrségi intézkedésekről szóló riportokban mutatták be a galeriket, tudósításaikkal ugyanakkor – akaratlanul is – identitásmintákat nyújtottak a fiatal olvasóknak.<sup>16</sup> A másik negatív társadalmi jelenség, amit a korabeli sajtó elrettentően mutatott be, a hippimozgalom volt.<sup>17</sup> Az ifjúsági szubkultúrát a sajtóban leíró „hármás képlet” – a nyugatimádat vádjá, a fiatalok galerikkel és hippikkel való összemosása – megteremtette azt a képet, miszerint egy rendszerellenes, bűnöző hajlamú és deviáns ifjúsági réteg veszélyezteti a többségi társadalmat.

A fiatalok új kultúráját a leglátványosabb módon megjelenítő beat ellenőrzésére vagy kisajátítására irányuló szándék, illetve az ellene való hatalmi fellépés igénye tehát a kor logikája szerint kézenfekvő volt. Ez nyilvánult meg például az *Illés* zenekar átmeneti betiltásában, a *Kex* szétbomlasztásában, a magnós klubok megfigyelésében és a zenei életre kiterjedő ügynöki tevékenységben. Az új zenei formákkal szembeni értetlenség a megfigyelők korosztályában fokozta a félelmet e hangos rétegekultúrától és a rá jellemző magatartásformáktól. Nem tekinthető tehát véletlennek, hogy a KISZ KB 1964-es jelentése is összekötötte a bűnöző galeriket a beatzenekarokkal és azok klubjaival.<sup>18</sup>

1972-ben, amikor Déry Tibor kisregényének színpadra állítása felmerült, a gazdasági reform leállása mellett a kulturális életet is egyfajta megmerevedés jellemezte: az ifjúsági zenei életben egyre többen akadtak fenn a kulturális irányítás szűrőjén. 1972-ben „ráadásul” a munkanapként kezelt március 15-én egy fiatalok által kezdeményezett tüntetésre is sor került, amelyet a munkásörtség bevetésével vertek le.<sup>19</sup> A *Képzelt riport* tehát olyan kulturális kontextusban került meglepő módon és nagyobb – a levéltári forrásokban nyomot hagyó – viták nélkül színpadra, amikor, Cseh Tamás, illetve Bereményi Géza szavaival élve, „tetőzött az ifjúsági probléma”.

A szűkebb kulturális, azon belül a színházi kontextusról szólva megállapítható emellett, hogy a kulturális irányítás egyre inkább problémát látott abban, hogy a fiatalok csökkenő számban látogatják a színházi előadásokat. Ez egyfelől gazdasági szempontból bevételkiesést okozott, másfelől így nem térülhetett meg az a szocialista táborra jellemző, magas állami dotáció sem, amelyben a színházakat részesítették. A kultúrpolitika szempontjából káros volt, hogy csökkent

<sup>15</sup> Szőnyi 2005: 158.

<sup>16</sup> Horváth 2008: 339.

<sup>17</sup> Vö. Ivanics 1968.

<sup>18</sup> Szőnyi 2005: 183.

<sup>19</sup> Horváth 2008: 326.



a színház által közvetíteni kívánt klasszikus műveltség szintje, miközben a tervezett „világnézeti nevelőmunka” sem érvényesülhetett. Utóbbi az 1970-es években a Révai-kor sematizmusának eszköztárához képest jóval áttételesebb formában, az eszmei befolyásoláson keresztül valósult meg: a *Képzelt riport* esetében például az ifjúság számára népszerű zenei stílusok előadásba emelésével.

A fenti társadalomtörténeti hátteret vizsgálva, a kulturális döntéshozók-nak kapóra jöhetett a „nyugatimádó, rendszerellenes és deviáns hippí” fiatal – mint a rendet veszélyeztető elem – sztereotip képének megjelenítése a *Képzelt riport*-ban.

## AZ ELŐADÁS KULTÚRPOLITIKAI VETÜLETEI

A színházirányítás a vizsgált időszakban a már említett művelődéspolitikai határozat irányelvei szerint, a párt és az állami szervek közötti, a korábbinál szofisztikáltabb munkamegosztás alapján működött.<sup>20</sup> Korszakunkban a Művelődésügyi Minisztérium (MM) Színházi Főosztálya adott irányelveket a színházak műsorszerveinek elkészítéséhez, jóváhagyta a közvetlen felügyelete alatt álló színházak műsorszerveit, előzetes hozzájárulást adott a tanácsi irányítás alatt álló színházak műsorszerveinek jóváhagyásához, értékelte és elemezte a színházi évad tapasztalatait, állást foglalt a tanácsi színházak vezetőinek kinevezése, felmentése, valamint fegyelmi felelősségre vonása ügyében.<sup>21</sup> A *Képzelt riport* színrevitelének helyszíne, az 1960-tól újra saját nevének működő Vígszínház<sup>22</sup> felügyelete és napi irányítása a Fővárosi Tanács Végrehajtó Bizottság (VB) Művelődésügyi Főosztálya alá tartozott.<sup>23</sup> Mindemellett a színházirányításra, illetve a kultúrpolitika egészének működésére Aczél György – KB-tag (1956–1989), művelődésügyi miniszterhelyettes (1957–1967), PB-tag (1970–1988), és 1967-től 1974-ig majd 1981-től 1985-ig a KB kulturális ügyekért felelős titkára – egyszemélyi hatást gyakorolt.

Pártvonalon a színházirányítás csúciszerveinek az Agitációs és Propaganda Bizottság számított, amely az Ideiglenes Központi Bizottság 1956. november 11-én hozott határozatának értelmében jött létre, hogy az agitáció javítása, illetve érvanyagok kidolgozása révén segítse a helyi pártszervek agitációs tevékenységét. Az ideológiai propaganda összehangolására született testület közvetlenül kapcsolódott az elvileg autonóm színházművészet irányításába még az 1970-es években is: megtárgyalta az egyes évadok értékelését, jóváhagyta a következő évad műsorszerveit és a színházak strukturális átalakításával kapcsolatos elképzeléseket, állást

<sup>20</sup> „A párt megszabja a kulturális fejlődés fő irányvonalait, állást foglal az elvi-ideológiai kérdésekben, valamint irányítja és ellenőrzi az állami szervek munkáját. Amelyek viszont gondoskodnak az elvek gyakorlati megvalósításáról, a szervezeti feltételek biztosításáról, a rendelkezésre álló eszközök helyes felhasználásáról” (Ring 2008: 197–198).

<sup>21</sup> Boreczky (szerk.) 1993: 354.

<sup>22</sup> Az intézmény a II. világháború utáni újjáépítést követően 1951-től Magyar Néphadsereg Színháza néven működött.

<sup>23</sup> A szervezet működésére vonatkozó dokumentumok nem állnak rendelkezésre.

foglalt egyes darabok bemutathatóságát illetően. Nem hivatalos felettes szervként előírta az MM számára a színházakkal kapcsolatos feladatokat: a színházak profiljának tisztázását, a kortárs magyar dráma és a szovjet szerzők arányának növelését a színházak repertoárjában (ez 1949-től, a színházak államosításától szerepelt a tervezetekben), a helyi vezetéssel való együttműködést, a „nem szocialista szellemiségű darabok” szelektálását, a politikailag káros művek amatőr együttesek általi színrevitelének megakadályozását. Az operettet az évadértékelő jelentések visszatérően polgári-kommersz irányzatnak titulálták, nehezményezve, hogy a színházigazgatók ilyen jellegű darabokat tűztek műsorra.<sup>24</sup>

A *Képzelt riport* musicalváltozatának nyomait keresve e kettős színház-irányítási rendszerben, szembetűnő, hogy az érzékeny téma ellenére meglepően kevés vonatkozó irattal találkozunk. A minisztériumi műsorterv előzménye valószínűleg a Fővárosi Tanács VB Művelődésügyi Főosztályának – Kurucz György főosztályvezető által írott, 1972. április 25-én szignált – előterjesztése volt. Ebben hosszú, alapvetően nem esztétikai, hanem az adaptáció mondanivalójára vonatkozó pozitív értékelés olvasható a Vígszínházban bemutatni tervezett *Képzelt riport*ról:

„A mű erőteljes tiltakozás az ellen a közkeletű nézet ellen, amely szerint a fogyasztói társadalom, a nyugati világ elembertelenítő tendenciáival szemben a lázadás eredményes formája: a társadalmon kívüli kapcsolatok megteremtése, a kivonulás a törvényekkel és konvenciókkal megszerkesztett szabályos létformától. Déry egyértelműen vallja, hogy a popzene őrzőjégével, a kábítószerekkel, a látszólagos nagy békével, a szabad szerelemmel fűszerezett lázadás-fegyverletéssel, amely nem más, mint a fennálló és uralkodó társadalom manipulációja az értelmes ellenállás lefegyverzésére. A fiatalság azzal, hogy kivonul a társadalomból, ki is bújik a valóságos és szükségszerű cselekvéseinek kényszeréből, és alkalmatlanná teszi magát a megoldandó társadalmi feladatok vállalására. Déry művében olyan szimbolikus erővel idézi meg egy montanai fesztivál keretében a nyugati fiatalok ellentmondásos, ideológiai hibákkal terhes és tiszta érzelmi törekvéseket is rejtegető, pszichológiailag hiteles lázadásformájának modelljét, amely végkövetkeztetésének egyértelműségével jelentős segítséget ad saját fiatalságunk útkereséséhez is. A mű tartalmi értékeit erősíti a modern művészeti megfogalmazás, amely a színház komplex lehetőségeivel számol, és azokat feltételezi. A Vígszínház e mű bemutatásával jelentős és merészen újszerű feladatra vállalkozik, amely egyben új út kezdetét is jelölheti a színházunk történetében.”<sup>25</sup>

Az utolsó mondatban a „színházunk” kifejezés utal arra, hogy az adaptáció ajánlott értelmezését maga a színház szolgáltatta a tanácsi döntéshozatali fórum számára, amely magasabb szintre továbbította azt. A – zenés műfaj miatt – költséges bemutató szükségességének alátámasztása céljából egyszerre ítéli az előterjesztés jogosnak a fogyasztói társadalom elleni ifjúsági lázadást, és ítéli el annak

<sup>24</sup> Ring 2008: 199.

<sup>25</sup> A Fővárosi Tanács VB véleménye a városi színházak 1972/73-as műsortervéről. 1972. április 25. MOL XIX-I-4-ff/152. doboz.

anarchizmusát, hiszen a lázadás mintaszerű követését nem sugallhatja ideálként a keleti blokk fiataljai számára egy erős kontrollra és a társadalom homogenizálására törekvő, totalitárius berendezkedésű államban. Emiatt az előadásban negatív felhanggal jelennek meg a hippikultúrának a korabeli közbeszéd által elítélt elemei: a kábítószer, a popzene őrzöngése és a szabad szerelem. A jelentés az előadás kultúrpolitikai hasznát a „fiatalok útkereséséhez adott segítségként”, a fiatalok számára vonzó környezetben játszódó ideológiai útmutatásként határozza meg, amely – szocialista értékrend szerinti – válasz a nyugati ifjúsági mozgalmak által felvetett kihívásra. Az előterjesztés meggyőző lehetett a döntéshozók számára, hiszen az Agitációs és Propaganda Bizottság elé kerülő, az MM 1973. június 26-i, az 1972/73-as színházi évad értékeléséről szóló jelentésében már csak egyetlen mondat foglalkozik vele. Eszerint – a darab próbái során – fontos hangsúlyozni a műbeli eszmei tartalmak egyértelműbb megfogalmazását, hogy azok a nézők esetleges téves interpretációinak ne nyújthassanak táptalajt:

„Az állami-helyi vezetés és a színházak alkotó együttműködése, a menet közbeni ellenőrzés [több] problematikus mű esetében eredményesnek bizonyult. Nemeskürty – Örkény: A holtak hallgatása c. dokumentumdrámája többszöri megvitatás után nyerte csak el végleges formáját. Déry Tibor Képzelt riportja első változatának többértelműségét ugyancsak a közös munka oldotta fel.”<sup>26</sup>

A rövid megjegyzésből valószínűsíthető, hogy a módosításokra a színházat közvetlenül irányító tanácsi szerv véleménye alapján került sor. A musical bemutatására vonatkozó levéltári forrásbázis igen csekély, illetve nehezen hozzáférhető,<sup>27</sup> a kevés iratanyag, illetve a darabnak a javaslat évében való színrevitele közvetetten arra utal, hogy az adaptációval tanácsi, minisztériumi és pártszinten is egyetértettek, azt is jelezheti azonban, hogy a döntéshozók alapvetően megbíztak a kisregény, illetve az adaptáció szerzőjében, a színház igazgatójában és az előadás rendezőjében. A *Képzelt riport* szövegkönyvének előadásra formálásakor felmerülő „többértelműség feloldását célzó közös munkáról” nincs bővebb információnk a színházi irányítás informális jellege miatt, hiszen az utasítások gyakran csak telefonon vagy személyes megbeszéléseken hangzottak el.<sup>28</sup>

## Az ifjúságiszínház-koncepció és a musicalműfaj térnyerése a *Képzelt riport* esetében

A korabeli kultúrpolitika veszélyként érzékelte 1968 ideológiai, kulturális hatásait (rockzene, alternatív képzőművészeti és színházi törekvések), ezért

<sup>26</sup> A Művelődésügyi Minisztérium jelentése az 1972/73-as színházi évad értékeléséről. 1973. június 26. MOL M-KS 288-41/206. őe.

<sup>27</sup> Vö. Botka (s. a. r.) 2003: 319.

<sup>28</sup> Ring 2008: 199.

megpróbált megoldásokat javasolni a fiatalságnak a színházakhoz való közelítésére. Ennek megnyilvánulásként foghatjuk fel Kazán István rendezőnek a KISZ KB Kulturális Osztályához 1972. február 2-án benyújtott, a Bartók Színház Ifjúsági Színházzá való átalakításáról készült tervezetét,<sup>29</sup> illetve a KISZ KB ifjúsági színházra vonatkozó 1972. május 24-i javaslatát.<sup>30</sup>

A Déry Tibor kisregényével azonos című musicalt 1973. március 2-án mutatták be a Vígszínház színpadán Marton László rendezésében, Adamis Anna dalszövegeivel és Presser Gábor zenéjével, a Locomotiv GT előadásában. A bizalmat kapott művészcsapat igen fiatal volt, a Déry munkáját színpadra alkalmazó – nem az előadással megcélzott korosztályhoz tartozó – Pócs Sándor is deklarálta „ifjúsági színházat” akart megvalósítani.<sup>31</sup> Ifjúsági színház, mint esztétikai kategória, biztosan nem létezik. Kérdésfeltevés szempontjából azonban fontos, hogy a korabeli kultúrpolitikai és kritikai közbeszédben létezett ez a koncepció.

A *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* előadásának kultúrtörténeti jelentőségét mutatja, hogy a musicalt az állami színházi struktúrában kifejezetten hosszú ideig, 1973–1983 között műsoron tartotta a Vígszínház, amely összesen 200 előadást ért meg. A teljes nézőszám 225652 főt tett ki, ezen belül 75858 fő volt az úgynevezett „ifjúsági látogatók” száma, ami a teljes nézőszámot tekintve 34%-os arányt jelentett. Figyelemre méltó továbbá az ifjúsági nézők egyre növekvő aránya, amely az 1982/83-as évadra megközelítette a 100%-ot.<sup>32</sup> 1982-re tehát vélhetően a pedagógusok szerint is ellentmondásos megítélésű tartalmak – kábítószerek, homoszexualitás – már a fiatalok körében elterjedtek.

A korabeli kultúrpolitika alkalmasnak tartotta az előadást a szocialista Magyarország színművészetének képviselőjének is, bár az is tény, hogy Bécs kivételével a produkció csak szocialista országokban szerepelt: 1973 – Belgrád, 1974 – Bécs, 1977 – Prága, Pozsony, 1978 – Berlin, Weimar, 1979 – Bukarest.<sup>33</sup> A Berliner Volksbühne társulata a Déry-regény alapján írt egy új darabot, amely azonban már inkább a korabeli fiatalság életérzésének kifejezésére törekedett, nem pedig a két idegenbe szakadt magyar főhős nyugati ifjúsági kultúrára vonatkozó sajtós, történelmi traumákkal átszőtt olvasatának ábrázolására:

„De éppen ebben az azonosulásban rejtett a probléma is, amellyel a musical valamennyi rendezőjének foglalkoznia kellett. Déry regénye ugyanis nem kizárólag a kora fiatalságának életérzését akarta visszaadni, hanem problematizálta azt az életérzést, különösen a két főalak, József és Eszter sorsának ábrázolása során. A Berliner

<sup>29</sup> Tervezet a Bartók Színház jövőbeni Ifjúsági Színházzá alakításáról. 1972. február 2. MOL M-KS 288-36. 1973/19. őe.

<sup>30</sup> A KISZ KB javaslata az ifjúsági színházról. 1972. május 24. MOL M-KS 288-36. 1973/19. őe.

<sup>31</sup> „Bevallom, ifjúsági színházat akartam teremteni. Műsortervezés közben találtam rá Déry nagyszerű regényére. Felkerestem, elmondtam, hogy szeretnék darabot írni a kisregényből” (Nagy 1973). Pócs Sándor egyébként 1936-ban született, azaz a színrevitel idején 37 éves volt.

<sup>32</sup> Fejes (szerk.) 1976–1983. Az adatok a következő oldalszámok alapján lettek összesítve: 1975: 32; 1976: 34; 1977:34; 1978: 38; 1979:39; 1980:45; 1982:47; 1983: 84.

<sup>33</sup> Vígszínház 1981.

Volksbühne együttese ezért írt a regény alapján egy új darabot, amely inkább az említett perspektívát kívánta kiemelni és előtérbe helyezni.”<sup>34</sup>

A keleti blokk országaiban is mutatkozott tehát igény a fiatal generáció kulturális autonómiáját kifejező musicalre, és a nyugati hatásoktól mentes vígszínházi produkció átvétele kultúrpolitikai szempontból is kívánatos volt.

## „Haladó musical” kontra „burzsoá operett” – színháztörténeti előzmények

Műfaj történeti szempontból a darab a musicalműfaj hazai meghonosodásának bizonyítéka, egy kudarcokkal terhelt kezdetet követően. Az 1960 és 1964 között működő Petőfi Színház, Szinetár Miklós színigazgató és Petrovics Emil zenei vezető irányítása alatt már kísérletezett azzal, hogy e modernnek és haladónak deklarált műfajt a hazai színházi gyakorlatba bevezesse, amely az 1957 után polgári giccsként aposztrofált operett háttérbe szorítására irányult. A Petőfi Színház számára több amerikai musical előadási jogát meg is vásárolta az MM a Szerzői Jogvédő Hivatal közreműködésével, így például a *West Side Story*t vagy a *Szivárványvölgyét*.<sup>35</sup>

A közönség azonban ekkoriban még a retrográdnak tartott operett műfajához ragaszkodott, és nem látogatta kellő számban a minisztérium által elismert, „haladó tartalmat közvetítő” musical-előadásokat. A Petőfi Színházzal 1960-ban összevont, addig megbízhatóan működő Operettszínház pénzügyi helyzete is meggingott emiatt. Szlovák László, az Operettszínház igazgatója az MM Színházi Főosztály vezetőjének így írt felterjesztésében:

„A látogatottság 50–70% között van. [...] A színház létrehozása kultúrpolitikailag helyes volt, ahogy a kritikák bizonyítják, de a közönség csak értelmiségi.”<sup>36</sup>

1964-ben a veszteséges üzemeltetés következtében a Petőfi Színházat bezárták, és a Fővárosi Operettszínházban folytatódott a musicallel való kísérletezés. Bár a zenés színjátszásban képzett színészek rendelkezésre álltak, olyan sikeres, évtizedeket „túlélő” produkciót nem sikerült létrehozniuk, mint amilyen a Vígszínházban a *Képzelt riport* lett. Ennek oka az lehet, hogy a Vígszínház a fiatal nézőkre alapozta az új műfaj bevezetését mind a rendezés, mind a díszlet és a jelmez tekintetében, és felismerte, hogy a nézőközönség megszólításának kulcsa a musicalt korábban jellemző nagyzenekari alap beatzenével való felváltása. A beatzene korabeli hatásosságának lényegét egy galeritagság így fogalmazta meg:

<sup>34</sup> Opitz 2003: 201.

<sup>35</sup> MOL XIX-I-4-ff/15. doboz, 50982/1959; MOL XIX-I-4-ff/28. doboz, 47368/1960.

<sup>36</sup> Szlovák László feljegyzése a Színházi Főigazgatósághoz felterjesztett póthitel kéréséhez. 1961. október 16. MOL XIX-I-4-ff/45. doboz.

„A jazz és a Beatles [sic!] zene nagy hatása abban van, hogy az ember egy bizonyos idegállapotba kerül a hatása alatt, amikor elfelejti, milyen szar az élet, és milyen szemetek az emberek.”<sup>37</sup>

A fenti provokatív megjegyzés egy ügynöki jelentésben maradt fenn, ami rávilágít arra, hogy az 1970-es években a musicalt a beatzenével összekapcsoló vígszínházi produkció korántsem volt kockázatmentes vállalkozás. Olyan célközönséget választott, amely önálló nemzedéki kulturális igényeket kezdett hangoztatni Magyarországon is, s amelyet a politika minden eszközzel igyekezett megnyerni a maga számára. Ennek egyik színtere lett az immár e nemzedékek igényeit is figyelembe vevő ifjúságszínház-koncepció.

### Az ifjúságszínház-koncepció megvalósítása a *Képzelt riport*ban

A *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* című musical jellemzői több ponton is megfelelnek a Kazán István és a KISZ KB Kulturális Osztálya által az ifjúsági színházra vonatkozóan összeállított, összevont követelményrendszernek, sőt néhol meg is haladják ezen elképzeléseket. A továbbiakban a főbb követelményeket vetem össze a musicalbeli megvalósulással.

*1. Az ifjúsági színdarab legyen érzelmekre ható, aktuális, a fiatalokat megcélzó témájú, személyes érintettséget kiváltó.*

A *Képzelt riport* témája maximálisan aktuális volt, jogosan tarthatott számot közérdeklődésre. Ez egyrészt a kisregény érdeme volt, másrészt azonban Pócs Sándoré, aki meglátta benne az ifjúságnak szóló musicallé való alakítás lehetőségét. Összevetve a popfesztivál fiatalok számára releváns témáját a Kazán István által követendő példaként megjelölt, Csapó György: *Beszélő székek* című dokumentumjáték-sorozattal, megállapítható, hogy utóbbinak a fiatalok szemében történelmi tablóként ható, Arany János, II. Rákóczi Ferenc, Mórá Ferenc vagy Mikszáth Kálmán életét bemutató koncepciója<sup>38</sup> inkább a történelem- vagy irodalomórákra illett, nem pedig a szórakozást nyújtó színházba. A *Képzelt Riport* nem kívánt a nézőre erőltetni távoli, nehezen értelmezhető formanyelvű produkciót sem, mint a KISZ KB által kívánatosnak tartott japán nó színház.<sup>39</sup> Ehelyett a beatkoncertek ismerős és népszerű közegebe ágyazott musicalt tárt a közönség elé. Személyes érintettséget váltott ki, mivel az egykorú amerikai fiatalok világát akarta bemutatni. A zene és az Adamis-dalszövegek pedig konkrét események kapcsán is – József és Eszter vitája, Eszter halála – az érzelmekre reflektálnak.

<sup>37</sup> Szőnyi 2005: 171.

<sup>38</sup> Tervezet a Bartók Színház jövőbeni Ifjúsági Színházzá alakításáról. 1972. február 2. MOL M-KS 288-36. 1973/19. őe.

<sup>39</sup> A KISZ KB Kulturális Osztályának az Ifjúsági Színházról kialakított elképzelése. 1972. május 24. MOL M-KS 288-36. 1973/19. őe.

## 2. Az ifjúsági színház történelmi kontextusba ágyazva mutasson példát.

A Kazán István által ajánlott naiv, a világ és az ország sorsa iránt érdeklődő, szocialista alapról ítélkező, ám példaszerűségével egyben távoli és a mindennapi élet közege felett álló embertípust a *Képzelt Riport* esetében felváltja a negatív példateremtés. A hippik megismerése érdekes volt a fiatalok számára, hiszen a korabeli sajtó sokat cikkezett róluk, s így a közbeszéd tárgyai voltak.<sup>40</sup> A történelmi kontextust a darabban a főszereplők képviselik, akik olyan meghatározó eseményekhez kapcsolódnak, mint az 1956-os – akkor még ellen- – forradalom és a holokauszt. Az 1960-as évek Amerikája kapcsán viszont csak a rasszizmus jelenik meg. A vietnámi háborúra, az akkoriban az Egyesült Államok közvéleményét leginkább foglalkoztató, de a szocialista országokét is érintő aktuálpolitikai eseményre nincs utalás a darabban.

## 3. Az ifjúsági színház legyen a világnézetű nevelés eszköze

A világnézetű nevelés a negatív példa bemutatásán keresztül valósul meg a *Képzelt riport*ban, tematizált tartalmakkal megjelenítve azt, hogy a nézőnek milyen értékekkel nem kell azonosulnia. A darab a hippikultúrához köthető és a fiatalok számára vonzó jelenségeket (kábitószer, rockzene, szexuális szabadság) negatív, taszító, politikailag terhelt közegbe helyezi, így próbálva eltávolítani a nézőt ezektől.

## 4. Az ifjúsági színház legyen tömegszínház, széles társadalmi bázisú közönséggel.

Ennek megvalósítása is sikerrel járt, hiszen a darabot tíz éven keresztül közel telt házzal játszották, ez pedig visszahozta a költségeket is.

## 5. Az ifjúsági színház dokumentumjátékokra alapuljon.

A kisregény maga is megtörtént események, írott dokumentumok alapján készült: számadatokat közlő, újságokból kölcsönzött mondatok fonódtak a szerzői szövegbe, s ezek az adaptációban gyakran a szereplők szövegébe is bekerültek. A KISZ KB azon kívánatosnak tartott elképzelése, miszerint a dráma, a vers, a próza és a dokumentum a műalkotásszöveg keretében meggyőző természetességgel váljon színpadi anyaggá, a *Képzelt riport* esetében magas szinten valósult meg. Az ének, a zene, a tánc, a fiatalok gondolat- és érzésvilágát megjelenítő dalszövegek, a színpadon játszó beategyüttes és a beatmusical koncepciójában gondolkodó rendezés egyaránt segítette ezt.

## 6. Fiatal színpadi szerzők készítsék a fiataloknak szánt műveket.

Noha a kisregény szerzője már közel 80 éves volt, a dramaturg Pócs Sándor és a rendező Marton László<sup>41</sup> még fiatal ember volt a bemutató idején. Utóbbi látta Párizsban a *Hairt*, így a beatmusical prototípusáról is konkrét tapasztalatai

<sup>40</sup> Tervezet a Bartók Színház jövőbeni Ifjúsági Színházzá alakításáról. 1972. február 2. MOL M-KS 288-36. 1973/19. 6e.

<sup>41</sup> Marton László 1943-ban született, azaz a színrevitel idején 30 esztendő volt.

voltak, a látványvilág, a színpadi mozgás, a tánc és a zene tekintetében egyaránt, s mindezeket sikerrel hasznosította is a Vígszínház színpadán.<sup>42</sup>

### 7. *Allandó, fiatalokból álló társulat működtesse az ifjúsági színházat.*

Az előadás révén a Vígszínházban kialakult egy olyan ifjúsági társulat, amely a *Képzelt riport* koncepcióját később is folytatni tudta. Így állították színre 1975-ben a *Harminc éves vagyok* című, a felszabadulás 30. évfordulójára írott musicalt, majd a későbbiekben a *Jó estét nyár, jó estét szerelem*, illetve a *Kömüves Kelemen* című zenés darabokat a *Képzelt riport*ban játszó színészek adták elő, s a zeneszerző, valamint a dalszövegíró személye sem változott.

## AZ ALAP: DÉRY TIBOR KISREGÉNYE

A *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* a *Kortárs* folyóirat 1971. évi 1–2. számában jelent meg először. Jelentős hatására utal, hogy még ugyanebben az évben a Szépirodalmi Könyvkiadó kötet formájában is megjelentette az írást. Ezt követte 1972 és 1988 között további hat kiadás; külföldön 1973-ban Firenzében, 1974-ben Kelet-Berlinben, 1976-ban Helsinkiben, 1977-ben pedig Prágában adták ki.

A regény témaválasztását az 1969. december 6-án, a kaliforniai Altamontban tartott ingyenes rockfesztivál inspirálta, ahol a *Rolling Stones* koncertje alatt megkészték a 18 éves, afroamerikai Meredith Huntert a rendfenntartóként szerződött Hells Angels motoros klub tagjai. Állításuk szerint Hunter pisztolyt emelt a színpadon játszó Mick Jaggerre.<sup>43</sup> Déryt, aki az esetről külföldi újságok képriportjaiból értesült, megdöbbentette az új ifjúsági kultúrához kapcsolódó brutalitás:

„Már maguk a képek is izgatták a képzeletemet, de még felülmúlta a kísérszöveg, amely nagy részletességgel, meglehetősen pontos és döbbenetes beszámolót adott arról, hogy mi is történt ezen a pop-fesztiválon, hogy hogyan vetkőztek ki a résztvevők emberi mivoltukból, hogyan tört ki a tömeghisztéria, amely aztán számos halálos áldozatot követelt.”<sup>44</sup>

A Déry említette képek a *Newsweek* és az *Esquire* 1970. augusztusi számában jelentek meg, előbbi a hippik vándorlásairól közölt cikket, utóbbi részletes beszámolóban, képriporttal illusztrálva elevenítette fel az altamonti fesztivál eseményeit.<sup>45</sup>

A Déry-hagyatékból, valamint a hagyatékot gondozó Botka Ferenc segítségével köszönhetően kiderült, hogy az író külföldi kapcsolatokkal rendelkező

<sup>42</sup> Mills 1975.

<sup>43</sup> Göbolyös 2003: 257.

<sup>44</sup> Déry 1973a.

<sup>45</sup> Botka (s. a. r.) 2003: 215.



barátai is segítették a számára ismeretlen területen való anyaggyűjtésben. Vajda Miklós, a *The New Hungarian Quarterly* munkatársa, 1970. július 16-án kelt levelében a *Woodstock* című koncertfilmet ajánlotta Déry figyelmébe, hogy pontosabb képet kapjon a koncertrendezvényekről:

„Olvastam viszont egy »Woodstock« című kétórás filmről, amely egy Woodstock nevű amerikai helységben megtartott, kb. egymillió hippiefesztiválon készült és a Filmklub vagy Bíró Yvették révén nyilván megszerezhető lenne megnézés céljából. Gondolom, hasznosabb és érdekesebb segítség is bármilyen leírásnál.”<sup>46</sup>

A kábítószeres szakzsargon tekintetében a korábban a Petőfi Színházzal sokszor együttműködő Ungvári Tamás nyújtott terminológiai segítséget 1970. július 25-én kelt, Dérynek írott levelében:

„Fordítása: marijuána. Egyszerűen: a fű. Volt kísérlet a mari-bagóra, kérdés szerencsés-e. Trip: kábítószer-utazás. Szinonimái: »going high« tehát utazással nem érdemes fordítani, inkább »repüléssel«. »Repülünk« mondják, vagyis repülnek a semmibe.”<sup>47</sup>

Az író tehát aprólékosan megvizsgálta regénye témáját, és lényegesen több elméleti ismerete volt a nyugati, kábítószer használó szubkultúrákról, mint a hazai újságíróknak. A fordítási tanácsokból kitűnik, hogy Déry eredetiben olvasta az angol nyelvű újságokat, s azok adatait, valamint egyes mondatait be is illesztette a regénybe. Ezek aztán átkerültek a szövegkönyvbe is, erősítve az elkészült darab dokumentarista jellegét. A regény nem tartalmazza az angol terminusokat, a leginkább visszatérő elemek – a „marijuána cigaretta”, a kábítószer-használat és a popfesztivál – leírását viszont alapvetően áthatja a „repülnek a semmibe” értelmezés.

Az író 1970. július 29-én kelt levelében számol be a regény tervéről Réz Pálnak:

„Munkámról csak annyit, hogy életem egy újabb baromságára készülök vele – reménytelen eset vagyok.”<sup>48</sup>

A szerző is érzett tehát esztétikai, esetleg politikai kockázatot is abban, hogy a számára lényegében idegen, s e világszerte forrongó generáció kevéssé ismert szubkultúrájának közegébe helyezi új regényét. 1970. szeptember 7-i levelében Déry ugyanebben az ironikus tónusban adott hírt a stílárisan is újító szándékú kisregény elkészültéről:

<sup>46</sup> PIM Déry Tibor-hagyaték, Vajda Miklós levele Déry Tibornak, 1970. július 16.

<sup>47</sup> PIM Déry Tibor-hagyaték, Ungvári Tamás levele Déry Tibornak, 1970. július 25.

<sup>48</sup> PIM Déry Tibor-hagyaték, Déry Tibor levele Réz Pálnak, 1970. július 29.

„Örömmel tudatom, hogy az éjjel befejeztem bolond, legbolondabb regényemet.”<sup>49</sup>

A kisregény 1970. július 29. és szeptember 7. között, alig másfél hónap alatt készült el. Leveleiből kiolvasható az író lelkesedése, ugyanakkor témájához fűződő ambivalens hozzáállása is.

## DÉRY ÉS A POLITIKA

Felmerül a kérdés, vajon politikailag mi motiválhatta Déry témaválasztását, illetve a kötet lényegében „rendpárti” kicsengését. A válaszadáshoz tekintetbe kell venni, hogy Déry írói pályája nem volt mentes a hatalommal való konfliktusoktól. 1945-ben az Írószövetség elnökévé választották, de a *Felelet* című regénye második részének 1952-es megjelenését követő kultúrpolitikai vita szembeállította őt a Révai József képviselte dogmatizmussal. 1956. június 27-én a Petőfi-kör sajtóvitáján az írók gondolati szabadsága mellett tett hitet felszólalásában, és a rendszer építő jellegű, kritikai felülvizsgálatát sürgette. E jobbító szándékú kritika megfogalmazását pedig a *Képzelt riport*ban ábrázolt korosztályt megelőző generáció az ’56-os fiatalokra, a reformok mindenkori történelmi képviselőire bízta:

„48-as ifjúságnak szoktuk nevezni, azt szeretném elvtársak, ha volna egy 56-os ifjúságunk is, amely e nemzetnek segítségére lenne a jövő meghódításában.”<sup>50</sup>

Miután a forradalom véres fordulatot vett, az író mélységes önvád által vezetve személyes felelősségéről beszélt az *Irodalmi Újság* 1956. november 2-i számában:

„Én nem tudom egyszerűen tudomásul venni, hogy a forradalom nincsen véráldozat nélkül. Minden elhangzott puskalövés után félig eszelősen azt érzem, én nyomtam meg a ravaszt.”

Az Írószövetség feloszlását követően, az 1956. november 21-én megalakult és a fiatalok támogatását is élvező Magyar Értelmiség Forradalmi Tanácsának tagjaként Déry felhívásban követelte az ország szuverenitásának visszaállítását és a szovjet csapatok kivonását. Fellépett a Forradalmi Munkás–Paraszt Kormány ellen is. ’56-os szerepvállalásáért 1957-ben kilenc év börtönre ítélték. 1960. április 1-jén az Elnöki Tanács végül egyéni kegyelemben részesítette. Miután 1956-os fellépéséért látványos és meg nem érdemelt büntetésben részesült, a kultúrpolitika aránylag gyorsan visszafogadta az immár eléggé idős alkotót.

<sup>49</sup> PIM Déry Tibor-hagyaték, Déry Tibor levele Réz Pálnak, 1970. szeptember 7.

<sup>50</sup> Pomogáts 2003: 101–102.

Elismeréséhez hozzájárult az 1963-ban megjelent, *Szerelem* című, az 1956-os forradalom által is ihletett novelláskötete, amely alapján 1971-ben elkészült Makk Károly azonos című filmje, melyek révén a hatalom is egyfajta félhivatalos álláspontot közölt a forradalom megítélésével kapcsolatban. Bár Cannes-ban, a film sajtótájékoztatóján Déry megint rebellis módon nyilatkozott, amikor kijelentette, hogy Magyarországon forradalom volt, amit levertek,<sup>51</sup> véleményem szerint a börtöntől megtört író ekkor már elvetette az ifjúsági forradalmakat támogató szemléletét. Sőt, az '56-os fiatalokkal szembeni büntudattól vezérelve, és a hetvenes évekbeli fiatalokat saját cselekedeteik következményeitől féltve írta meg kisregényét, s ezért utasította vissza a hippimozgalmat lázadásfelfogását. Az avantgárddal korábban művészetében is szimpatizáló szerző önmérsékletre, értelemvezérelt cselekvésre szólította fel a fiatalságot a *Neue Deutsche Literature* 1973-as *Öt világrész írói öt földrész ifjúságához* című nyilatkozatában is.<sup>52</sup>

Hasonló üzenetet fogalmazott meg négy évvel később is, amikor 1977-ben, vélhetően Aczél György közbenjárása folytán, a nyugatnémet ARD riportjában kellett kommentálnia azt a hazai kultúrpolitika által nehezen magyarázható eseményt, hogy magyarországi értelmiségiek is csatlakoztak a Charta '77 mozgalomhoz, aláírásukkal tiltakozva a csehszlovák jogsértések ellen. Fontos kiemelni, hogy Déry a számára, de a keleti és a nyugati döntéshozók számára is kínos történeteket az akkoriban központi témává váló „ifjúsági probléma” szemszögéből kommentálta. Nyugalomra intő, a fennálló *status quo* mellett érvelő retorikát alkalmazott nyilatkozatában, s az aláírókat lelkes fiataloknak titulálta:

„Ami az embereket illeti, van köztük néhány ismert, de többnyire egészen fiatalok, még meglehetősen járatlanok a politikai dolgokban, és a szabadság jelképe előtti tiszteletből hozták lendületbe vagy inkább ügetésbe ezt a dolgot, és nem igazán vannak tisztában azzal, amilyen következményei lehetnek.”<sup>53</sup>

A döntően ifjú közönség által látogatott, ekkor már javában játszott *Képzelt riport* szerzője 1977-es nyilatkozatában nem fiataloknak való feladatnak nevezte a politikát és a társadalmi cselekvést. Véleményem szerint azonban nem a rendszernek nyújtott automatikus politikai támogatásról van szó Déry esetében, hanem az írói szerep kiegyensúlyozó-közvetítő felfogásáról, amelynek alapja a közvélemény befolyásolásának felelős módja.

<sup>51</sup> Révész 1997: 120.

<sup>52</sup> „Ha az idős ember a fiatalnak valamilyen tanácsot adhat, azt ajánlanám: őrizték meg a tisztánlátásukat” (Botka [s. a. r.] 2003: 234–235).

<sup>53</sup> Botka (s. a. r.) 2003: 314–315.

## ELŐADÁS-ELEMZÉS A SZÖVEGKÖNYV ALAPJÁN: A SZÓRAKOZTATÓ ÉS NÉZETFOMÁLÓ MUSICAL MODELLJE

Az alábbiakban a *Képzelt riport*ban fellelhető, a nyugati ifjúsági kultúrára vonatkozó sztereotípiák kimutatása és elemzése révén szándékozom bemutatni, hogyan próbált a musical hozzájárulni a világnézeti neveléshez, a nyugati ifjúsági szubkultúrát elutasító, szocialista szellemiségű ifjúság identitásának kialakításához. Annak megállapítására, hogy a rendezés, a játékmód és a zene miként árnyalta ezt az „üzenetet”, kevesebb forrás áll rendelkezésemre, így azt nem vizsgálhatom.

### 1. Fellépés a „nihilizmus importja” ellen

A nyugati ifjúsági mozgalmaknak az alulról szerveződő, a többségi társadalommal szemben álló mintája nem volt kívánatos egy erős kontrollra és a társadalom homogenizálására törekvő államban. 1968 párizsi és amerikai egyetemfoglalásai, anarchikus gesztusai után az efféle törekvések megakadályozásának szándéka volt kiolvasható már a musical előadásának ideológiai célját megfogalmazó minisztériumi iratból is.<sup>54</sup> Noha a KISZ ideológiája tartalmazott egyfajta hivatalos „forradalmiságot”, az alulról jövő, az adott formákat kihasználni igyekvő, a *status quo* megzavarásával fenyegető ifjúsági csoportok – például a zenében és az amatőr-színház területén – rögtön intenzív rendőrségi érdeklődést váltottak ki.

A társadalomból való kivonulást a lázadás destruktív formájaként értelmezi a *Képzelt riport* is, mint az megfigyelhető József és Marianne párbeszédében:

„József: Ez a 300 ezer ember most véleménye szerint boldog?

Marianne: Boldogok.

József: Mitől?

Marianne: Mert együtt vannak.

József: Együtt a piszokban? Együtt a bódulat piszkában? Az eszméletlenség hányadékaiban?

Marianne: Együtt a léttelen boldogságban. Amely a halál minden előnyével jár, annak állandósága nélkül.”<sup>55</sup>

### 2. A hippimozgalom és az erőszakos cselekmények összekapcsolása

A korabeli magyar sajtóban létező egyik diszkurzív sablon visszatérően törekedett a fiatalok és a galerik összekapcsolására, a hippik huligánokkal való azonosítására. A *Magyar Ifjúság*, a KISZ hivatalos lapja a társadalom nyugalmára veszélyes elemekként mutatta be a magyar hippiket:

„Ilyenkor szívesen heccelődnek békés kirándulókkal, de mi ez ahhoz a felhőtlen boldogsághoz képest, amit egy (tehát nem több, csak egy) rendőr provokálása jelent!

<sup>54</sup> Vö. 25. lábjegyzethez tartozó idézet.

<sup>55</sup> OSZK MM9274. 37.

Az elmúlt héten már a belvárosban is sor került egy garázdaságba hajló rendbontásra, amit természetesen nagyobb csoportba tömörülve követtek el.”<sup>56</sup>

A *Magyar Ifjúság* határozottan törekedett az amerikai fiatalokra jellemzőnek mondott, az értelmes tevékenység hiányában erőszakba torkolló szabadidős tevékenységek bemutatására. Ennek illusztrálására hivatkoztak például Arthur Millernek egy greenwichi agresszív kimenetelű házibulit tárgyaló cikkére is:

„Felfordították az egész házat, összetörték a bútorokat, szétszedték a gépkocsit, és söröskancsóval bevették egy társuk koponyáját... A fiúk ezzel »ütötték agyon« az unalmat, gondoskodtak arról, hogy legyen miről beszélni.”<sup>57</sup>

Ez a sablon a musical szöveggönyvében Altamontra vonatkoztatva így jelenik meg:

„Bíró: Húszezer ember szeme láttára meggyilkolnak valakit, és senki nem törődik a gyilkossal?”<sup>58</sup>

Majd mikor a tárgyalás során az eset tanúja beszámol a tömegverekedésről, ugyanez a motívum köszön vissza, „leleplezve” a hippie-összejövetelek hamis békevágyát:

„Tanú: Ahányat ütöttem, mindannyiszor azt gondoltam: »Béke és öröm veled Amerika! Béke és öröm veled világ!«”<sup>59</sup>

A musical ezen elemei afelé terelik a befogadót, hogy a korban érvényes szabályokat megkérdőjelezők eleve gyanúsak és veszélyesek a társadalomra, még ha látszólag ki is vonulnak abból.

### 3. A kábítószerrel elleni fellépés

Magyarországon az 1960-as években nem volt jellemző a droghasználat, de a hatóságok veszélyforrásként érzékelték az élvezeti szereket a mindennapi életbe beágyazó magatartásformákat, amelyek az ifjúságot alkoholizálásra, s ezáltal a munka és a tanulás elhanyagolására buzdították. Az ifjúsági hetilap felvilágosító írása így fogalmaz:

„Olyanokra gondolok, mint a »*Ne dolgozz, aludj!*«, »*Nekem minden mindegy!*«, vagy »*Kortyolj egy kis sört, ne tanulj!*«. Ezek az emblémába foglalt jelszavak primitív

<sup>56</sup> Ivanics 1968.

<sup>57</sup> Sebes 1968.

<sup>58</sup> OSZK MM9274. 32.

<sup>59</sup> OSZK MM9274. 35.

hordozói annak az importált nihilizmusnak, amely nyugaton már évek óta gondot okoz a felnőtt társadalomnak.”<sup>60</sup>

A *Képzelt riport* szövegkönyvében is többször felbukkan a droghasználat problémája. Mintha felvilágosító céllal jelenne meg a tünetek klinikai szintű leírása – e toposz egyébként a mai napig visszaköszön a bulvársajtóban:

„Marianne: Figyelje! Ha viselkedésében hirtelen változást észlelne, hanyagabbul öltöznék...

József: Nem öltözik hanyagabbul.

Marianne: Ha érdeklődése tompulna, sportolt és abbahagyná a sportot, nem jár társaságba, barátait elhanyagolja, olvasott és már nem olvas.

József: Olvasni eddig sem olvasott.

Marianne: Étvágytalan, de állandóan szomjas, székrekedésre panaszodik, a szembogara beszűkül...

József: A szeme akkora, mint a tenger. Madame, ön sír?

Marianne: Bocsánat, nem szokásom, hogy elhagyjam magam. Ne törődjék velem, kérem. Ha a felesége rövid ujjú blúzokat és ruhákat viselt, s hosszú ujjúakra cseréli fel, hogy eltakarja az injekciós tű sebhelyeit...”<sup>61</sup>

A magyar származású, a magyar befogadók józanságát megtestesítő József hangot is ad annak, hogy nem érdemes ekkora kockázatot vállalni:

„Madame, én ezen az áron nem kívánok boldog lenni. Járjam a poklok kínját, de tiszta öntudattal.”<sup>62</sup>

E józan, nem anarchista figura elítéli az együttes droghasználat mentén szerveződő közösséget is:

„József: Miféle közösség az, amelybe csak akkor léphetsz be, ha előbb dögrészegre szívod magad?”<sup>63</sup>

A szövegkönyv drogokkal kapcsolatos álláspontja tehát leginkább a mindenkori átlagpolgár eltávolító értetlenségét tükrözi.

#### 4. A gátlástalan szexualitás elleni harc

A szexuális forradalom megítélése Nyugaton sem volt egyértelmű; Magyarországon az ifjúsági hetilap szerzője e jelenséget egyfajta erkölcsi fertőként ítélte el, és kapcsolta össze az élvezeti szerek terjedésével:

<sup>60</sup> Ivanics 1968. (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>61</sup> OSZK MM9274. 37.

<sup>62</sup> OSZK MM9274. 37.

<sup>63</sup> OSZK MM9274. 16.

„A sorrenden esetleg vitatkozhatunk, de a tény mindenképpen az: olyan »hobby« ez, amely fokozatosan elvezet a gátlástalan szexualitásig, s ha már az sem elégít ki, akkor jöjjön az alkohol (»Kortyolj egy kis sört, ne tanulj«), majd a kábítószerek.”<sup>64</sup>

A darab nem ítéli el ennyire szigorúan magát a szexualitást, a homoszexualitást azonban egyértelműen negatív színben tünteti fel. A Fiú, aki – a heroin-árúsítás révén – később közvetlenül hozzájárul Eszter halálához, a darab elején Józsefnek próbálja árulni magát, de ő undorodva dobja ki a kocsijából.<sup>65</sup>

A leszbikuságot Beverly képviseli a regényben, azonban az erre utaló mondatát Deák Rózsa segédrendező – talán a rendező vagy valamely, a próbákat felügyelő szerv utasítására –, kihúzta a rendezői példányból:

„Beverly: Eszter? Eszter? Reménytelen eset, reménytelen. Mintha egy báránnyelvet akarnál az ágyadba fektetni, hülye tyúk, minden kis szél elfújja mellőled.”<sup>66</sup>

Ezt a kihagyást dramaturgiailag könnyebbé tette, hogy míg a Fiú esetében a homoszexualitás – a Montanába tartó kocsisornál lezajlott jelenettel – szerves részét képezte a figura erkölcsi deficitje bemutatásának, addig Beverly monológjából nélkülözhető volt az erre utaló rész. Lehetséges, hogy a leszbikuságot még botrányosabbnak értékelte a húzás elrendelője, miközben a regényíró a férfiak azonos nemű szerelmét tüntette fel negatívabb színben.

### 5. A disszidálás

A kisregényben és a színpadi változat szöveggönyvében egyaránt hangsúlyos motívum, amely a főszereplők traumája is, az ország kényszerű/önkéntes elhagyásából fakadó honvágy és gyökértelesség. 1948/9, illetve 1956 után a honvágy a szépirodalomban, a filmekben és a színpadon különösen gyakran alkalmazott, valószínűleg a kultúrpolitika által is igényelt tematikus elem volt, melyet első sorban az ország elzártsága, az utazás lehetetlensége indokolt. A *Képzelt riport* magyar főszereplői sorsában mindez úgy jelentkezik, hogy ők a korabeli magyar nézők által jellemzően vágyott Egyesült Államokban sem találtak boldogságra:

„Manuel: Te milyen nemzetiségű vagy szegény Józsefem?

József: Sehonnai.

Manuel: Emlékszem, magyar. Magyarország Európában van?”<sup>67</sup>

### 6. A beatkultúra: szimpátia az ördöggel

A legtöbb korabeli vitát az váltotta ki, hogy a musical dialógusai a hazai beat- és rockzenekarok többsége szerint beatellenes volt, nem értették, sőt

<sup>64</sup> Ivanics 1968.

<sup>65</sup> OSZK MM9274. 11.

<sup>66</sup> OSZK MM9274. 68.

<sup>67</sup> OSZK MM9274. 16.

nemtetszésüknek adtak hangot, hogy ezt a témát egy rockzenekar segítségével, musicalformában állították színpadra.<sup>68</sup> A Hunter-gyilkosság tanújának alábbi beszámolóját a beatzenészek vitustáncot idéző játékszílusáról az LGT talán nem vette magára, de úgy tűnik, az összes többi együttes igen:

„Tanú: Mintha megháborodtak volna, úgy játszottak, uram, behunyt szemmel dobálták magukat, a hosszú hajuk lobogott, mintha az is a zenével volna töltve, a fejük úgy járt, csoda hogy az agyvelejük ki nem lötyt, közben a helikopterek ott zúgtak a fejük fölött.”<sup>69</sup>

A beatnik attribútumnak tekintett hosszú haj sem került el a finom kritikát:

„Tanú: Nem tudom. Abban az átkozott vörös fényben a saját anyámat nem ismerem meg.

Bíró: De Mick Jaggert megismerte.

Tanú: Hogyne ismertem volna meg. Ha egy férfi ekkora haját növeszt, amilyen a boldogult nagymamának volt...”<sup>70</sup>

A jegyzetekkel ellátott rendezői példányban a regénybeli *Illés*-dalcímeket az Altamonthoz realisabban illeszkedő *Rolling Stones*-számok magyar fordításaival helyettesítették, s így elhárult a kifejezetten jólfésült *Illés* zenéje és a beat „roszszabbik” fele közötti párhuzam veszélye.

„Tanú: Mick Jagger épp a »Nem akarok állni, ha fordul a Föld«-et énekelte. [Áthúzva, helyette:] Nincs kielégülést énekelte.”<sup>71</sup>

### 7. A popfesztivál keretei közé helyezett nyilas erőszak

A második felvonás során Eszter herointrip alatti víziójaként jelenik meg a „Nyilas Madár”, aki végül leszúrja őt egy fecskendővel. Ez talán rendszeridegen elemnek tűnhet, hiszen a dekadens nyugati életforma elemeinek megjelenítése állt a darab középpontjában. Az ifjúsági színház megteremtésének didaktikus szándékából kiindulva azonban feltételezhető, hogy a nyilas Magyarországra való negatív utalás összekapcsolása bizonyos ifjúsági szubkultúrákkal korabeli politikai elvárásokat elégített ki. Kazán István tervezetében is találunk hasonló témájú, a Bartók Színház repertoárjába szánt darabot:

<sup>68</sup> Marton László a színrevitel során könnyűzenészekkel kívánt együttműködni. Először az *Illésre* gondolt, de a zenekar visszautasította az ajánlatot a kisregény műfajjellemző hangvétele miatt. Az akkori beat- és rockzene sztárjai is nagyrészt ellene voltak, ifjúságellenesnek tartva a regényt, továbbá az is ellenszenves volt nekik, hogy a *Locomotiv GT* részt vett egy hivatalos színházi előadásban: ezt a műfaj elárulásának tekintették. Bővebben lásd Sebők 2007.

<sup>69</sup> OSZK MM9274. 33.

<sup>70</sup> OSZK MM9274. 27.

<sup>71</sup> OSZK MM9274. 30.



„Schwajda György: Kamaszháború. Lírai magyar dráma a magyar fiatalokról, akik nem tisztelve a szüleiket, az ötvenéveseket, gyávának titulálva őket, visszakerülnek 1944 borzalmaiba, és azokat átélve megtanulják érteni és becsülni a mai felnőtteket.”<sup>72</sup>

Déry, nyilatkozatai szerint, ezzel a párhuzammal elsősorban az emberi erőszaknak a történelem folyamán változó alakban történő megtestesülését kívánta ábrázolni, ám maga is érezte, hogy nem feltétlenül igazolható párhuzamot alkotott meg:

„Ebben az esetben például az amerikai pop-fesztivál által kiváltott véres események hasonlatossága a magyar múlt egy korszakával, az egyezés az amerikai brutalitás és a régvolt magyar nyilas-brutalitás emberi gyökerei között. Írói ambícióm a kettő összekapcsolása, közös eredetük vizsgálata volt. [...] Felmerülhet a kérdés, vajon az erőszakos hajlamok, a fasiszta módszerek levezetődnek-e a popfesztiválokra, vagy újratermelik a fasiszmust? [...] Határozott állásfoglalásra én sem jutottam könyvemben.”<sup>73</sup>

A nyilas brutalitást, a kisregény és az adaptáció meghatározó motívumát, az 1990-es évek musical-felújításai igyekeztek kihagyni az előadásból. A színpadi eszköztár egyéb elemei (a zene, a tánc, a látványvilág) már a hetvenes évekbeli musicalváltozat esetében is árnyalhatták a szövegszinten megjelenő tematizált tartalmakat.

### 8. A rasszizmus kérdése

Az ifjúsági hetilap egy 1968-as cikke beszámolt az egyesült államokbeli „intézményesített fasizmusról”, a „politikai alvilág” és a közigazgatási-politikai élet közti összefonódásról. A cikk értelmezése szerint az Egyesült Államok felelős a gyűlölet és az erőszak atmoszférájáért, a feketék emancipációjának akadályozásáért:

„a faji megkülönböztetés csuklyás terroristái és a hatalom szélsőséges erői közt védés dacszövetség alakulhatott ki. Ezek a szervezetek a kommunista és a faji veszély jelszavaival teszik még tetszetősebbé politikájukat a hivatalos Amerika számára.”<sup>74</sup>

A szöveggönyvben ehhez a felvetéshez hasonlóan ábrázolták az amerikai társadalmat, annak rasszista jellegére utalva:

„Bíró: Tud arról, hogy Hunternek fehér barátnője volt?  
Tanú: Szégyellje magát!”<sup>75</sup>

<sup>72</sup> Tervezet a Bartók Színház jövőbeni Ifjúsági Színházzá alakításáról. 1972. február 2. MOL M-KS 288-36. 1973/19. őe.

<sup>73</sup> Déry 1973a.

<sup>74</sup> Ónody 1968.

<sup>75</sup> OSZK MM9274. 5.

### 9. Ideológiai hibákkal terhes, tiszta érzelmi törekvések

Bár a hippik figurájával alapvetően egyetérteni nem lehetett, mégis árnyalni kellett a róla festett negatív képet annak fényében, hogy az amerikai ifjúsági mozgalmak céljai közül a vietnámi háború elleni tiltakozás és a polgárjogi törekvések a keleti blokk szemszögéből is haladónak számítottak:

„Ebben a többmilliós kórusban hippik is énekelnek, marijuanától rekedt hangú fiatalok üvöltöttek, de ott vannak – igaz kevesen – a Du Bois-ról elnevezett klubok kommunista ifjai is. Keresik a kiutat abból a sötét kalandból, amelybe a mindenre elszánt kalandorok beletaszították hazájukat.”<sup>76</sup>

A szövegek könyv szintjén ezt a haladó réteget azok a fiatalok képviselik, akik a Föld sebeinek begyógyítására vállalkoznak:

„Bill: De voltunk néhányan, talán 60-an, 80-an a 300000-ből, akik elhatároztuk, hogy eltakarítjuk az égig bűzlő szemetet: addig nem megyünk haza, amíg be nem gyógyítottuk a föld sebeit, ahogy egyikünk mondta.”<sup>77</sup>

A *Képzelt riport* közönségsikere a színház és a színházirányítás számára is bebizonyította, hogy a Vígszínház képes a fiatal korosztály számára vonzó musicalprodukciókat színpadra állítani, melyek egyszerre képviselnek ideológiailag kívánatos, vállalható mondanivalót és korszerűnek mondható, modern közösségi játéktípust. E pénzügyi szempontból is kifizetődő, kortárs magyar szövegre épülő musical koncepcióját követte két évvel később, 1975-ben, a *Harminc éves vagyok* című musical-dokumentumjáték bemutatója.<sup>78</sup> A darabban tematizált történelmi tartalmak a korabeli társadalmi kérdések politikai értékeléseként is értelmezhetőek voltak.

## A HAZAI ÉS A KÜLFÖLDI SAJTÓ KORABELI ÉRTÉKELÉSE

Noha a *Képzelt riport* volt Magyarországon az első átütően sikeres beatmusical, a kritikusok egy részének komoly erőfeszítésébe került megbarátkozni vele a beatzenei alap, a szereplők hippiket idéző külseje és a darab tematikája miatt. Rajk András a *Népszavában* megjelent kritikájában a Vígszínház műfajmegjelölése szerint „tragikus musical”-ként játszott előadást *beat oratóriumnak* nevezte. Szavai nem a műfajra, hanem az ábrázolt témára, a szubkultúrára vonatkozó egyértelműen negatív ítéletet fogalmaztak meg, kifejezve az idősebb generációkat Nyugaton is jellemző szemléletet az új típusú ifjúsági kultúrával kapcsolatban.

<sup>76</sup> Sebes 1968.

<sup>77</sup> OSZK MM9274. 76.

<sup>78</sup> Vígszínház 1981.

„Felidéz valamit abból a leverő és nyomasztó közérzetből, amelyet a hippik tömege naivul papos, üdvhadseregszerű és a »virágok hatalmát« hirdető, illetve a néma, gondolatilag és testileg emelyítően tisztátalan, dekadens intellektualitást és alantas brutalitást felölelő magatartása kelt.”<sup>79</sup>

Déry kisregényének irodalmi értékét a kortárs kritikusok nem vitatták, jórészt inkább az adaptációval kapcsolatban fogalmazták meg kételyeiket. Egyesek a beatzene alkalmazásának nem tisztázott dramaturgiai funkcióját kérdőjelezték meg:

„Ez a jó zene, majdnem azt mondanám, a »magyar beat« nyelvén helyenként kellemes érzelmességgel egy olyan zene és zörejhalmaz tömeglélektani hatását volna hivatott képviselni és panasolni, amely fülsiketítő, lélekromboló, elhülyítő, és őrijító narkotikum adott esetben háromszázezer, valójában ennél is sokkal több fiatal ember számára.”<sup>80</sup>

Az idézett cikkíró szerint tehát a zene és az előadás nem szembesíti kellően a nézőt a színpadon bíralt szubkultúra felvállalt korlátnélküliségével és tabutöréseivel. Vukán György viszont úgy vélte, hogy a beat a kor zenéjeként és életérzéseként megkerülhetetlen, s a beatzene saját zeneszerzői tevékenységére gyakorolt pozitív hatásairól is szólt:

„Elsősorban a zene erősen impulzív volta, a monoton, ritmikus lüktetés és az elektromos hangszerek alkalmazása, valamint a korábban sohasem tapasztalt hangerő – együttesen a kulcs a siker megértéséhez.”<sup>81</sup>

Major Ottó a hagyományos, irodalmias színházfelfogás már a korban is idejétmúlt nézőpontját visszahangozva úgy vélte, a beatzene megfosztja a nézőt attól, hogy átérezze a regény létkérdéseket érintő lényegét:

„a zene itt éppen nem baljós és fenyegető háttér, mint a regényben, hanem szórakoztató, olykor andalító szerepet tölt be – nyilvánvaló, hogy Déry Tibor könyve ehhez valójában csak alapul szolgál.”<sup>82</sup>

Az adaptáció készítői, véleményem szerint, a zene felhasználásával nem a komor háttér illusztrációjára törekedtek, hanem az *LGT* magával ragadó zenéje révén tudtak/kívántak valamit visszacsempészni a popfesztiválok hangulatából. Feltevélesem szerint a nézők többsége – más lehetősége akkoriban nem lévén – már csak azért is látogatta az előadást, hogy a Vígszínházban átélhesse ezt a hangulatot.

<sup>79</sup> Rajk 1973.

<sup>80</sup> Rajk 1973.

<sup>81</sup> Vukán 1973.

<sup>82</sup> Major 1973.

## A rendezés kritikái

Sziládi János az előadásról szólva a rendezés modernségét, a zenés színház elemeinek sikeres összehangolását emelte ki a *Kortárs* hasábjain, kapcsolódva az időszak lehetőségeihez képest komoly és szókimondó, a „rendezői színház” lehetőségeit taglaló vitákhoz, amelyek a színházi sajtóban és közéletben folytak ekkoriban:

„A mozgalmasság, a tömegjelenetek hatásos-színpadi tervezése Marton eddigi rendezői munkásságának erényei közé tartozott, és most is kamatoztatja. A produkció sűrűjébe hatolva egyre nagyobb biztonsággal találja meg a zene és a próza, a tömegjelenetek és az egyszemélyes képek hajlékony váltásainak rendezői megoldását is.”<sup>83</sup>

A korabeli színházfelfogás irodalomközpontúságáról azonban ő sem mondott le, az eredeti mű ábrázolási gazdagságát kérte számon az adaptáción:

„Szegényebb, szűkösebb világ ez, mint a regényé. Hiányzik a villódzó, nyugtalan lüktetése, kavargó változatossága –, de a gondosan kiemelt lényeg hibátlanul termelődik újra.”<sup>84</sup>

Magam a források és a szövegkönyv, valamint az eredeti kisregény vizsgálata után úgy látom, a rendező jól döntött, amikor lemondott egy effajta stiláris hűségéről, hiszen akkor a produkció csak egy szűk, alternatív színházakat kedvelő közönség tetszésére tarthatott volna igényt. Az elsősorban hatásosságra törekvő, a kisregényhez képest „leegyszerűsített” *Képzelt riport* viszont nagy hatású tömegkulturális produktum lett. A fiatal közönség felfedezte magának a Vígszínházat, s egy produkció erejéig megvalósult a korabeli kultúrpolitika által olyannyira igényelt „ifjúsági színház” egy olyan kompromisszumos forma keretében, amely mind a befogadók tömegének, mind a kultúrpolitikának megfelelt.

## A disszidálásról kialakított hivatalos álláspont

A *Magyar Ifjúság* egy interjú során provokatív, de magától értetődő kérdést tett fel Pós Sándornak, az adaptáció készítőjének, érzékeltetve a kisregény-musical alapkoncepciójának irreális-erőltetett jellegét: „Mi közünk lehet itt a Szent István körúton az amerikai fiatalok Montanájához?” Pós válaszában nem az 1968 után globálissá váló ifjúsági szubkultúrának a korabeli szocialista Magyarországon is érzékelhető kihívásairól beszélt, hanem az 1956 utáni kultúrpolitika egyik kényes, de ismétlődő sablonja, a disszidálás-emigrálás problematikája felől közélítve vont párhuzamot Montana és a Szent István körút között:

<sup>83</sup> Sziládi 1973.

<sup>84</sup> Sziládi 1973.

„Elsősorban az oda vetődött két magyar sorsa érdekel bennünket: József és Eszter – a regény és az előadás főszereplő – házaspár figurája. Elszakították a végső, de egyben életüket alapvetően meghatározó szálát: amely Magyarországhoz fűzte őket.”<sup>85</sup>

## A kortárs külföldi értékelés

A külföldi újságok is kommentálták a keleti blokkban újitónak minősülő színházi vállalkozást, a vígszínházi előadásnak az állampárti irányelvektől mentes „nyugati” olvasatát nyújtva. Baer Mills a *The Times* hasábjain megjelent budapesti levele rámutatott a koncepció – Magyarországon ekkor érthető okokból nyilvánvalóvá nem tehető – hiányosságaira, ideológiai meghatározottságára, burkolt nyugatellenességére, közhelyekből épülő Amerika-képére:

„A »Popfesztivál« ugyan pontos abban, amit mond, de Amerika másik oldala egy pillantást sem kap. Az előadás tendenciája – ez a legvalószínűbb – az öntudatlan esetlegességet és azokat a képzeteket tükrözi, melyek a legtöbb kelet-európaiban Amerikáról élnek.”<sup>86</sup>

A produkció rendezőjét is az elsődlegesnek láttatott ideológiai cél – az amerikai szubkultúrának a magyar befogadótól való elidegenítése – megvalósítójaként mutatta be, és a nyugat-európai előadások tabutöréseivel szemben a pesti előadás kompromisszumkereső jellegét hangsúlyozta:

„A »Popfesztivál« rendezője, Marton László, a nyugati orientációjú vezetők osztályát képviseli, amely Magyarországon növekedőben van. Mindamellet ő maga soha nem járt még rockfesztiválon, nem látta az Altamontról készült filmet, a »Gimmie Sheltert« sem, így aztán realiztikus rendezésre nemigen történik kísérlet; sőt, Altamont helyett állandóan Montanára hivatkozik. Marton néhány évvel ezelőtt Párizsban elcsípte a *Hairt*, és ennek a »Popfesztivál« sokat is köszönhet, kivéve persze a meztelenséget, amely hiányzik belőle.”<sup>87</sup>

A *Frankfurter Allgemeine Zeitung* cikke ezzel szemben szimpatizált a rendezéssel, nem kérte rajta számon a valóságghűséget, a *Hairrel* történő összehasonlításból pedig a *Képzelt riport* került ki győztesen. A cikk az adaptációt és az előadást a brechti, elsősorban a befogadó intellektusára ható ún. epikus színház tradíciójába emelte:

„Az, ami a *Hair*ben gyerekesen hangzó vád volt a gyarmatosítással szemben, és amelyet a zene teljesen háttérbe szorított, a *Képzelt riport*ban a színpadon is megmarad,

<sup>85</sup> N. n. 1973.

<sup>86</sup> Mills 1975.

<sup>87</sup> Mills 1975.

mert a lejátszott eseményeket hűvös riport-hangnemben ábrázolják és kommentálják úgy, hogy a nézőnek mindig lehetősége marad a reflexiókra.”<sup>88</sup>

A *Deutschlandfunk* újságírója a kisregény és az előadás készítői által is rendkívül hangsúlyossá tett „üldöztetés témát” emelte ki beszámolójában:

„Erre a fesztiválra azért menekül Eszter, mert reméli, beleolvadhat a tömegbe, amely fiatal, s érzése szerint minden mocskuk ellenére ártatlan emberekből tevődik össze, akik nem szenvednek az emlékek súlyától.”<sup>89</sup>

## Az utókor véleménye

Az utókor általában a felújítások idején értelmezi újra a *Képzelt Riportot*, mint erre már a bevezetőben is utaltam. Valuska László például a musicalt annak ideológus jellege miatt tartotta méltatlannak arra, hogy ezzel ünnepeljék a Sziget fesztivál tizenöt éves fennállását.

„A 15. Sziget fesztivált mi mással ünnepelhetnénk, mint egy Sziget-ellenes musicallel: nemi anarchia, drogok és rockzene. Déry Tibor ugyanis a popfesztivál díszletében Amerika-ellenességét fejtette ki, miközben újramesélte a zsidók elhurcolását.”<sup>90</sup>

Figyelemre méltó, hogy a szerző még mindig a musical rockkultúra-ellenességén háborodik fel, pedig a darab a mai viszonyok között értelemszerűen nem hordozhat már hasonló üzenetet. A bemutató koráról szólva viszont nyilvánvalóvá kell tenni, hogy ez volt az első olyan, széles körben visszhangot kiváltó kezdeményezés, amely az addig ifjúsági problémaként kezelt rockzenét beillesztette a színház világába, növelve annak társadalmi elfogadottságát.

A musical rockzene-ellenességére Földes László (Hobo) is felhívta a figyelmet, még 1982-ben megjelent könyvében:

„Déry a magyar értelmiség második világháborús tragikus alapélményétől meghatározva, majd az ötvenes éveket túlélve – amikor minden új mozgástól távol tartotta magát a hivatalos irodalom nesztoraként –, a változásoktól félve – »csak rosszabb jöhet« – elutasította, és károsnak minősítette a rockot. [...] A rock gyanús volt és bizonytalan, így Déry sem vette észre, hogy ez az új szórakoztató művészet haladó töltéssel is rendelkezik.”<sup>91</sup>

<sup>88</sup> Bittner 1973.

<sup>89</sup> *Deutschlandfunk* 1973.

<sup>90</sup> Valuska 2007.

<sup>91</sup> Földes 1982: 123–124.

Ez inkább tűnik helytálló érvelésnek a maga korában és közegében, mint Valuskáé, már csak azért is, mivel a darab beatellenes jellegét nem pusztán önmagában, hanem a szerző életrajzi motívumai felől is megpróbálta értelmezni. Figyelemre méltó, hogy maga Déry is igyekezett világossá tenni azt, hogy nem áll fenn párhuzam a regénybeli popfesztiválon történt gyilkosság és a beatzene között:

„A regény egy megtörtént eseményről – egy amerikai popfesztiválon elkövetett gyilkosságról és az általa bennem elindított gondolatokról és érzelmekről szól. Ismétlem: arról a popfesztiválról és nem az ott elhangzott zenéről. Hogy a zene mit mond el, miről beszél, milyen indulatokat vált ki, az mindig attól függ, hogy ki szólaltatja meg, hol, mikor és milyen környezetben.”<sup>92</sup>

Jákfalvy Magdolna színháztörténész a *Képzelt riport egy képzelt színdarabról* című cikkében az 1990-es évekbeli veszprémi és zalaegerszegi *Képzelt riport*-előadások elemzésén keresztül mutatta be, hogy a darab a jelen megváltozott kulturális közegében is életképes. Az egyes rendezések igyekeztek kiküszöbölni a kisregény és a szövegkönyv dramaturgiai következetlenségeit, és elhagyták a keletkezés idejének elvárásaihoz alkalmazkodó aktuálpolitikai elemeket, új értelmezést javasolva:

„A veszprémi előadás esetében például Esztert nem a Nyilas madár, hanem egy Halálmadárnak nevezett látomása kísérti. A Pokol Angyala és a Madár azonossága így nem a náci örület amerikai feléledésének és terjedésének, hanem a völgyben, a világban fenyegető halálnak a jóserejű képi megfogalmazása.”<sup>93</sup>

A *Képzelt riport* kultúrtörténeti hatását a mából vizsgálva megállapítható, hogy a musical a magyar tömegkultúra klasszikusává vált, és egyfajta – a magyar zenei és színházi tömegkultúrában az egymást követő nemzedékek számára is hivatkozási alapul szolgáló – „magyar hippimitológiát” kreált egy olyan országban, ahol a bemutató idején erre nem volt más közeg. A korabeli siker okát Horváth Péter drámaíró az előadás ifjúsági rétegidentitást kifejező erejében látta, amely elhalványította a már akkor is érzékelt politikai propaganda-elemeket. Úgy emlékszik a darab résztvevőire, mint „önmagunkra, aki nem voltunk, pedig lehettünk volna”:

„Egy polgári, vagy ha úgy tetszik, egy szocialista-realista színpadra beözönlöttek a hatvanas évek szakadt farmernadrágos kísértetei.”<sup>94</sup>

Az előadás nem csak a színpadon lévők számára volt képes megjeleníteni e nemzedéki és kulturális váltást: a nézők is valamiféle meg nem élt jelen és múlt iránti nosztalgiaként élvezhették az előadást.

<sup>92</sup> Déry 1973b.

<sup>93</sup> Jákfalvy 1996.

<sup>94</sup> Horváth 1996: 109.

A darab története láthatóan ma is folytatódik. Székely György színháztörténész, aki maga is sokat foglalkozott az operett és a musical modernitásának és társadalmi szerepének kérdéseivel, egy a közelmúltban készült interjúban arról mesélt,<sup>95</sup> hogy amikor vendégtanárként a New York állambeli Albany Egyetemen oktatott, felesége, Deák Rózsa, a Vígszínház egykori segédrendezője közreműködésével ott is színpadra került a musical, *Képzelt riport egy amerikai rockfesztiválról* címmel. További kutatásra lenne érdemes ennek a produkciónak a fogadtatása társadalom- és színháztörténeti szempontból egyaránt, hiszen az egykori vígszínházi előadás segédrendezője által színre vitt produkció révén a történet visszakerült saját kulturális közegébe. Érdemes lenne megismerni az amerikai tömegkultúrával szemben erősen kritikus darab fogadtatását is, s azt, hogy vajon mennyiben azonosultak egy amerikai egyetemen a más társadalmi közegekből érkező látellellettel, milyennek találták a zenét, és mennyire tekintették a produkció zenéjét a rockfesztivál zenei világát visszaadó reprezentációnak.

## FORRÁSOK

Magyar Országos Levéltár (MOL)

XIX-I-4-ff. A Művelődésügyi Minisztérium Színházi Főosztályának iratai, 1958–1973.

M-KS 288-36. Az MSZMP Központi Bizottság Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztályának iratai, 1967–1988.

M-KS 288-41. Az MSZMP Agitációs és Propaganda Bizottságának iratai, 1962–1989.

Országos Széchényi Könyvtár (OSZK) Színháztörténeti Tár, szövegeknyvek

MM9274. Déry Tibor – Pócs Sándor – Presser Gábor – Adamis Anna 1973: *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról. Deák Rózsa jegyzeteivel.* (Rendezői példány.)

Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet

Bittner, Wolfgang 1973: Déry Tibor Altamontra tekint. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 1973. április 19. Az eredeti oldalszámokat nem feltüntető, gépelt átirat. Képzelt riport-sajtóanyag feliratú dosszié.

*Deutschlandfunk.* 1973. április 14. Az eredeti oldalszámokat nem feltüntető, szerző nélküli gépelt átirat. Képzelt riport-sajtóanyag feliratú dosszié.

Mills, Bart 1975: Pop fesztivál. Bart Mills levele. 1975. július 28. Az eredeti oldalszámokat nem feltüntető, gépelt átirat. Képzelt riport-sajtóanyag feliratú dosszié.

Petőfi Irodalmi Múzeum (PIM) Kézirattára, Déry Tibor-hagyatékek

Déry Tibor 1958–1977 közötti, még kiadatlan levelezése.

<sup>95</sup> Gajdó 1999: 7.



## HIVATKOZOTT IRODALOM

- Boreczky Beatrix (szerk.) 1993: *A magyar állam szervei. Központi szervek. 1950–1970.* Magyar Országos Levéltár, Budapest.
- Botka Ferenc (s. a. r.) 2003: *Déry Tibor: Barátságos pesszimizmussal. „A jövőben nem bízom, menetirányunk rossz.” Cikkék, művek, beszédek, interjúk, 1965–1977.* Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest.
- Botka Ferenc 2007: Déry Tibor védelmében. *Élet és Irodalom* <http://www.es.hu/index.php?view=doc;17582> (Letöltés: 2010. március 5.)
- Csáky, Moritz 1999: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség. Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról.* Európa Kiadó, Budapest.
- De Marinis, Marco 1999: Történelem és történetírás. In: Demcsák Katalin – Kiss Attila Atilla (szerk.): *Színház-szemiográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája. Tanulmányok.* JATE Press, Szeged, 45–87.
- Déry Tibor 1973a: Nem pusztán a téma érdekelt. *Kritika* (2.) 4. 8.
- Déry Tibor 1973b: Levél a szerkesztőséghez. *Film, Színház, Muzsika* 1973. február 20. 19.
- Fejes Lászlóné (szerk.) 1976–1983: *Statistikai tájékoztató. Színpadi szórakoztatás.* 9 kötet. Egyetemi Számítóközpont – Tudományszervezési és Informatikai Intézet, Budapest.
- Földes László 1982: *Rolling Stones könyv.* Zeneműkiadó, Budapest.
- Gajdó Tamás 1999: Színháztörténet és a tényleges színház. Székely Györggyel beszélget Gajdó Tamás. *Theatron* (1.) 3. 3–8.
- Göbölös N. László 2003: *A 60-as évek 45-ös fordulaton. Slágerek és történelem.* Szabad Föld Kiadó, Budapest.
- Horváth Péter 1996: Néhány sor a vígszínházi popfesztiválról. In: Radnóti Zsuzsa (főszerk.): *A százéves Vígszínház. Mozaikok tíz évtized történetéből, 1896–1996.* Vígszínház, [Budapest], 108–111.
- Horváth Sándor 2008: Erika és az Óriáskerék. Ifjúsági lázadás és új társadalmi identitások létrehozása az 1960-as években. In: Horváth Sándor (szerk.): *Mindennapok Rákosi és Kádár korában. Új utak a szocialista korszak kutatásában.* Nyitott Könyvműhely, Budapest, 321–361.
- Ivanics István 1968: Hippik a körúton. *Magyar Ifjúság* 1968. június 21. 3.
- Jákfalvy Magdolna 1996: Képzelt riport egy képzelt előadásról. *Színház* (29.) 3. 26–30.
- Major Ottó 1973: Pop-fesztivál a Vígszínházban. *Tükör* 1973. március 13. 13.
- N. n. 1973: Képzelt előadás egy amerikai popfesztiválról. *Magyar Ifjúság* 1973. március 2. 12.
- Nagy Judit 1973: Mákony a magány ellen. *Film, Színház, Muzsika.* (2.) 4. 10–11.
- Onagy Zoltán 2007: *Déry, a diktatúra s a popfesztivál.* [http://uj.terasz.hu/main.php?id=egyeb&page=cikk&cikk\\_id=6531](http://uj.terasz.hu/main.php?id=egyeb&page=cikk&cikk_id=6531) (Letöltés: 2010. március 5.)
- Ónody György 1968: What's wrong with America? *Magyar Ifjúság* 1968. április 12. 11.
- Opitz, Antonia 2003: Többé-kevésbé jókedvű önvizsgálat. Déry Tibor műveinek fogadtatása az NDK-ban. In: Botka Ferenc (szerk.): *Mérlegen egy életmű. A Déry Tibor halálának huszonötödik évfordulóján rendezett tudományos konferencia előadásai, 2002. december 5–6.* Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 195–202.

- Pomogáts Béla 2003: Déry és 1956. In: Botka Ferenc (szerk.): *Mérlegen egy életmű. A Déry Tibor halálának huszonötödik évfordulóján rendezett tudományos konferencia előadásai, 2002. december 5–6.* Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 101–107.
- Rajk András 1973: Képzelt riport egy amerikai pop-fesztiválról. *Népszava* 1973. március 7. 2.
- Révész Sándor 1997: *Aczél és korunk.* Sík Kiadó, Budapest.
- Ring Orsolya 2008: A színházak pártirányítása a Kádár-korszakban. Színházi témák az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottságának ülésein. *Levéltári Közlemények* (79.) 197–214.
- Sebes Tibor 1968: Elégedetlen nemzedék. *Magyar Ifjúság* 1968. április 12. 10–11.
- Sebők János 2007: Szemétre való-e a Popfesztivál? *Élet és Irodalom* <http://www.es.hu/index.php?view=doc;17407> (Letöltés: 2010. március 5.)
- Sziládi János 1973: A főszereplő – a történelem. *Kortárs* (17.) 7. 1184–1185.
- Szőnyei Tamás 2005: *Nyilván tartottak. Titkos szolgák a magyar rock körül, 1960–1990.* Magyar Narancs – Tihany-Rév Kiadó, Budapest.
- Valuska László 2007: A Képzelt riport Sziget-ellenes kommunista propagandamű. *Index* <http://index.hu/kultur/2007/sziget/kepzeltrip08> (Letöltés: 2010. március 5.)
- Vass Henrik – Ságvári Ágnes (szerk.) 1973: *Az MSZMP határozatai és dokumentumai, 1956–1962.* Kossuth Kiadó, Budapest.
- Vígszínház 1981: *Vígszínház 1896–1981.* Vígszínház Igazgatósága, Budapest.
- Vukán György 1973: A muzsik és a beat. *Kritika* (2.) 4. 14–15.

Trever Hagen

## Zenélés a „víg gettóban”\*

*A cseh underground 1968 és 1989 között*

Jelen írásban egy empirikus esettanulmány keretében vizsgálom a csehszlovákiai, nem hivatalos underground közösséget. Elsősorban arra keresem a választ, hogy miként csatlakoztak az undergroundhoz a résztvevők, s milyen élmények érték őket itt az 1960-as évek végétől az 1980-as évek végéig. Az underground közösség vizsgálatával az a célom, hogy kétféle módon közelítsem meg a „zene mint erőforrás” (*music-as-resource*)<sup>1</sup> nem hivatalos használatait és újrafogalmazásait. Egyrészt azt vizsgálom, hogy a zene milyen hatással van a közösségépítés folyamatára, másrészt pedig azt, hogy pontosan milyen szerepe van a kollektív cselekvésben. Arra keresem tehát a választ, hogy a „zene mint erőforrás” miként alakul az ún. „alkotói korlátozás” időszakában, vagyis egy olyan helyzetben, amikor az elnyomás paradox módon új lehetőségeket teremt a kreatív tevékenységek számára. Az „alkotói korlátozás” – azaz a cenzúra, a betiltás, a zeneipar államosítása, a meghallgatások, a kritika – jelen van a zene létrehozásánál, a termékek későbbi fogyasztásánál, a zenével kapcsolatos különféle társadalmi szokásokban, és arra is kihat, hogy a résztvevők milyen jelentést kölcsönöznek a zenei anyagoknak. A nem hivatalos underground zenélésen (*musicking*)\*\* keresztül bemutatom, hogy a „zene mint erőforrás” új és társadalmilag fontos kulturális szokásokat tett lehetővé, amelyeket a résztvevők kötetlen módon sajátítottak el a zenében és a zene által. E tanulási folyamat leckéi azután ugródeszkát jelentettek az alternatív, hivatalosan nem elismert vagy underground létezésformák felé, melyek egy sajátos kulturális tér és közösségi forma létrejöttéhez vezettek.

\* A címválasztással a szerző a *The Merry Ghetto* című füzetecskére utal, amely a *Plastic People of the Universe* nevű rockzenekar első – *Egon Bondy's Happy Hearts Club Banned* című – lemezével együtt jelent meg, s az 1970-es évektől egyúttal a cseh underground széles körben használt megnevezésévé vált. (A Szerk.)

<sup>1</sup> Utalva arra, hogy a zene képes létformákat teremteni, átformálni és kiterjeszteni. Vö. DeNora 2000.

\*\* A „musicking” kifejezést nem könnyű a magyar nyelvben egyetlen szóval visszaadni. A zene-szociológiai szakirodalom azt a fajta zenélést érti alatta, amelyben nemcsak az előadó zenészek, hanem a zenét bármilyen formában hallgatók is aktívan részt vesznek. A továbbiakban a „zenélés” kifejezés erre a fogalomra utal. Bővebben lásd a *Csatlakozás az undergroundhoz: közösség, zenélés, zenei élmény* című fejezetet. (A Szerk.)

## A CSEH UNDERGROUND RÓL RÖVIDEN

A cseh underground<sup>2</sup> nagy vonalakban és röviden felfogható úgy, mint a csehszlovák társadalmi és kulturális élethez való sajátos érzelmi és szellemi viszonyulás. Más szóval, egyszerre külső megjelenés és cselekvési forma, illetve a világnézetet és a világról alkotott elképzeléseket meghatározó életérzés és mentális állapot. Kialakulása a prágai tavasz idejére tehető, de ugyancsak hatottak rá az 1960-as évekbeli csehszlovák *bigbít* szcénájának *elő-underground* együttesei, így kezdetét nehéz pontosan meghatározni.

Az underground a prágai tavaszt követő szovjet megszállás alatt jött létre, és igen sokféle kulturális forrásból táplálkozott. Kulturális terét egészen az 1989-es demokratikus átalakulásig folyamatosan tágította saját kiadású illegális szövegek (szamizdat) és hanganyagok (magnitizdat) segítségével. A rendszerváltást követően az underground újrafogalmazta önmagát, és a mai napig is működik. Az underground olyan zenészek, költők és írók köré csoportosuló, sajátos beállítottságú személyek hálózataként alakult ki, akiknek az alkotásait üldözte és betiltotta az 1970-es és 1980-as évekbeli csehszlovákiai normalizációs időszak szélsőségesen szigorú cenzúrája. Közülük sokan zenészek voltak, és a hatvanas évek nyugati rockzenéjének rajongói, amelyet többek között a *The Fugs*, a *Captain Beefheart*, a *Velvet Underground* és Frank Zappa képviselt. Az ellenkultúra olyan alakjaiért lelkesedtek, mint Allen Ginsberg,<sup>3</sup> Jack Kerouac és Andy Warhol, de támogatói voltak számos cseh együttesnek, költőnek, kulturális személyiségnek és mozgalomnak is. Ezeknek a zenészeknek többnyire végül megtiltották, hogy hivatalosan játszanak, azonban sokuk számára fontos volt, hogy továbbra is az ízlésüknek megfelelő zenét játszhassák és hallgathassák, inkább, mint hogy csatlakozzanak az 1970-es évek „normalizált” Csehszlovákiájában a „szellemi szegénység kereskedelmi tengeréhez”,<sup>4</sup> s konformista módon igazodjanak a rendszer zenei követelményeihez. Ahogy az underground egyik tagja megjegyezte: „jobb volt egyáltalán nem játszani, mint azt játszani, amit a rendszer megkövetelt”.<sup>5</sup>

Az underground nagyon sokszínű, több generációt felölelő tér volt, amely egyaránt magában foglalt hippiket, folkénekeseket, történészeket, teológusokat, rockzenészeket, festőket, fényképészeket, feministákat, radiká-

<sup>2</sup> A cikkben inentől az „underground” kifejezés a cseh undergroundra utal.

<sup>3</sup> 1965-ben Allen Ginsberg két hónapot töltött Prágában, ahol előadásokat és vers-felolvasásokat tartott, cseh költőkkel találkozott, és szemináriumokat tartott a jógáról. Ginsberget a „majális királyává” koronázták a Károly Egyetem hallgatói. Hat nappal később, Antonín Novotný, Csehszlovákia elnöke kiutasította az országból, amit elkobzott jegyzetfüzeteivel indokolt, melyek „a szexről és a politikáról vallott szokatlan nézeteket, különös álmokat és véleményeket” tartalmaztak (Ryback 1990). Ginsberg versei és írásai gyakran szerepeltek a *Vokno* című samizdat folyóiratban az 1970-es évek elején és az 1980-as években. Ginsberg és a folyóirat szerkesztője, František Stárek végül 1990-ben találkozhatott New Yorkban.

<sup>4</sup> Jirous 2006 [1975]: 7. (A tanulmányban közölt idézeteket Lengvári Ágnes fordította – A Szerk.)

<sup>5</sup> Jirous 2006 [1975]: 7.

lis marxistákat, környezetvédőket, drogfüggőket és absztinenseket, s amely a hetvenes-nyolcvanas évek során mindinkább elterjedt az országban, egyre népesebb táborra szert téve.<sup>6</sup> A tagok közösségüket „víg gettónak” nevezték, amely egyszerre utalt egyfajta érzelmi állapotra, egy tényleges helyre és egy bizonyos társadalmi-politikai attitűdre.

A résztvevők sokféleségének, társadalmi háttér, foglalkozás, kor és nem szerinti igen vegyes összetételének figyelembe vétele nélkül nem lehet megérteni a cseh underground sajátos képződményét, összevetve a keleti blokk, Nyugat-Európa vagy Észak-Amerika korabeli alternatív közösségeivel és szubkultúráival. Véleményem szerint a zene – pontosabban a zenéhez kapcsolódó megannyi társadalmi tevékenység – kulcsfontosságú annak megértésében, hogy egy ilyen sokszínű csoport, amely sokszor földrajzilag is szétszóródott, hogyan tudott közösséggé válni és egy közös világnézetet létrehozni.

Az underground sokrétű példáján keresztül szemügyre vehetjük, mit is jelent a „cselekvő zene”, továbbá folyamatában figyelhetjük meg a kollektív zenei élmények kialakulását és működési mechanizmusát is. Felismerhetjük általa, hogy a zene aktívan közreműködik a társadalmi kapcsolatok kialakításában, nem csupán tárgya azoknak. A cikkben három témát járok körül: először is megvizsgálom, miként indult útjára és vált egyre jelentősebbé ez a kollektív jelenség. Ennek bemutatásakor a résztvevők zenélési szokásain keresztül az elfojtott kultúrára és a zenére mint társadalmi cselekvési mintára helyezem a hangsúlyt. Másodsorban arra keresem a választ, hogy miként fogható fel egy kulturális tér létrehozása és közösséggel való kapcsolata. Ez egy kreatív, inspiratív tér, amelyből az egyén erőt merít; az informális tanulás tere ez, nem pedig a cselekvés meghatározója;<sup>7</sup> egy olyan hely, amely folyamatosan elmozdul, felbukkan, növekszik, változik az időben. A kulturális tér a közösségépítés alapanyaga, a zene pedig az eszköz, amely mindezt lehetővé teszi. Végül annak módozatait és rítusait vizsgálom, hogy a zenei élményen keresztül hogyan lehetett belépni ebbe a kulturális térbe.<sup>8</sup> Más szóval azt próbálom felderíteni, hogy miképpen csatlakozott valaki az undergroundhoz és hogyan tanult ott kollektív, kötetlen módon, illetve vizsgálom azt is, hogy milyen jelentősége van egyáltalán az underground zenének.

E témák tárgyalásánál először megvizsgálom a kölcsönös kapcsolatot a zenélés és a zenei élmény fogalmai között, illetve azt, hogy miként biztosították ezek a megfelelő szintű tudatosságot és az underground iránti elkötelezettséget a résztvevők számára. Elemzem továbbá, hogy a létrejött kulturális térben milyen módon lehetett közösséget építeni. Ezután bemutatom magát a kulturális teret, s azt, hogy az mennyiben befolyásolja a résztvevők cselekedeteit, és hogyan kapcsolódik azokhoz a kollektív erőfeszítésekhez, amelyek közvetlenül vagy közvetve hatással vannak a társadalmi és politikai változásokra.

<sup>6</sup> Machovec 2006.

<sup>7</sup> Eyerman 2006: 19.

<sup>8</sup> Ennél az elemzésnél Gomart és Hennion kutatására támaszkodom: Gomart – Hennion 1999.

## MÓDSZEREK

A cseh undergroundról szóló tanulmányom több mint négy év alatt összegyűjtött etnográfiai interjúkra, a kortárs underground tevékenységek résztvevő megfigyelésére, valamint Csehország és Magyarország levéltáraiban végzett kutatásokra támaszkodik. Az interjúadatok nagyjából háromféle csoporttól származnak; ezeket „underground tagoknak”, „perifériás hallgatóknak” és „nem underground művészeknek” nevezem. A „perifériás hallgatók” kifejezés azokra utal, akik fogyasztottak ugyan szamizdat és magnitizdat kulturális termékeket, de – földrajzi vagy generációs okokból, vagy mert hiányzott a megfelelő hálózati kapcsolatuk illetve a kézzelfogható underground „tőkéjük”, mint például a hosszú haj – nem vettek részt underground fesztiválokon. A harmadik, a „nem underground művészek” csoportja olyan cseh zenészeket foglal magában, akik inspirálóan hatottak a cseh undergroundra vagy részt vettek informális zenélésben az 1970-es és 1980-as években, de közvetlenül nem működtek közre az underground zenélési gyakorlatokban.

Résztvevő megfigyelésem részeként jelen voltam számos olyan rendezvényen, melyek a cseh kultúra úgynevezett underground reneszánszához köthetők – fesztiválokon, költői felolvasásokon, megemlékezéseken, kocsmákban vagy lakásokon rendezett kis létszámú, kötetlen összejöveteleken. Maga az underground reneszánsz egy húszévenként ciklikusan változó kulturális-politikai trendet követ, amelyet Václav Havel írt le.<sup>9</sup> Az elmúlt években számos olyan eseményről emlékeztek meg nyilvános vagy magánünnepségek keretében, amelyekben az undergroundnak történelmi szerepe volt. Ilyen volt például az emberi jogok csehszlovákiai megsértése ellen tiltakozó *Charta '77* alapításának 30. évfordulója (2007), a Varsói Szerződés országai által végrehajtott csehszlovák megszállás 40. évfordulója (2008) vagy a *bársonyos forradalom* 20 éves évfordulója (2009). Ez természetesen nem azt jelenti, hogy az underground csak most bukkant fel újra – mi sem állna távolabb az igazságtól. 1989 óta a lemezkiadók folyamatosan újítanak fel és adnak ki korábban felvett underground zenei anyagokat, és új felvételek is készülnek a fiatalabb generáció új együtteseivel: bizonyos tekintetben az „underground hangzás” immár külön műfaj lett. A cseh könyvkiadók újra életre keltették az underground szamizdatot regények és visszaemlékezések formájában, s az underground egyes tagjainak életéről még televíziós dokumentumfilmek is készültek. Az underground tehát továbbra is aktív és létező jelenség a kommunizmus utáni Csehszlovákiában és utódállamaiban.

Az általam végzett levéltári kutatást három, fenomenológiai szempontból különböző levéltárban végeztem. Egyrészt kutattam az állami titkosrendőrség levéltárában (ÚSTR) házkutatások, rendőrségi eljárások, kollaboráns tanúnyilat-

<sup>9</sup> Ezek: a kommunista hatalomátvétel 1948-ban, a szovjet megszállás 1968-ban és a forradalom 1989-ben.

kozatok iratait keresve;<sup>10</sup> másrészt az 1948 és 1989 között kiadott cseh szamizdatok, illegális kiadványok levéltárában (Libri Prohibiti); végül a budapesti Nyílt Társadalom Archívum Szabad Európa Rádió szekciójában. Ez utóbbiban találhatóak a cseh menekültekkel készített kérdőívek alapján a belső politikai és kulturális ellenállásról írott helyzetjelentések, valamint különféle rádióadások átíratái is. Ezen kívül levéltári kutatást végeztem a budapesti Artpool Művészetkutató Központban és a varsói Karta Központban is. Bár ezek közvetlenül nem befolyásolták a cseh undergroundról szóló empirikus munkámat, kutatásomnak keretet nyújtottak, és segítettek abban, hogy írásomat a megfelelő kontextusba helyezzem.

Az underground elemzése ebben a cikkben egy megalapozott elméleti megközelítésre épül, mely feldolgozza a fent említett forrásokból gyűjtött adatokat. Úgy gondolom, hogy bár írásom egy igen specifikus esettanulmány, mégis lehetővé teszi, hogy elméleti következtetéseket vonjunk le az elemzésből, és általánosabb kérdéseket is megválaszoljunk az elnyomásra, a változásra, a kulturális alkotásra és a világnézeti változásokra vonatkozóan.

## AZ 1960-AS ÉVEK: A „BIGBÍT” ÉS A PRÁGAI TAVASZ

A kommunista rezsim folyamatosan próbálta elfojtani az emberek „modern, nyugati burzsoá zene [... és] dekadencia iránti vonzódását, sőt igényét”,<sup>11</sup> s ehhez kapcsolódóan a *felforgató* zenéket is megkísérelte felszámolni. Ennek ellenére Sztálin 1953-ban bekövetkezett halálát követően a rock and roll virágzásnak indult Csehszlovákiában, csakúgy, mint az egész blokkban, s népszerűsége és jelenléte a hatvanas évek második felében egyre nőtt.

Az 1960-as évek izgalmas csehszlovák zenei, film-, képzőművészeti és irodalmi termése elárasztotta az Antonín Novotný<sup>12</sup> által vezetett kommunista pártot, melyre mind saját tagjai, mind az állampolgárok nyomást gyakoroltak a sajtó állami cenzúrájának enyhítése érdekében.<sup>13</sup> Amikor 1968. január 5-én Alexander Dubček váltotta fel Novotnýt a kommunista párt élén, elhozva az ún. emberarcú szocializmust, megkezdődhetett az „alkotói korlátozások” tavaszi olvadása. A *prágai tavasz* alatt az állam fokozatosan csökkentette az ellenőrzést, s így lehetővé tette a művészeti élet autonómiájának növekedését és a cenzúra szigorának enyhülését. A cenzúra mérséklődésével párhuzamosan néhány cseh szerző nemzetközi nyilvánosságra tett szert, többek között Pavel Kohout és Václav Havel

<sup>10</sup> *Ústav pro Studium totalitních režimů* – a 2008 februárjában nyílt Totalitárius Rendszerek Tanulmányozásának Intézete, amely tartalmazza az *Archiv bezpečnostních složek*, azaz az Állami Titkosrendőrség archívumát.

<sup>11</sup> Zsdanovot idézi: Ryback 1990: 11.

<sup>12</sup> Antonín Novotný volt a Csehszlovák Kommunista Párt (Komunistická Strana Československa) első titkára 1953 és 1968 között, Alexander Dubčeket megelőzően.

<sup>13</sup> Azok a párttagok, akik maguk is írók voltak – például Ivan Klíma, Ludvík Vaculík, Milan Kundera, Pavel Kohout, valamint Václav Havel (aki nem volt párttag) – nyomást gyakoroltak az államra a cenzúra megreformálása érdekében.

drámaírók, akik külföldön is sikereket értek el színházi munkáikkal. Ez nemcsak presztízsüket és jogdíjaikat emelte, hanem nemzetközi kapcsolatok formájában a társadalmi tőkésüket is. Mivel mindketten aktív ellenzéki szerepet vállaltak Dubček reformjait követően, ezek a kapcsolatok kritikusként és létfontosságúnak bizonyultak a pártállami hatalom megdöntéséhez vezető lépések során.

Bár Dubček Csehszlovákia stratégiai jelentőségű szereplője volt, hiszen tekintélyes társadalmi tőkét halmozott fel a Szovjetunióban töltött évei alatt, az általa végrehajtott reformokat mégsem nézték jó szemmel Moszkvában. A szovjet rosszállást drámai módon érzékeltette, hogy a Szovjetunió a Varsói Szerződés tagállamainak – Bulgáriából, Lengyelországból, Magyarországról és az NDK-ból verbuvált – 175000 főnyi hadseregével 1968. augusztus 21-én megszállta Csehszlovákiát.<sup>14</sup>

A megszállást követően, ahogy Vladimir Kusin is megállapítja, a Varsói Szerződés katonáinak interakciója „a csehszlovák közönséggel oly módon alakította a történelmet, melyre főnökeik a Kremlben egyáltalán nem számítottak. A nemzet első reakciója nem a félelem volt, hanem a keserűség és a düh.”<sup>15</sup> Ezt jelzi a szovjet megszállás elleni küzdelem és tiltakozás: 1969. január 16-án a 21 éves filozófia szakos hallgató, Jan Palach felgyújtotta magát a Vencel téren, a Nemzeti Múzeum előtt. Három nappal később belehalt égési sérüléseibe a kórházban. Január 23-ig négy másik fiatalember követte a példáját. Jan Palach máig az erőszakmentes ellenállás erőteljes szimbóluma a Cseh Köztársaságban: neki és négy követőjének emlékművet állítottak a prágai Vencel téren, ahol megemlékezéseket és koncerteket is tartanak.

## AZ ELŐ-UNDERGROUND ÉS A THE PLASTIC PEOPLE OF THE UNIVERSE

A *prágai tavasz* végét megelőző időszakot, mely a hatvanas évek elején a rock and roll együttesek számának ugrásszerű növekedését hozta, *elő-undergroundnak* nevezik az underground képviselői, azokat a zenekarokat értve ez alatt, melyek életmódja és zenei stílusa később ösztönzően hatott az undergroundra. Ahogy azt az underground vezető teoretikusa, Ivan Jirous megjegyzi, az egyik leginkább figyelemreméltó együttes ekkoriban a *The Primitives* volt, amely az amerikai pszichedelikus zenére alapozta stílusát, s happeningekből kölcsönzött elemeket felvonultató, bonyolult színpadi előadásokat tartott. Az együttesrel „egy új jelenség – az underground zene – köszöntött be, még akkor is, ha azt a közönség nem annyira intellektuális, mint inkább érzelmi és zsigeri alapon értette meg”.<sup>16</sup> Ami a dalfeldolgozások repertoárját illeti, Jirous szerint „a cseh együttesek által előadott angol és amerikai rockszámok kulcsfontosságúak voltak a helyi színtéren”.<sup>17</sup> A *The Primitives* menedzsere a hatvanas évek végén a művészettörténész

<sup>14</sup> Ryback 1990: 78.

<sup>15</sup> Kusin 1978: 17.

<sup>16</sup> Jirous 2006 [1975]: 11.

<sup>17</sup> Jirous 2006 [1975]: 11.



Jirous volt, aki később az underground egyik legismertebb bandáját, a *The Plastic People of the Universe*-t is menedzselte. A *The Primitives* tagjai az „underground atyjaiaként”<sup>18</sup> vonultak be a csehszlovák rocktörténetbe, akik lehetővé tették az underground kulturális térnek létrejöttét.

A *The Plastic People of the Universe (PPU)* 1968 szeptemberében, az *elő-underground* bandák megalakulása és a *prágai tavasz* reformja idején jött létre; tagjainak többsége ekkor még csak 19 éves volt. Amikor a *The Primitives* 1969 áprilisában feloszlott, a továbbiakban a hasonló előadásmódot képviselő *PPU* töltötte be az így keletkezett kulturális űrt. Ekkoriban a *PPU*-t még hasonló célok vezérelték, mint a hatvanas évek végének legtöbb rockzenekarát: professzionális előadói státust elérni a szocialista rendszeren belül, hogy így hangszerrekhez, erősítőkhöz juthassanak, s fizetett fellépéseken vehessenek részt.

A Varsói Szerződés csapatainak bevonulása után Csehszlovákia továbbra is nyitott maradt a rock and roll áramlataira, amit jól bizonyít az 1968 decemberében megtartott prágai *Második Big Beat Fesztivál*. A korlátozások csak később, a hetvenes évek normalizációs időszakában kezdődtek, mint azt a későbbiekben látni fogjuk. A *PPU* létrejöttét részben az a megszállást megelőző szociokulturális tér tette lehetővé, melyet a rock and roll állami szabályozásának hiánya teremtett meg. A hetvenes évek közepének prágai időszaka igen jelentős volt a csehszlovák együttes-alapítások tekintetében, amit Jirous a következő kérdéssel illusztrál:

„hogyan lehetne a Csehszlovákiában ma [1975] létrejött együtteseknek bármilyen valódi esélyük a túlélésre, ha nincs olyan spontán zenei közeg, amelyben találkozhatnának, összehasonlíthatnák nézeteiket, együtt játszhatnának, és járhatnák a saját útjukat, amelyen saját, szabadon választott zenei ízlésük és mindenekfelett az összetartozás vezérli őket?”<sup>19</sup>

Ha összehasonlítjuk az 1960-as és az 1970-es évekbeli Csehszlovákiát, radikális kulturális változást fedezhetünk fel, amely a társadalmi tér drámai átalakulásának az eredménye. Más szóval, a prágai előadóhelyek bezárása, mely az 1950-es évek zsdanovi kultúrpolitikájához való visszatérés eredménye volt, megszüntette azokat a fizikai tereket, ahol a fiatalok korábban összegyűlhettek és találkozhattak egymással. Az intézkedés vitathatatlanul a lakásokon és vidéki házakban tartott magánelőadások felvirágzását eredményezte.

A *PPU* még a normalizáció kezdete előtt, 1969-ben lépett fel először; ekkorra már hivatalosan elismert együttes volt,<sup>20</sup> s így állami tulajdonú hangszereken és

<sup>18</sup> Jirous 2006 [1975]: 11.

<sup>19</sup> Jirous 2006 [1975]: 11.

<sup>20</sup> A *PPU*-nak ún. *zřizovatel* státusa volt az állami Prágai Kulturális Központ ügynökségnél, amely a zenészek háromszintű állami besorolásának egyik kategóriája volt Csehszlovákiában. A *prehravký* és a *zajmout umělcka činnost* volt a két alacsonyabb szintű kategória. Mindegyik szint egy-egy zenészi színvonalat képviselt a profitól az amatőríg, s így meghatározta, hogy a zenészek hol játszhattak, mennyit kereshettek, mennyi utazási hozzájárulást kaphattak, milyen hangszerket biztosított részükre az állam stb.

felszereléssel játszhatott.<sup>21</sup> A *PPU* még ebben az évben találkozott Ivan Jirouszal a *Beat Salon* fesztiválon. Jirous, aki Andy Warhol és a modern művészet nagy tisztelője volt, jelentősen hozzájárult a *PPU* művészeti és esztétikai fejlődéséhez, valamint ahhoz, hogy az együttes tagjai pszichedelikus rockerekből „underground művészekké” váljanak.<sup>22</sup> Milan Hlavsa visszaemlékezése szerint Jirous tömören úgy jellemezte a különbséget a két – a pszichedelikus és az underground – stílus között, hogy az „undergroundban nincsenek tüzek”,<sup>23</sup> vagyis hiányoznak a színpadi pirotechnikai mutatványok.

Ezt követően a *PPU* koncertjei 1969 és 1970 között sajátos zenei fejlődést mutattak, amely jól szemlélteti, hogy a *PPU* egy olyan társadalmi kontextusba ágyazta a szerzeményeit, amely előrevetítette az underground „második kultúrájának” létrejöttét. Olyan mágikus témákat építettek be a zenéjükbe, mint a *Mabinogion* és a *mabinogi* kelta mítoszok, melyekben az „elbeszélések közös témája a valóságos és a mágikus világok, valamint az Én és a Másik közötti kapcsolat”.<sup>24</sup> Dalszövegeikben felbukkan a 16. századi német varázsló, Agrippa alakja is, továbbá írtak egy *Világegyetem Szimfónia* című dalsorozatát is (minden bolygóról egy-egy dallal). Véleményem szerint mindezzel a *PPU* egy alternatív tudatmódot biztosító kulturális tér alapköveit rakta le, amelyben a közönség tagjai a zenei előadás révén a mindennapi valóságot valami mágikussá, *másvilágivá* alakíthatták át. A *PPU* ezzel olyan korabeli nyugati előadóművészek mellé sorakozott fel, akik a zene segítségével szintén a valóság átforgalmazására törekedtek, mint például Sun Ra, Karlheinz Stockhausen, George Clinton és a *Parliament Funkadelic*, valamint David Bowie alteregója, *Ziggy Stardust*.

A *Világegyetem Szimfónia* 1969-es, Manes Galériabeli<sup>25</sup> előadása kapcsán a sajtó így írt egy korai *PPU* koncertről:<sup>26</sup>

„És vége. A terem lassan kiürül, kinn folytatódik a mindennapi este a mindennapi világban, amelyet három órája hagytál ott, hogy meglátogass egy másikat, és most visszatérsz a sajátodba. Csak a bizonytalanságérzés marad, amely mindig elfog, ha olyasmivel találkozol, ami rajtad kívül lakozik.”<sup>27</sup>

A Manes átlényegítését úgy tudták elérni az előadás segítségével, hogy egymás mellé állították a világot és „jelenlegi, földi hazájukat”, hogy ezál-

<sup>21</sup> Riedel (ed.) 2001 [1997]: 15.

<sup>22</sup> Jirous és a *PPU* kapcsolatát jól szemlélteti, hogy a *PPU* basszusgitárosa, Milan Hlavsa így írta le Jiroust: „több volt, mint a menedzserünk. Szellemi vezetőnk, inspirációnk volt” (idézi Murphy 1982: 7).

<sup>23</sup> Hlavsa – Pelc 2001: 15.

<sup>24</sup> Jirous 1997: 246.

<sup>25</sup> Neves művészeti galéria Prágában. Itt tartották a Csehszlovák Szürrealista Csoport elő kiállítását 1935-ben.

<sup>26</sup> Nem tudni pontosan, hogy melyik újságból származik az idézet, mivel csupán egy *PPU* lemezborító idézi.

<sup>27</sup> N. n. 1978: 11.

tal „alapvető ellentmondást kifejező ellentétek egész sorát fogadhatták be”, melyek, legalábbis az érzékek szintjén, elindították a társadalmi világ határainak elmosódását.<sup>28</sup>

A cseh filozófus, Jan Patočka szerint a (világ)úr Dosztojevszkij egyik történetében olyan hely, ahol az emberek ártatlanságban és boldogságban élnek.<sup>29</sup> Az úr reprezentációja egy utópisztikus hangulatú alternatív társadalmi teret mutat, ahol nincsenek földi kötöttségek, s ahol az emberek valóban létre tudnak hozni egy igazságon és bizalmon alapuló társadalmat. A PPU az úr reprezentációja segítségével egy zenei szertartások által transzformált alternatív teret hozott létre, előrevetítve a korai underground közösségépítő tevékenységét.

### „ALKOTÓI KORLÁTOZÁS” CSEHSZLOVÁKIÁBAN: NORMALIZÁCIÓ ÉS ZENE

Ahhoz, hogy megérthessük az 1968-at követő csehszlovákiai „alkotói korlátozást”, mely később több együtttest némított el, köztük a *The Primitivist*, mindenképpen meg kell vizsgálnunk a Moszkva által jóváhagyott, Gustáv Husák kormányzása alatt bevezetett szociális és gazdasági – ún. normalizációs – politikát. A hatalom megszilárdulása után 1970-ben a Husák irányította szocialista állam megkezdte a cseh társadalom normalizálásának politikai folyamatát, mely egészen 1989-ig tartott.

„A [normalizáció] a *status quo ante* visszaállítását és az 1968-as prágai tavasz liberális eretnekségeinek felszámolását célozta meg. Az egyik legfőbb normalizációs intézkedés az alapos cenzúra bevezetése volt.”<sup>30</sup>

Habár ezt az időszakot gyakran jellemzik az 1950-es évekbeli sztálinista gyakorlathoz való visszatérésként, a normalizációt nem a nyílt elnyomás, hanem a jogvilágán kívüli társadalmi-gazdasági nehézségek jellemezték.

Csehszlovákiában az elégedetlen fiatalság elleni kormányintézkedések az 1950-es évek végétől jelen voltak. Ezek bizonyos tekintetben hasonlítottak az angliai és amerikai modernisták, rockerek, beatnikék és teddy boyok szubkulturális irányzataival szembeni fellépésekhez. A keleti blokkban ezeket a személyeket és csoportokat kipellengézték és megalázták a nyilvános szférában, illetve kitiltották őket a nyilvános helyekről: nem látogathatták a kávézókat, szállodákat, közttereket és parkokat. A kelet-csehországi Poděbrady városában például rendelet tiltotta a „hosszú hajúak” belépését „minden másodosztályú

<sup>28</sup> Cohen [2003] 1985: 51.

<sup>29</sup> Jan Patočka közreműködése a *PPU Egon Bondy's Happy Hearts Club Banned* című bakelitlemezének jegyzeteiben fedezhető fel. A lemezt Angliában gyártották és Franciaországban adták ki 1978-ban (Patočka 1978: 53).

<sup>30</sup> Ulč 1978: 26. (Kiemelés az eredetiben.)

étterembe, a város összes szállására és hotelébe, Poděbrady város állami fürdőibe, a [fő]térre és a [városi] parkba, a színházba, a moziba, a könyvtárakba és a város egyéb kulturális egységeibe”.<sup>31</sup>

A fiatalok kultúrájához kapcsolódó rendelkezések mind ugyanabból a vélt veszélyből táplálkoztak, amely sok tekintetben hasonlított egyes nyugati politikai döntéshozók és rock and rollt kritizálók álláspontjához: a beat-, a rock- és a tánczene huliganizmushoz és erkölcstelenséghez vezet. A fiatalok közül azonban sokaknak többet jelentett ez a zene egyszerű lázadásnál: utat a „szabadság” szellemi és fizikai formáihoz.

A rezsím politikája a huliganizmust bizonyos szokások körül konstruálta meg, melyek többnyire az angolszász Nyugatról származó popkultúrához kötődtek. Ez a politika lehetővé tette az állami és a titkosrendőrségnek, hogy – bizonyos mértékig – ellenőrizze és korlátozza, hogy az emberek az országban milyen popzenét hallgatnak és milyen popzenei koncerteken vesznek részt. A hetvenes évek eleji Csehszlovákiában például a normalizáció korai hatásait a rajongók és a zenészek egyaránt megérezték, mivel rengeteg prágai zenés szórakozóhelyet bezártak, melyek addig fizikai teret biztosítottak a zenei találkozók számára. Mikoláš Chadima szaxofonos-gitáros szerint – aki jóformán egész karrierje alatt a legális-illegális előadások határmezsgyéjén lavírozott a szocializmusban – „a rock and roll azért kezdett eltűnni Prágából, mert a klubokat szép sorban bezárták”.<sup>32</sup> Az elnyomást tovább tetézte, hogy 1968 és 1974 között háromezer rock- és jazz-zenészt tiltottak ki a művészeti ügynökségektől, amelyekhez tartozniuk kellett volna ahhoz, hogy hivatásszerűen működhessenek.<sup>33</sup>

A csehszlovák állampárti „alkotói korlátozás” arra koncentrált, hogy a hivatalos rockbandákat kordában tartsa: előírta, milyen hosszú lehet a zenészek haja, korlátozta az amerikai zenei műfajok játszását, és átíratta a dalszövegeket.<sup>34</sup> A normalizációs politikában a kulturális formák illetően elfojtásának középpontjában a zenészek újraminősítő vizsgái álltak. Ezeket a vizsgákat két évente kellett kötelező jelleggel letennie minden olyan zenésznek, aki nyilvánosan és hivatalosan akart játszani. Bár 1970 és 1973 között a Husák-kormány mindent megtett azért, hogy megfékezze a fiatalok növekvő érdeklődését a rock iránt,<sup>35</sup> a vizsgák 1973-as bevezetése arra szolgált, hogy Csehszlovákiában a szocializmus egész hátralevő idejére különválassa egymástól a hivatalos és a nem hivatalos zenészeket. Chadima ezzel kapcsolatban felhívja arra a figyelmet, hogy:

<sup>31</sup> ÚSTR 2380/K1/AB/66.

<sup>32</sup> Ryback 1990: 141.

<sup>33</sup> Ramet (ed.) 1994: 59.

<sup>34</sup> Ryback 1990: 143.

<sup>35</sup> Például a Supraphon, a nemzeti lemezkiadó vállalat leállított és törölt minden olyan zenei projektet, amely túl sok angolszász témát tartalmazott. Helyettük rézfúvós zenét játszottak és rögzítettek.

„egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a hazai rockzenei világ két táborra szakadt. Egyrészt a hivatalos zenészekre, akik kreatív szempontból halottnak számítottak, és beletörődött profi zenészek lettek,<sup>36</sup> másrészt a nem hivatalos, kreatív zenészekre, akik az egyre növekvő underground tagjai lettek, vagy saját utakat jártak.”<sup>37</sup>

A rockzenei színtér újraformálását a normalizáció alatt részben azok a zenei ügynökségek hajtották végre, amelyeknél a zenészeknek engedélyt kellett szerezniük ahhoz, hogy játszhassanak nemcsak professzionális, de amatőr szinten is. Állami igazgatású intézményekként az ügynökségek cenzori feladatokat is elláttak: ők határozták meg, hogy mely zenészek adhatnak elő. Az előadói engedély megszerzéséhez azonban nemcsak zeneelméletből, hanem marxizmus–leninizmusból is vizsgázni kellett, s ugyancsak meg kellett felelni az előadásmódra, a lírai tartalomra és a hajhosszra vonatkozó kritériumoknak.<sup>38</sup> Chadima hét pontban foglalja össze, hogy egy zenésznek mihez kellett tartania magát, ha át akart menni a vizsgán:

„Egy: tilos az angol együttesnév! Kettő: tilos a hosszú haj! Három: tilos az angol dalszöveg! Négy: tisztességesen öltözködj! Öt: tilos a »túl vad« zene! Hat: tanuld meg a zeneelmélet alapjait! Hét: ne vitatkozz a bírakkal, és hagyd, hogy fényezzék magukat a rovásodra!”<sup>39</sup>

Ezt a hét pontot a zenei ügynökségek meghallgatással, politikatörténeti szóbeli vizsgával és egy nyugati zeneelméleti írásbeli vizsgával tesztelték.<sup>40</sup> Bár a zenészek zenei képességeit felmérő vizsgák már a hatvanas években is léteztek, ezek az újraminősítő vizsgák olyan célt is szolgáltak, hogy meghatározzák egy zenész helyét a normalizált csehszlovák társadalomban. Az illető nem mehetett át a vizsgán, ha nem rendelkezett megfelelő tudással például „a munkáspárt történetéről, [...] arról, hogy ki volt a művelődési miniszter, [...] vagy hogy milyen nézeteket vallott a kommunizmusról”.<sup>41</sup>

A zenészeknek azonban adódtak lehetőségeik arra, hogy a hivatalos zeneiparon és ügynökségeiken kívül tevékenykedjenek. Ezek a lehetőségek ugyan korlátozottak voltak, de éppen emiatt, egyúttal gyümölcsözőek is. Gerald Stan-ton Smith<sup>42</sup> szerint a sztálinista időszak alatt a zenészek négy lehetőség közül választhattak: elhallgathattak; kiküldhették külföldre a szerzeményeiket; emigrálhattak; az országban maradhattak, és titokban publikálhattak. Sztálin halála után, a kemény elnyomás alól felszabadulva a négy korábbi opció mellett három

<sup>36</sup> Azaz bevételért játszó zenészek.

<sup>37</sup> Vaniček 1997: 61.

<sup>38</sup> Vaniček 1997: 33–37.

<sup>39</sup> Vaniček 1997: 47.

<sup>40</sup> Vaniček 1997: 47–50.

<sup>41</sup> Vaniček 1997: 49.

<sup>42</sup> Smith 1984: 91–92.

további is felmerült: öncenzúra és/vagy kétértelmű dalszövegek; másolt anyagok terjesztése a közönség által; nem hivatalos tevékenység és előadások. Az elhallgatás és az öncenzúra kivételével az underground mindegyik lehetőséget ki tudta használni a különböző időszakokban, s ily módon sikerült kitágítania kulturális terét a rezsim „alkotói korlátozása” ellenére is.

A csehszlovákiai „alkotói korlátozás” mértékét jól érzékelteti a keleti blokk más országaival való összehasonlítás. Például a magyar rendszer rockzenére adott reakciói inkább a különböző fokú elfogadás/tiltás stratégiájára épültek, nem pedig a hivatalos és nem hivatalos zenészek különválasztására. A kommunista párt kultúrpolitikai vezére, Aczél György a „támogatás, tűrés, tiltás” elvét követte, ahol sokan a „túrt” kategóriába estek.<sup>43</sup> Csehszlovákia esete tehát meglehetősen sajátos volt: számos zenei együttes bukkant fel a hetvenes évek nem hivatalos zenei világában, részben a normalizációs korlátozások eredményeként. Ezek közt találunk jazz-rock és alternatív formációkat, ellenzéki folkénekeseket és underground zenészeket, akik mind eltérő indíttatásból, más-más stratégiát alkalmazva éltek és játszottak a normalizációs időszakban, illetve utasították el a hivatalos csehszlovák zeneipart, kultúrát és társadalmat.

## ZENE ÉS MÁSKÉNT GONDOLKODÁS MINT TUDAT

Jelen írás gondolatmenetének középpontjában az áll, hogy miként fogalmazódik meg a zene társadalmi szerepe. A kulturális szociológia és a kortárs zenezociológusok<sup>44</sup> „erős programjának”<sup>45</sup> nézeti értelmében a zene aktív alakítója, nem csupán tükre a társadalmi kapcsolatoknak. A hangsúly az implicit kultúrán van, azon, hogy miként fogalmazódik meg a művészeti formák jelentése az interakciók során, s ez milyen hatással van a társadalmi cselekvésre.<sup>46</sup>

Ezen kívül a zene mint „én-technika” (*technology of the self*) szerepe is új szempontokat vet fel azzal kapcsolatban, hogy a zene miként épült be az 1989 előtti és utáni csehszlovák társadalomtörténetbe. Tia DeNora elmélete a zenéről mint én-technikáról azt vizsgálja, hogy az egyén miként használja a zenét az „én reflexív projektjében”, azaz a zene segítségével miként szabályozza az érzéseit, építi fel önmagát, alakítja ki és őrzi meg identitását, gyarapítja tudását és hoz létre cselekvési mintákat és háttereket.<sup>47</sup> Ez a zene társadalmi szerepére vonatkozó nézet eltávolodik azoktól az explicit kulturális termékektől, amelyek szemiotikai kódokat tartalmaznak, vagy amelyeken keresztül a társadalmi szerve-

<sup>43</sup> Lásd például Szemere 2001; Szőnyei 2005.

<sup>44</sup> Lásd például Tia DeNora, Antoine Hennion, Eric Clarke, Arild Berg, Ian Sutherland és Sophia Accord munkáit.

<sup>45</sup> Alexander – Smith 2005.

<sup>46</sup> Acord – DeNora 2008: 226.

<sup>47</sup> DeNora 1999.

zódés tanulmányozható; a zenezociológia túlmegy a korábbi reprezentációkon, és a kultúra közvetlenebb tulajdonságait vizsgálja.<sup>48</sup>

Adorno munkáiból merítve, a zene ebben az értelemben tudatformának tekinthető (az esztétikai anyagok egy olyan séma részét képezik, amely meghatározza, hogy egy cselekvő miképpen szembesül a valósággal, és hogyan építi fel azt), amely figyelemformákat, potenciális társadalmi kapcsolatokat, én- és közösségkonstrukciókat tesz lehetővé. Adorno azzal magyarázta saját rajongását Schönberg tizenkét hangú skálája iránt, hogy a zene aktiválni tudja a tudatot, és bizonyos tekintetben ki tudja rántani a hallgatót abból a fajta gondolkodásmódból, amely lehetővé teszi az elnyomó rezsimnek felemelkedését. Adorno úgy vélte, hogy a kizárólag konvenciókon alapuló zene a társadalmi ellenőrzést és irányítást segíti, mivel csak bizonyos típusú gondolkodásmódokat enged meg.

„A populáris zene [...] »előre gyártott« érzelmi hasonulást hoz létre: boldogságot, szomorúságot vagy dühöt, azáltal, hogy a segítséget keresőknek segít abban, hogy ki tudják fejezni az érzéseiket.”<sup>49</sup>

Ebben az értelemben Adorno és Sztálin hasonlóan gondolkodtak, ha figyelembe vesszük, hogy Sztálin az esztétikai anyagot (költészet) az emberi lélek irányítására alkalmas eszköznek tekintette, amennyiben az a szocialista realizmus államilag előírt esztétikáját képviseli.

DeNora a következőképp írja le a zene hatásmechanizmusát:

„Továbbgondolva a recepcióelmélet eredményeit, fontos, hogy a zene hatása függ attól, hogy a hallgatók milyen módon reagálnak rá, hogyan építik be a tetteikbe, s miként igazítják (bár nem szükségszerűen, és a legtöbbször nem tudatosan) cselekedeteiket paramétereikhez és tulajdonságaikhoz.”<sup>50</sup>

A zenei struktúrák és tulajdonságok elsajátítása tehát aktívan alakíthatja a tudástermelést, az érzelmi folyamatokat és a tényleges cselekvést. Fontos azonban megjegyezni, hogy nem határozza meg ezeket; a zene inkább különböző létezési, gondolkodási, tudásszerzési és érzési módokat tesz lehetővé azáltal, hogy olyan anyagot nyújt, amelyhez a résztvevők valamilyen jelentést rendelhetnek, és azt saját céljaikra használhatják fel. A jelentés hozzárendelésének folyamata – összekapcsolás, artikuláció – cáfolja azt az elképzelést, mely szerint a zene önmagában jelentést hordoz, és helyette azt veti fel, hogy a jelentés társadalmi szinten jön létre, vagyis az emberek teremtik meg valós időben, valós helyzetekben.

Az elgondolás, mely szerint a zene létezésformákat tesz lehetővé, egyben politikai színezetet is ad neki. A csehszlovák hivatalos kultúra kontextusában ez azt jelenti, hogy a zenei anyag – amennyiben „nem megfelelően” használják –

<sup>48</sup> Witkin – DeNora 1997

<sup>49</sup> Adorno 1976, idézi: Acord – DeNora 2008: 227.

<sup>50</sup> DeNora 2003: 48.

gátolja a normalizáció nemzeti projektjét, mivel gondolkodásra és cselekvésre buzdít. Így tehát bármi, ami eltér a normalizált gondolkodástól, felforgatónak minősül, mert nem követi az állampárt által kijelölt utat – más szóval veszélyes.

Václav Havel az általa „poszt-totalitáriusnak” nevezett társadalomban egyértelműen kétfajta észlelési módot különít el egymástól.<sup>51</sup> Az első idézet, amely egy csehszlovák zöldségest ír le, jól érzékelteti, hogy a normalizációs politika rejtett mechanizmusa miképp befolyásolta a polgárok gondolkodását:

„A zöldséges bolt vezetője kitesz a kirakatba egy plakátot a hagymák és a répák közé a következő jelmonddal: Világ proletárjai, egyesüljete! Miért teszi ezt? Úgy gondolom, nagy biztonsággal feltételezhetjük, hogy a boltvezetők nagy része soha nem gondolkozik el azon, milyen jelmondatot tesz ki a kirakatába, s nem is arra használja ezeket, hogy saját véleményét kifejezze. A plakát a hagymával és a répával együtt érkezett a zöldséges cég központjából. A boltvezető pusztán azért rakta ki a kirakatba, mert évek óta ez a szokás, mert mindenki így csinálja, mert így kell csinálni.”<sup>52</sup>

Itt az egyén a saját cselekedeteiről való kritikai és független gondolkodás képességét veszíti el, amit helyette az állam gyakorol. Minden kreatív módon és társadalmilag elnyomó rendszer alapja az, hogy az emberek egy megszokott rend szerint cselekednek, és nem vesznek tudomást arról, ha bármikor konfliktusba kerülnek önmagukkal. Ugyanebben az esszéjében Havel a zöldséges gondolkodásmódjával szembeállítva mutatja be, miként is értelmezi a másként gondolkodást:

„Azok, akiket másként gondolkodóknak neveznek, nem holmi hivatásos szakértők, akik csoportérdekeket védenek, még kevésbé önmagukat alternatív uralkodó réteggé feltüntetető politizálók. Épp ellenkezőleg, mindennapi aggodalmakkal élő mindennapi emberek ők, akik csak abban térnek el a többiektől, hogy kimondják azt, amit mások nem tudnak, vagy nem mernek kimondani. Az úgynevezett másként gondolkodó egyszerűen olyan valaki, aki csak oly módon hajlandó cselekedni, ahogy érzése szerint cselekednie kell, és aki emiatt – anélkül, hogy erre tudatosan törekedne, vagy éppen bármiféle örömet lelné – nyílt összetűzésbe kerül a hatalommal, pusztán saját gondolkodásmódjának, viselkedésének és cselekedeteinek belső logikája folytán. Azok az emberek, akik tesznek valamit ezért a független [csehszlovák] társadalomért, nagyon sokfélék: vannak köztük, akik alkotnak, nézeteket terjesztenek, vitatkoznak, tanítanak, énekelnek, elveket védelmeznek, kifejezik a gondolkodásaikat stb., függetlenül attól, hogy a hivatalos intézmények mit várnak el tőlük.”<sup>53</sup>

Szemben azzal az elképzeléssel, mely szerint a másként gondolkodó vagy a szakadár olyasvalaki, aki elfordul egy csoporttól, vagy egyszerűen nem ért egyet a többséggel, Havel *belső logikát* hangsúlyozó definíciója alapján a másként gon-

<sup>51</sup> Havel 1991 [1978]: 131.

<sup>52</sup> Havel 1991 [1978]: 132.

<sup>53</sup> Havel 1991 [1978]: 132.



dolgot tudatformaként és cselekvési funkcióként értelmezhetjük. Ráadásul a *belső logika* szerinti viselkedés és cselekvés segítségével azt is könnyebben megérthetjük, mit jelent Havelnél az *igaz módon élés* fogalma (az igazság minden bizonnyal az egyik legkényesebb fogalom a kommunista időszak alatti élet kutatásában). Ha *igaz módon élni* egyszerűen annyit jelent, hogy az egyén saját belső logikáját követi, s ez néha politikai jelleget ölt, valamint ha – mint az előbb megállapítottuk – a zene lehetővé tesz bizonyos gondolkodási és létezési módokat, akkor beláthatjuk, hogy a zene kulcsfontosságú társadalmi erő volt az emberek cselekedeteinek formálásában a normalizáció időszaka alatt, s egyfajta gondolkodási és létezési paradigmát képviselt.

### CSATLAKOZÁS AZ UNDERGROUNDHOZ: KÖZÖSSÉG, ZENÉLÉS, ZENEI ÉLMÉNY

Az undergrounddal kapcsolatban egy másik fontos, de bonyolult fogalmat is meg kell említenünk: a közösséget. Ahogy arra Gary Ansdell is rámutat, a közösség fogalmát többféleképpen is felfoghatjuk:

„*Földrajzi közösségek*: elkülönült földrajzi közösségek a hagyományos és az ipari forradalmat megelőző társadalmakban, később vallási-etnikai társuláson alapuló városi közösségek.

*Reményközösségek*: közös ideálokat valló, közös szellemiségen vagy igazságérzeten alapuló (vallási, hippy stb.) utópisztikus közösségek.

*Érdekközösségek*: közös identitáspolitikán (fekete, meleg, feminista) vagy mesterségen alapuló közösségek.”<sup>54</sup>

Az underground különböző időpontokban mindhárom definíciónak egyszerre felelt meg: egy konkrét ország – a Csehszlovák Szocialista Köztársaság – határain belül működött; tagjai egy második kultúra, egy párhuzamos polisz létrehozásában reménykedtek; később az érdekközösségi mivolt is megjelent, a nem létező politikai jogok – a szólás- és véleménynyilvánítás szabadsága – kivívására tett erőfeszítések, többek között a *Charta '77* politikai követeléseinek formájában.

A közösség eszméje e három forma mindegyikében magában foglal egy sajátos szellemi állapotot, amely valahol az egyéni és a kollektív, az én és a társadalom között helyezkedik el. Jelen írás szempontjából Victor Turner *communitas*-fogalma ragadja meg a legerőteljesebben és a leginkább analitikus módon a közösség definícióját, mely szerint a közösség „egy kulturális folyamat részeként

<sup>54</sup> Ansdell 2004: 77.

elért állapot, melyben kulturális termékeket használnak. Nem más, mint együtt-lét-*forma* – együttlét-mód.”<sup>55</sup>

A közösség (*communitas*) itt egy olyan folyamat, amely magában foglalja az egyéni és a közösségi pólust, s amely idővel bontakozik ki az emberek konszenzuson alapuló, közös és összehangolt cselekvései által. Az underground esetében ezek a cselekvések leginkább a zenélést jelentik, a Christopher Small-i értelemben, aki a zenét és a zenei jelentést úgy határozza meg, hogy az nem a kottában és a szövegben lakozik, hanem a társadalmi cselekedetekben.

„Zenélés az, ha valaki bármilyen minőségben részt vesz egy zenei előadásban – akár előadóként, akár hallgatóként, akár a próbákon résztvevőként, akár az előadás anyagának létrehozójaként (más szóval zeneszerzőként), akár táncosként. Bizonyos esetekben a jelentést kiterjeszthetjük [bárkire], aki a zenei esemény bármelyik aspektusához hozzájárul.”<sup>56</sup>

Miközben Small kifejezetten az előadásra koncentrált, a zenére úgy tekint, hogy az a zenélés aktusa által nyeri el értelmét. A zenélés fogalmát sokféle cselekvési formára kiterjeszthetjük: koncerten való részvétel, rádióhallgatás, skálázás, dúdolgatás, zenére gondolás, a lemezzel együtt éneklés stb. Ennek értelmében, Small zenélés-fogalmának egy módosított formáját alapul véve, a zene társadalmi tevékenysége tette lehetővé és tartotta fenn az underground imént említett sokszínűségét azáltal, hogy „a különböző hangulatokat, energiaszinteket, figyelemmódokat egyfajta szellemi, fizikai és érzelmi egységbe” rendezte.<sup>57</sup> Az egyének zenélés által megteremtett egysége a *zenei communitas*, „az idő, a tér, a gesztusok és a tetterő közös világa, mely egyszerre biztosítja a sokféleséget és az egységet”.<sup>58</sup>

Az undergroundbeli zenélés több fontos tevékenységcsoportot foglalt magában. Ezeket háromféle zenélési módba sorolom:

- *kulturális alkotás létrehozása*, például zeneszerzés és -előadás, vers- és prózaírás, képzőművészeti tevékenységek;
- *kulturális fogyasztási szokások*, például underground zenei „szertartásokon” való részvétel, szamizdat kiadványok olvasása, underground zene hallgatása, kiállítások megtekintése;
- *sajáttá tett szokások*, például a konvencionális etikett elvetése – leginkább hosszú haj növesztése és kommunákban élés.

<sup>55</sup> Ansdell 2004: 78. (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>56</sup> Small 1998: 9.

<sup>57</sup> Ansdell 2004: 78.

<sup>58</sup> Ansdell 2004: 84.

## Kulturális alkotás létrehozása

Ivan Jirous úgy jellemezte az underground alkotói gyakorlatát, hogy az „autentikus, őszinte, bátor, büszke, keresetlen, nem üzleti célú, s a zeneszerzés által igaz módon megélt”.<sup>59</sup> Jirous leírása – mely 1975-ben szamizdatban terjedt el – körvonalazta az underground művészei számára, hogy mi a fontos a zeneszerzésben. Ezek az irányelvek elsősorban az underground együttesek zenélési formáira vonatkoztak: az előadásra, a próbákra és a hangfelvétellel az „alkotói korlátozás” teremtette helyzetben. A zenei alkotás és befogadás kreatív folyamata tehát tudást teremtett: meghatározta, hogyan kell zenét hallgatni, és mire kell benne odafigyelni.

Az underground zenekarok előadásairól fennmaradt leírások szerint azok zeneileg „örömteliék, féktelenek” voltak, míg az undergroundon kívüli együtteseket általában „életidegennek, erőltetettnek, unalmasnak és kommersznek” minősítették. Ezek a motívumok különböző diszkurzív kontextusokban bukkantak fel: kocsmákban, szamizdatokban, próbákon és kommunákban. Ez a szemlélet oly mértékben beleivódott a zenei gyakorlatba, hogy a technikai virtuozitás vagy a zenei tudás nagyrészt jelentőségét veszítette; a legfontosabb szempont az „őszinte zenei kifejezés” lett. Ezt a megítélést még a *PPU*-ra is alkalmazták:

„A *PPU*-nak nem a zenei hozzáértése miatt sikerült megőriznie a hitelességét, hanem azért, mert a zenéje valódi meggyőződésből fakadt.”<sup>60</sup>

Egy másik kritika „örömteli, felszabadult, spontán” eseményekként jellemzi az underground előadásokat, melyek az underground műfajon belül sokféle hangzásnak és stílusnak teret biztosítottak. Egy underground-tag például saját együtteséről, a hetvenes években alakult és még ma is zenélő *Hever a Vaseline*ről a következőket mondta:

„Azok az emberek, akikből hiányzik a lélek, mindent precízen, tökéletes rendben hajtanak végre. Az én bandám épp az ellenkezőjét teszi! Játsszani ugyan nem tudunk, de a játékba az egész lelkünket beleadjuk.”<sup>61</sup>

A zene tehát megteremtett egy olyan példaértékű szemléletet, amely mindenféle képességű, stílusú és képzettségű zenészt befogadott az undergroundba, az egyetlen feltétel az volt, hogy *őszinte* módon alkossanak. Ez a gyakorlatban annyit jelentett, hogy bárki underground-tagga válhatott, feltéve, ha *őszinte* volt.

<sup>59</sup> Jirous 2006 [1975]: 9.

<sup>60</sup> Jirous 2006 [1975]: 9.

<sup>61</sup> Starek 2009.

## Kulturális fogyasztási szokások

Az underground egyetlen nem cseh tagja, a kanadai Paul Wilson – aki tanárként működött Csehszlovákiában az 1960-as évek végén és az 1970-es években – először prágai belvárosi lakásokban tartott összejöveteleken találkozott a cseh undergrounddal, melyeken emlékei szerint rengeteg sör és knédli fogyott, miközben a jelenlévők Jirous kötetlen előadásait élvezték a cseh történelemről és kultúráról, s szertartásos módon nyugati lemezeket hallgattak:

„Feltette a kedvenc lemezeit egy ütött-kopott lemezjátszóra, amit egy régi, második világháborús rádióhoz csatlakoztatott... Én pedig hátradőltem, és hallgattam a Velvet Underground, a Captain Beefheart, a Doors és a Fugs számait, s ahogy hallgattam őket, olyan mélységet fedeztem fel a zenében, amit korábban soha, mintha csak először hallottam volna cseh füllel.”<sup>62</sup>

Mindebből megérthetjük, hogy ezek a hangok hogyan váltak az underground élet szimbólumaivá, a hangok, a hangtechnikák és a zenehallgatás társadalmi szertartásának találkozása révén. A zenehallgatás fizikai tere egyebek mellett segített kontextualizálni az élményt. DeNora szerint ezek a kontextualizációs útmutatók voltaképpen „különböző szokások és szertartások, melyek a tapasztalat eredményeként bizonyos tartalmakat kapnak, s azután eszközként szolgálnak a megértés és a jelentésalkotás folyamatában.”<sup>63</sup>

A cseh zenehallgatási szertartások kontextusában a zene átformálódott, s Wilson maga is átalakult egy olyan valakivé, aki „cseh füllel” hallgat. A zene ily módon a cseh történelem alternatív létformáit aláfestő háttérzenévé vált, a rock and roll pedig az előadások révén beépült a cseh zenei újjászületés, művészettörténet, ellenállás és politikátörténet szövetébe. Ezeknek az együtteseknek a hangzásvilága és a rituális hallgatás kontextusában való befogadása az esztétikai élmény elmélyítését biztosította nemcsak Wilson, hanem mindenki számára, aki abban a prágai lakásban zenét hallgatott. A zene egy „kívánatosabb, de legalábbis lehetséges” értelmezést nyert, amelyet a történelem és a kultúra egyaránt meghatározott.

A zene tehát „mintateremtő tevékenység” volt,<sup>64</sup> melyben a rock and rollt nem egyszerűen egy 20. század második felére jellemző jelenségnek tekintették, hanem egy olyan létformának, amelyhez a történelem során megbélyegzett csehszlovák alternatív csoportok és egyének tapasztalatai szolgálták mintául és értelmezési alapul. Ez a mintateremtő tevékenység felszínre hozta a hagyományt: a múlt forrásaiból táplálkozott, amely aztán az én-tudat új formáinak megjelenéséhez és zene általi elterjedéséhez vezetett. Eyerman és Jamieson kifejezésével élve, ez „kultúra és politika kreatív újraegyesítése” volt.<sup>65</sup> Az underground tehát

<sup>62</sup> Wilson 2006 [1983]: 20.

<sup>63</sup> DeNora 1986: 91.

<sup>64</sup> DeNora 2003: 63.

<sup>65</sup> Eyerman – Jamison 1998: 109.

oly módon tudta megteremteni „a múlt jelenlétét” a „múlt jelenbeli reprezentációi” által, hogy felidézte és a köztudatban életre keltette a cseh történelem ellenálló, felforgató, nem hivatalos és megbélyegzett alakjait. A múlt ilyen jelenléte nagyban meghatározta azt, ahogy az underground saját helyét és létezési formáját értelmezte a cseh ellenállás palettáján.<sup>66</sup>

A zenélésből és ezeknek a zenei szertartásoknak az élményéből táplálkozva az underground tagjai (a közönség és a zenészek) részt vállaltak a cseh kulturális emlékezet felélesztésében: „történelmi narratívákat használtak fel arra, hogy folytonosságot teremtsenek az identitás által”,<sup>67</sup> amely segített új kereteket szabni a cseh nemzeti történelemnek, de nem a hivatalos szövegek, hanem az alternatív, nem hivatalos élmény által. S ez a folytonosság nemcsak hogy megvalósult a múlt jelenbeli reprezentációja által, de az érzékekből fakadó és sajátta tett zenei élményben megtapasztható is lett, amely a résztvevők tetteit és kapcsolatait egyaránt átformálta, s olyan *térképet* nyújtott az elkövetkező generációknak, amelyhez hozzá tudták igazítani a saját élményeiket, ahogy azt a későbbiekben látni fogjuk.

A mintateremtő tevékenységen és a nyugati lemezek lelkes fogyasztásán kívül ezek a zenehallgatási szertartások olyan teret is biztosítottak a résztvevők számára, amelyben megtanulhatták, hogyan tudják a legintenzívebben és legmélyebben átélni a zenei hatást.<sup>68</sup> Ez a helyzet a maga módján választ kínált egy sor kérdésre, mint például hogy miért fontos a zene, vagy hogyan és miért hat az emberre, ezáltal még erőteljesebbé téve a zenehallgatás tevékenységét és magát a zenét is.

Ebben a példában fontos, hogy a zenehallgatási szertartás lemezekhez kötődött – bár nem feltétlenül underground zenei együttesekéihez, mint a *DG-307*, a *Bíl Světlo*, a *The Plastic People of the Universe*, a *Svata Kárasek* stb. Azonban az a képesség, amikor „az ember engedi, hogy a zene a hatalmába kerítse”,<sup>69</sup> bármilyen technikai eszköz segítségével előhívható: a rádiótól kezdve a lemezjátszón át az új hangrögzítő és -másoló eszközökig, hogy csak a későbbi underground előadások szalagos magnós vagy kazettás felvételeit említsük. Ezeknek az új technikai eszközöknek az elterjedésével az underground zene többé nem korlátozott az élő előadásokra, hanem hallgatható volt akkor is, ha az embernek sikerült orszós vagy kazettás magnóhoz jutnia.

## Sajáttá tett szokások

Az underground – zene által közvetített – sajátta tett szokásai jól tetten érhetők a hagyományostól eltérő etikett elfogadásában, amely például a „totális realizmus”<sup>70</sup> költészeti stílusának újjáélesztésében és újralfedezésében nyilvánult

<sup>66</sup> Hutton 1993: xx–xxi.

<sup>67</sup> Olick – Robbins 1998: 121.

<sup>68</sup> Gomart – Hennion 1999.

<sup>69</sup> Gomart – Hennion 1999.

<sup>70</sup> *Trapna poesie*, vagyis a „megszégyenítés költészete”.

meg, melyet később, az 1970-es években, dalszövegeikbe is beépítettek az engedéllyel nem rendelkező és betiltott együttesek. A „totális realizmust” 1948 és 1952 között csehszlovák írók egy csoportja – a *Půlnoční Autoři*<sup>71</sup> – indította el. Az 1950-es években, a *Půlnoční Autoři* működése idején, még a *szocialista realizmus* volt a művészi alkotások hajtóereje Csehszlovákiában. A művésztől elvárták, hogy a *szocialista realizmus* módszerét alkalmazza, amelynek egyértelmű meghatározása a *Výtvarné Umění* (Képzőművészet) című folyóiratban olvasható:

„[A szocialista realizmus] nem valamiféle közhelyszerűségre, szürke, lélektelen tárgyilagosságra törekszik, hanem épp ellenkezőleg: mozgásra, színre, a tárgyak valószerűségére, amit a művész intellektuálisan felfog, idealizált formában kifejez, képzelete által érzelmileg gazdagít, és a haladás tudatában alakít. A szocialista realizmus nem akarja megtagadni a költészetet – a realizmus költészetét, az élet költészetét –, pusztán egy igazabb, szebb, vonzóbb költészetet akar.”<sup>72</sup>

Az állam tehát a *szocialista realizmust* sulykolta, amit jól szemléltet többek között Václav Kopecký tájékoztatási miniszter kijelentése a művészet új irányáról, mely az állampárt IX. kongresszusán hangzott el:<sup>73</sup>

„A szocialista realizmus terjesztése, melyet Zsdanov elvtárs fogalmazott meg a Központi Bizottság határozataiban elhangzott direktíváiban [...] és a művészeti alkotásokról kialakult szovjet dialógusban.”<sup>74</sup>

A „totális realizmus” ezzel szemben elutasította az állam által képviselt *szocialista realizmus* vak lelkesedését, s ehelyett, a sztálinista jelmondatokból merítve, megpróbálta „felülmúlni a sztálinista esztétikát”, szándékosan a legcsekélyebb szégyenérzet nélkül.<sup>75</sup> A szégyenérzet teljes hiánya gyakran a csavargó életmód, az elmebaj, a székelés, a közösülés, az idiotizmus és az emberi tapasztalat egyéb biológiai funkcióinak szemérmetlen ábrázolásában nyert kifejezést. Véleményem szerint azok az underground együttesek, amelyek előszedték a „totális realizmus” verseit és ihletet merítettek belőlük, egyfajta vázként használták őket érzelmeik strukturálására<sup>76</sup> és az underground tevékenységének felépítésére. Ezen kívül a versek mintául szolgáltak az underground művészi alkotáshoz is: befogadásuknak köszönhetően a dalszövegek tartalmát immár nem angol szövegekről másolták/mintázták, hanem cseh nyelven fogalmazták meg.

Ahogy a zenélés révén megteremtődött egy új létforma, amely újraformálta a hagyományokat, és később az alternatív életmódok közé emelte az under-

<sup>71</sup> Magyarul: *Éjféli Szerzők*.

<sup>72</sup> Svašek 1996: 43.

<sup>73</sup> A csehszlovák kommunista párt IX. kongresszusa 1949-ben volt.

<sup>74</sup> Svašek 1996: 43.

<sup>75</sup> Bondy 2006 [1990]: 53–54.

<sup>76</sup> Colombetti 2009.

groundot, úgy a „totális realizmus” költészetének átélése is új cselekvési mintát alkotott. Ezek a sajátta tett szokások, mint a hosszú haj vagy a durva viselkedés, bizonyosfajta művészeti termékek iránti elkötelezettséget jelentettek, melyek az undergroundon belül a diszkurzív cselekvés hallgatólagos modelljéhez vezettek. A kontextus ebben az esetben nem egyszerűen a normalizáció időszaka Csehszlovákiában az 1970-es és az 1980-as években, hanem a cseh nemzet időtlen kontextusa, amelyben azokat az embereket, akik saját akaratauk szerint éltek az életüket, a társadalom peremére üldözték vagy elnyomták. Újfént Havel szavait idézve: ezeket az embereket „a hatalommal való nyílt összetűzésre kényszerítették”.<sup>77</sup>

A „totális realizmus” költészetének felhasználása az underground zenéjében jól láttatja azt, hogy „a kultúra a társadalmi változás melegágya, mely a cselekvőket olyan jelentés- és identitásforrásokkal látja el, amelyekből közös társadalmi cselekvés és kölcsönhatás születik”.<sup>78</sup> A költészet új, közös jelentések létrehozását és újrateremtését tette lehetővé azáltal, hogy kreatívan feldolgozta az ország történelmének sztálinista időszakából származó alkotásokat.

Ezek a zenei tevékenységek – alkotás, fogyasztás, sajátta tett szokások – lehetővé tették a résztvevők számára, hogy jelentőségteljes és példaértékű módon összekapcsolódjanak a zenével és magukévá tegyék azt. A zenei kifejezés a társadalmi kapcsolatok *autentikus és őszinte* megjelenítőjévé vált, s mintául szolgált a résztvevők számára saját imidzsük kialakításához is, a sajátta tett gesztusok, a testtartás, a mozgás, a viselkedés, a hajhossz tekintetében egyaránt. Az underground zenélés tehát egyre inkább hatott a cselekvésre, a résztvevők közötti kapcsolatokra és kötődésekre, s ezek nélkülözhetetlenek voltak a kollektív kohézió és a közösségépítés megvalósulásához. Ezek a zenei tevékenységek jelentették aztán a zenei élményt azok számára, akik később kapcsolatba kerültek az undergrounddal.

## ZENEI ÉLMÉNY

Csehszlovákia kontextusában a zenei élményt – az első zenei élményt csakúgy, mint a sokadszorit – egyfajta köztes térnek tekintem a hivatalos és az underground társadalom között. Fontos, hogy a zenei élmény kétirányú áramlatot indít el a személyes és a kollektív „világkonstrukció” között: egyrészt gyűjtőcsatorna a muzikalitás kifejlesztéséhez (a *hogyan* megtanulása), másrészt a zenélés kollektív kikristályosításának eszköze (a sokból egy közös élmény létrehozása). A zenei élmény köztes térként való meghatározása révén könnyebben megérthetjük, hogy az egyén miként teszi meg első lépéseit az underground felé, illetve hogy egy tag miként erősítheti vagy tarthatja meg underground szemléletét.

Jachým Topol költő, az 1980-as években zenész és szamizdatkiadó a következőképpen írja le első találkozását az underground zenei élménnyel:

<sup>77</sup> Havel 1991 [1978]: 169.

<sup>78</sup> Eyerman – Jamison 1998: 162.

„Azonnal a kalandok világában találtam magam. Olyan volt, mintha egyszeriben megszűnt volna az iskolai élet megalázó skizofréniája. Az unalom és az utcák szürkesége, melyet csak a zászlók vöröse tört meg olykor, számomra többé nem létezett. Felfedeztem egy létet egy másik világban, amelyben lehetett dolgozni, és ahol a munkának volt is értelme, s ráadásul ez a világ teli volt kalanddal.”<sup>79</sup>

Itt az első zenei élmény hasonlóan jelenik meg, mint ahogy legtöbbször mások is leírják – mint valami lenyűgöző és rendkívüli dolog. Azonban a Topol által leírt zenei élmény átmenetként, köztes térként is szolgál a hivatalos élet/esztétika szürke és megalázó tere és az underground kalanddal teli világa között. Topol zenei élménye egyfajta tudatváltás: amikor egy zenével telített, zene által meghatározott környezettel került kapcsolatba, a zenei élmény úgyszólván felébresztette a tudatot. Vagyis a zenei élmény során az egyéni és a kollektív aktívan összekapcsolódik az underground tapasztalat kulturális terében.

A zenehallgatás és a részvétel zenei élménye, ahogy Ruth Finnegan írja, magában foglalja annak elsajátítását, hogy „miképp éljünk át és vessünk be bizonyos érzelmeket a szituációhoz illő kontextusokban”.<sup>80</sup> Ha pedig a „kulturálisan összefonódott és élményformák által alakított” érzelmi struktúrák lehetnek a tudástermelés alapanyagai,<sup>81</sup> akkor könnyű belátni, hogy a zenei élmény miként formálja a kulturális tér kognitív és diszkurzív szintjeit. A zenei élmény tehát egy egyszerre megélt és sajátá tett dolog, amely összefonódik a zene által közvetített kulturális forrásokból építkező, „kulturálisan sokszínű ismeretelméletekkel”.<sup>82</sup>

Az undergroundban a saját világ megértésének kognitív gyakorlatát úgy kell felfognunk, hogy az a zenei élmény során az underground zenélés érzékelési és cselekvési mintáját követi. Az underground zenélés tehát eszköz volt ahhoz, hogy valaki megtanulja, hogyan kell eligazodni a zenei élmény szerves részét képező alternatív létmódok térképén. Ezzel párhuzamosan ezek a gyakorlatok megtanították a zenészeket, hogyan legyen *underground* azáltal, hogy az „autentikus, őszinte, spontán, örömteli” zenei megnyilvánulásokat összeköti az underground tagjai közötti társadalmi kapcsolatokkal, egy jelentéssel teli kulturális teret hozva így létre a kollektív cselekvés számára.

A zenei élményt nyújtó zenélési szokásokon keresztül őszinte kapcsolatok jöttek létre, s nem utolsósorban tudásteremtő érzelmi struktúrák. Mindezek az események egy igen reflexív identitáshoz vezettek, amely formálta a feltörő és új kulturális teret létrehozó underground diskurzust és infrastruktúrát, s egyúttal maga is formálódott általa. Itt, a kulturális térben kezdhethetjük el végre megérteni, hogy a résztvevők egy csoportja hogyan tudott összehangolt módon, társadalmi cselekvésre készen közösséggé szerveződni. Ez a szerveződés egyszerre volt

<sup>79</sup> Topol 2006 [1990]: 54.

<sup>80</sup> Finnegan 2003: 183.

<sup>81</sup> Witkin – DeNora 1997: 5.

<sup>82</sup> Finnegan 2003: 183.



érzékkelhető és elgondolható – az érzékek szintjén a zene által, kognitívan pedig a jelentés megfogalmazásával az underground diszkurzív kontextusában.

## AZ UNDERGROUND KULTURÁLIS TERE

Az underground kulturális terét számtalan ember és sokféle zene alakította, alkotta és módosította az évtizedek során. A mából visszatekintve ezekre a több mint negyven évvel ezelőtti eseményekre, fontos megvizsgálni a kulturális tér kibontakozását és a végbement változásokat az adott régió, generáció és politikai rendszer, valamint az egyén és a közösség szempontjából. Bár a visszatekintés lineáris perspektívát von maga után, a kulturális térben létrejött „jelentésmező” gyakran inkább többdimenziós, mint egyszerűen kumulatív.<sup>83</sup> Ezzel együtt, a kulturális térnek vannak olyan elemei, melyek megvilágíthatók ezeken a változókon keresztül.

A kulturális tér egyfajta gyűjtőernyő, amely az underground világ zenei és zenén kívüli élményeiből táplálkozó életfelfogások széles spektrumát foglalja magában. Ezek a felfogások egy sor megnyilvánulásból táplálkoztak, melyek különböző – az underground zenélésből feltörő és az élmény rendezésére szolgáló – dolgokból, érzésekből és szokásokból kulturális erőforrást kovácsoltak. Ezek a felfogások, melyeket leginkább a zenei tevékenység közvetített, egyfajta mintát, útmutatót, struktúrát nyújtottak az alternatív élethez, nemcsak az 1970-es években közvetlenül az underground közösséghez tartozók, hanem az elkövetkező generációk számára is. Ahogy DeNora megállapítja, ezek az esztétikai gyakorlatok „vetették meg a későbbi magatartás alapjait”.<sup>84</sup> Ez a tér ugyanakkor társadalmi, politikai és esztétikai projektek kísérleti terepe is.<sup>85</sup> A kulturális tér kiegyenlítő szerepet játszik, ahol az emberek világszemlélete még azelőtt összehangolódik, hogy közösségnek nevezhetnénk őket. A zene (vagy ha úgy tetszik, a zenélés, az élmény) nem egyszerűen közösséget teremt; inkább olyan létforma és gondolkodásmód kialakítására ösztönöz, amely egy kulturális tér megteremtéséhez vezet. S ha megvan a tér, akkor az egyének közti társadalmi interakció közösséggé kovácsolja őket.

Véleményem szerint az underground tagok többféle szemléletet is hangsúlyozhattak a kulturális térben, hogy elkülönült, egyéni, de egyúttal közös, kollektív identitásokat hozzanak létre és jelenítsenek meg a közösségen belül. Ezek a szemléletmódok alakították aztán az eseményekre adott válaszaikat, melyek nem voltak előre meghatározottak vagy megírtak, inkább csak „valószínű” reakciók az értelmezési hálózat/keret szerint.<sup>86</sup>

Például az 1970-es évek végén, az 1980-as évek elején, a titkosrendőrség underground és másként gondolkodók ellen indított hadjáratában (*asanace* –

<sup>83</sup> DeNora 1986: 92.

<sup>84</sup> DeNora 2000: 129.

<sup>85</sup> Eyerman – Jamison 1998; Acord – DeNora 2008.

<sup>86</sup> Eyerman – Jamison 1998: 19.

„tisztogatás”) a letartóztatottak és kihallgatottak közül többeknek a következő választási lehetőségeket kínálták fel: vagy kollaborálnak a rendőrséggel, vagy emigrálnak, vagy börtönbe kerülnek, vagy kivégzik őket. A reakció az illető kulturális térben hangoztatott vagy nem hangoztatott szemléletétől függött.

Egy underground tag visszaemlékszik arra, amikor az 1981-es titkosrendőrségi kihallgatásán nekiszegezték a kérdést: „Na, mi legyen? Bécs, vagy Bory?”<sup>87</sup> Hősiünk taktikusan elfogadta a kilépési vízumot, de Bécs helyett Gdanskba ment, ahol felvette a kapcsolatot a lengyel Szolidaritással, megalapozva ezzel a cseh–lengyel Szolidaritás-találkozókat. Amikor aztán visszatért Csehszlovákiába, persze börtönbe került. Más underground tagoknak más választási lehetőségeket ajánlottak – volt, akinek például a következőt mondták: „Vagy emigrál, vagy mártírt csinálunk magából.”<sup>88</sup> A felkínált lehetőségek sokakat készítettek emigrálásra az 1980-as évek elején, s ezáltal a rendőrségnek sikerült hatékonyan destabilizálnia a mozgalmat.

Nyilvánvaló, hogy gyakran nehéz volt az underground világába vezető utat választani, ha ezek a lehetőségek álltak az ember előtt, de végső soron egyéni döntés kérdése volt, hogy valaki megteszi-e az utat vagy sem. Ez az út azonban egy újfajta érzés-, létezés- és gondolatvilágba vezette a résztvevőket, lehetővé téve számukra, hogy eltávolodjanak a hivatalos társadalomtól – s ez a távolság csak növekedett, ahogy az illető egyre mélyebbre hatolt az underground világába. Az alternatív szemléletmódok és szokások kulturális térben való közvetlen elsajátítása lehetőséget nyújtott a résztvevők számára, hogy horizontálisan és vertikálisan is azonosuljanak, egyrészt az angolszász világ ellen- és szubkulturáival, másrészt saját országuk kulturális-anyagi történelmével.

Ez az összehangolódás kiterjesztette a zenei élményt átélők esztétikai tevékenységét, a hivatalos társadalom nyújtotta lehetőségek – karrier, anyagi jólét – kárára. A kulturális térben a résztvevők egy munkára, gondolkodásra és interakcióra alkalmas teret találtak. Más szóval az underground kulturális tere által lehetővé tett esztétikai tevékenység kulcsfontosságú volt az alternatív létezés-, érzés- és gondolkodásformák megteremtésében, melyek pedig a közösségépítéshez nélkülözhetetlen mikroszociális kapcsolati hálók létrejöttét eredményezték.

## BONDY ÉS AZ UNDERGROUND DISKURZUS

Ahhoz, hogy megérthessük az underground kulturális terét és létezési formáját, feltétlenül foglalkoznunk kell Egon Bondy szerepével. A költő – eredeti nevén Zbyněk Fišer – akkor vált az underground befolyásos személyiségévé, amikor 1972-ben egy „munkásklubban” hallotta a *PPU*-t játszani.<sup>89</sup> Miután végig-

<sup>87</sup> Bory volt a leghírhedtebb csehszlovák börtön.

<sup>88</sup> Wilson 1982: 3.

<sup>89</sup> Wilson 2006 [1983]: 41.

hallgatta a koncertet, Bondy megkérte a PPU-t, hogy használják fel a verseit dalaikban. Mindez új lendületet adott az undergroundnak: a PPU befogadta a *Půlnoční autoři* kulturális örökségét. A PPU által dalszöveggként felhasznált, „totális realista” stílusban írott eretnek Bondy-versek jó példája a *Zápca* (Szorulás) című dal:

„Ó mennyire gyötör és mar  
a szorulás szörnyen kedves és ravasz  
A hasamban kemény kő forog  
ephéolyagomban égő tűz lobog  
Belem, érzem, rohad szét  
mint egy darab trágya, oly kemény  
Szájamból gázos felhőt lövök  
néha meg sűrű lét köpök  
Ó mennyire gyötör és mar  
a szorulás szörnyen kedves és ravasz.”<sup>90</sup>

Ez a dal az *Egon Bondy's Happy Hearts Club Banned* című lemezen szerepelt, mely Bondy verseinek a PPU által megzenésített változatát tartalmazta. A lemezt, mely végül csak 1978-ban jelent meg Franciaországban,<sup>91</sup> illegálisan rögzítették a *Második Kultúra Első Fesztiválján* és egy kisebb kastélyban 1974-ben. A lemez megjelenése a gazdaságítóke-termelés kezdetét jelentette az underground teremtette autonóm művészeti szférán belül. Fontos, hogy a lemez tartalmazott egy füzetecskét is *A víg gettó* címmel, mely ismertette az underground kultúrát, tovább erősítve a tagok közösségtudatát.

Jirous, akinek több írása is megjelent *A víg gettóban*, szintén a „totális realizmus” prominens képviselőjének tekinthető, aki költészetében így jellemezte az államilag definiált vulgarizmust: „az élet igazságának és az ember világban elfoglalt helyének egyszerű kifejezése, [...] amely soha nem öncélú, és nem provokatív szándékú”.<sup>92</sup> A PPU, Bondy és Jirous lettek az underground esztétikájának meghatározó alakjai, akik passzív támadást intéztek a szocialista állam ellen – nem nyílt elítélés vagy követelések,<sup>93</sup> hanem a zene mint létezésforma által.

## A CHARTA '77, KÉNYSZEREMIGRÁCIÓ ÉS MAGNITIZDAT

Mivel az underground kulturális tere új gondolkodási és létezési formákat tett lehetővé, végső soron politikai jellegű volt, hiszen nem felelt meg a csehszlovák

<sup>90</sup> Riedel (ed.) 2001 [1997]: 57.

<sup>91</sup> A felvételt a PPU tagjainak tudta nélkül kicsempészték az országból, és Angliában gyártották le, később pedig a SCOPA International lemezkiadón keresztül adták ki.

<sup>92</sup> Jirous 1978: 7.

<sup>93</sup> Effajta közvetlen dialógust kezdeményezett például Havel *Nyílt levél Dr. Husákhhoz* című írása.

normalizált társadalom elvárásainak. Ezt bizonyítja az underground tagjainak letartóztatása *A Második Kultúra Második Fesztiválja* után, amelyet 1976. február 2-án rendeztek meg Jirous esküvőjének megünnepléseképp. A letartóztatottakat vulgarizmussal vádolták, amely a hatalom szerint „szocialistaellenes, [...] valamint nihilizmust, dekadenciát és klerikalizmust magasztaló” volt.<sup>94</sup> Habár a koncert rendbontás nélkül lezajlott,<sup>95</sup> a rendőrség egy hónappal később, március 17-én mégis lecsapott: a résztvevők lakásában rajtaütéseket hajtottak végre, és huszonkét, az undergrounddal kapcsolatban álló embert letartóztattak.<sup>96</sup> Később „Ivan Jiroust 18 hónap, Pavel Zajíčeket, a *DG 307* tagját egy év, Vratislav Brabenecet pedig nyolc hónap börtönbüntetésre ítélték”.<sup>97</sup> A fiatalokat a Büntető Törvénykönyv 202. cikkelyének<sup>98</sup> értelmében *vytrsnictvi* büntetésében találták bűnösnek, amelyet általában garázdaságnak, huliganizmusnak, rendzavarásnak fordítanak.<sup>99</sup>

Az underground tagjainak 1976-os tárgyalása után értelmiségi másként gondolkodók létrehozták a *Charta '77*-et 1977. január 1-jén, amely felszólította a cseh-szlovák kormányt, hogy ismerje el az általa 1975-ben aláírt Helsink-i Egyezményt. Az underground-pernek köszönhetően az underground és az „ismert” ellenzék tagjainak sokszínű csoportja találkozhatott egymással, s egy nagyobb, a rendszerrel szembehelyezkedő hálózatot hozhatott létre.<sup>100</sup> A bírósági per következményeként a cseh másként gondolkodók sokkal intenzívebben kapcsolódtak be az underground közösségi életbe, s így kialakult egy ellenzékiekből álló laza hálózat.

Az állam hevesen reagált a *Charta '77*-re és aláíróira, s lassanként elfojtotta az underground előadásokat és kommunális életközösségeket az 1980-as évek elejére, egy megváltozott és megtört közösséget hagyva maga után. Ebben az időszakban azonban már megfigyelhető a *Vokno* című underground szamizdat térnyerése. A *Vokno* – mely szabad fordításban *emlékezetkiesést* jelent, de szójáték az *ablak* szóval is – olyan kulturális műalkotás lett, amely a kazettára rögzített oktatóanyagok elterjedésével együtt kiterjesztette az underground kulturális terét és diszkurzív kontextusát az egész országra, és több embert ért el, mint a legtöbb, akkoriban betiltott vagy nem engedélyezett koncert. Itt megint csak a rezsim „alkotói korlátozása” – melyet emigrációba kényszerítéssel és erőszakos vallatási módszerekkel ért el – nyújtott paradox módon kontextust egy szamizdat kiadvány létrehozásához, amely még tovább tudta bővíteni az underground kulturális terét.

A *Vokno* és a magnókazetták terjedése, valamint az ezekben a hivatalosan el nem ismert médiumokban tárgyalt és felvett zenék egyfajta térképet nyújtottak, és kijelölték az utat ahhoz, hogy az ember hogyan élhet alternatív módon. Az alternatív szokások informális elsajátítása a zenélés és a zenei élmény által

<sup>94</sup> Ryback 1990: 147.

<sup>95</sup> A fesztivál 15.30-kor kezdődött, és másnap hajnali 2-ig tartott.

<sup>96</sup> Ryback 1990: 146.

<sup>97</sup> Riedel (ed.) 2001 [1997]: 15.

<sup>98</sup> Wilson 1991.

<sup>99</sup> Ulé 1978: 29.

<sup>100</sup> Havel 1991 [1976]: 102–116.

olyan forrást nyújtott, mely lehetővé tette, hogy az egyén underground vagy hivatalosan el nem ismert életformát próbáljon ki 1989 előtt.

A cselekvésemélet alapján beszélhetünk „aktív” (teljesen tudatos, szándékos) és „funkcionális” (félíg tudatos, gyakorlati) cselekvéskonstrukciókról.<sup>101</sup> Azért nagyon fontos a „funkcionális” és az „aktív” cselekvés közötti különbségtétel, mert segít rávilágítani az *alternatív* vagy *mozgalmi* kultúrán belüli heterogenitásra, valamint túlmutat az egységes címkéken és a leegyszerűsítő *hivatalos/nem hivatalos* dichotómián. Ehelyett megpróbálja megérteni, hogy az emberek ténylegesen mit is csináltak abban az időben. Egyrészt például nemigen állíthatjuk, hogy mindenki, aki illegális felvételt hallgatott vagy birtokolt, illetve underground szamizdatot olvasott, tudatos ellenálló volt, vagy meg akarta változtatni a társadalmi-politikai helyzetet. Ezek a szokások gyakran csak félíg-meddig tudatosak és a körülményekből adódóan reaktívak voltak, és nem „irányultak konkrét és tisztán megfogalmazott célok felé”.<sup>102</sup> Másrészt azonban néhány résztvevő igenis fontosnak tartotta e szokások szerepét az információterjesztésben, amely a rezsim által foganatosított „alkotói korlátozás” kijátszását célozta. A lényeg itt az, hogy a zene és a hozzá kapcsolódó dolgok fogyasztása illetve a velük való interakció olyan rugalmas közeget és *teret* biztosított, amely a tudatosság és az underground kultúra iránti elkötelezettség széles skáláját tette lehetővé. A zene és a hozzá kapcsolódó előállítási-terjesztési technikák olyan környezetet teremtettek, amelyen belül a cselekvők világ-leképezésének minden árnyalata megmutatkozhatott, és ahol – különböző mértékben – az érzelmi pályák és tudásstruktúrák megvalósíthatók lettek a hivatalosan meghirdetett szocialista életmódon kívül is. A zene tekintetében az ember eldönthette, hogy csak bedugja a lábujját az underground vizébe, vagy teljesen alámerül, anélkül, hogy valaha is visszatérne a felszínre.

## KÖVETKEZTETÉSEK

Tanulmányomban a zenét a közösségépítés transzformatív erőforrásaként értelmeztem, amely mindezt azáltal valósítja meg, hogy létezés-, gondolkodás-, és érzésformákat tesz lehetővé. Ha a másként gondolkodó, felforgató vagy alternatív életmódot *az egyén belső logikájának* követkekeként fogjuk fel, láthatjuk, hogy a zenei anyag része volt az undergroundnak és a társadalmi-kulturális változásoknak, melyek az 1960-as évektől az 1989-es átalakulásig Csehszlovákia-szerte végbementek. Írásomban bemutattam, hogy a különböző underground zenélési szokások miként alakultak a normalizáció időszaka alatti „alkotói korlátozás” viszonylatában, s hogy azután ezek hogyan strukturálták a zenei élményt és teremtettek lehetőséget a kötetlen zenei tanulásra. Ezek a zenélési szokások az alternatív létformák cseh történetének kulturális erőforrásaiból merítettek,

<sup>101</sup> Batt-Rawden – DeNora 2005.

<sup>102</sup> Batt-Rawden – DeNora 2005: 292.

ugyanakkor új élettél és tartalommal töltötték meg őket. Felvettem, hogy Csehszlovákiában a zenélés révén a zenei élmény köztes tere jött létre, amely a hivatalos társadalom és a nem hivatalos élet között egyensúlyozott, s ahol a résztvevők tetszőleges mértékben kötelezhették el magukat. E heterogenitásnak köszönhetően fokozatosan lehetett egyre *mélyebb underground vizekre* evezni, és új, alternatív szemléletmódokat elsajátítani kötetlen és nem feltétlenül tudatos módon. A zenei élmény tehát a zene szerepét a kollektív cselekvés és a kollektív tudat viszonylatába helyezi azáltal, hogy kétirányú csatornát nyit az egyén és a közösség között.

A kulturális tér a zenei élményből a cselekvés új színtereit nyitotta meg, s az érzelmi struktúrákból új tudás- és szokásformákat teremtett, amely a közösség összekovácsolódásához vezetett. Elmondható, hogy a különböző szemléletmódok hálózatának fenntartásával a kulturális tér helyet biztosított a tudástermeléshez és -teremtéshez, s annak megújításához is. Ez a hálózat szolgált útmutatóul akkor is, ha az ember el akarta sajátítani az underground létformát, és hivatalosan el nem ismert módon kívánt élni a kommunista Csehszlovákiában.

Fordította: *Lengvári Ágnes*

A fordítást lektorálta: *Németh Orsolya*

## FORRÁSOK

Stárek, František 2009: Interjúk František Stárekkel Prágában, 2009 áprilisában, készítette Trever Hagen. (A szerző tulajdonában.)

*Ústav pro Studium totalitních režimů (ÚSTR)* [Totalitárius Rendszerek Tanulmányozásának Intézete], Prága

ÚSTR 2380/K1/AB/66: Rada městského národního výboru v Poděbradech 1966.10.15.

## HIVATKOZOTT IRODALOM

Acord, Sophia Krzys – DeNora, Tia 2008: Culture and the Arts: From Art Worlds to Arts-in-Action. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* (119.) 619. 223–237.

Adorno, Theodor W. 1976: *Introduction to the Sociology of Music*. Seabury Press, New York.

Alexander, Jeffrey C. – Smith, Philip 2005: The Strong Program in Cultural Sociology: Elements of a Structural Hermeneutics. In: Alexander, Jeffrey C. (ed.): *The Meanings of Social Life. A Cultural Sociology*. Oxford University Press, New York, 11–26.

- Ansdell, Gary 2004: Rethinking Music and Community: Theoretical Perspectives in Support of Community Music Therapy. In: Pavlicevic, Mercédès – Ansdell, Gary (eds.): *Community Music Therapy*. Jessica Kingsley Publishers, London – Philadelphia, 65–90.
- Batt-Rawden, Kari – DeNora, Tia 2005: Music and Informal Learning in Everyday Life. *Music Education Research* (7.) 3. 289–304.
- Bondy, Egon 2006 [1990]: The Roots of Czech Literary Underground in 1949–1953. In: Machovec, Martin (ed.): *Views from the Inside. Czech Underground Literature and Culture (1948–1989)*. Charles University Press, Prague, 49–58.
- Cohen, Anthony P. 2003 [1985]: *The Symbolic Construction of Community*. Routledge, London – New York.
- Colombetti, Giovanna 2009: What Language Does to Feeling. *Journal of Consciousness Studies* (16) 9. 4–26.
- DeNora, Tia 1986: How is Extra-Musical Meaning Possible? Music as a Place and Space for “Work”. *Sociological Theory* (4.) 1. 84–94.
- DeNora, Tia 1999: Music as a Technology of the Self. *Poetics: Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts* (27.) 1. 31–56.
- DeNora, Tia 2000: *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press, Cambridge.
- DeNora, Tia 2003: *After Adorno. Rethinking Music Sociology*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Eyerman, Ron – Jamison, Andrew 1998: *Music and Social Movements. Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Eyerman, Ron 2006: Toward a New Cultural Sociology of the Arts. In: Eyerman, Ron – McCormick, Lisa (eds.): *Myth, Meaning and Performance*. Paradigm Publishers, Boulder, 13–34.
- Finnegan, Ruth 2003: Music, Experience, and the Anthropology of Emotion. In: Clayton, Martin – Herbert, Trevor – Middleton, Richard (eds.): *The Cultural Study of Music: a Critical Introduction*. Routledge, New York – London, 181–192.
- Gomart, Emilie – Hennion, Antoine 1999: A Sociology of Attachment: Music Amateurs, Drug Users. In: Law, John – Hassard, John (eds.): *Actor Network Theory and After*. Blackwell Publishing, Oxford – Malden, 220–247.
- Havel, Václav 1991 [1976]: The Trial. In: Wilson, Paul (ed.): *Open Letters. Selected Writings 1965–1990*. Faber and Faber, London, 102–109.
- Havel, Václav 1991 [1978]: The Power of the Powerless. In: Wilson, Paul (ed.): *Open Letters. Selected Writings 1965–1990*. Faber and Faber, London, 125–215.
- Hlavsá, Milan – Pelc, Jan 2001: *Bez ohňů je underground*. Mat’á, Praha.
- Hutton, Patrick H. 1993: *History as an Art of Memory*. University Press of New England, Hanover.
- Jirous, Ivan 1978: *The Merry Ghetto*. SCOPA Invisible Productions, Paris.
- Jirous, Ivan 1997: *Magorův Zapisník*. Torst, Praha.
- Jirous, Ivan 2006 [1975]: Report on the Third Czech Musical Revival. In: Machovec, Martin (ed.): *Views from the Inside. Czech Underground Literature and Culture (1948–1989)*. Charles University Press, Prague, 7–32.
- Kusin, Vladimír V. 1978. *From Dubček to Charter 77*. St. Martin’s Press, New York.

- Machovec, Martin 2006: *Radical Standpoints of Czech Underground Community (1968–1989) and Variety of Czech Underground Literature as Specific Values*. Unpublished paper.
- Murphy, Brendan 1982: “Between Rock and a Hard Place.” *International Herald Tribune* September 10, 1982. 7.
- N. n. 1978: *The Merry Ghetto*. SCOPA Invisible Productions, Paris.
- Olick, Jeffery K. – Robbins, Joyce 1998: Social Memory Studies: From “Collective Memory” to Historical Sociology of Mnemonic Practices. *Annual Review of Sociology* (24.) 105–140.
- Patočka, Jan 1978: *The Merry Ghetto*. SCOPA Invisible Productions, Paris.
- Ramet, Sabrina Petra (ed.) 1994: *Rocking the State: Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*. Westview Press, Boulder.
- Riedel, Jaroslav (ed.) 2001 [1997]: *Plastic People of the Universe: Texty*. Mat’ a, Praha.
- Ryback, Timothy W. 1990: *Rock Around the Bloc: A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*. Oxford University Press, New York.
- Small, Christopher 1998: *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. University Press of New England – Wesleyan University Press, Hanover – London.
- Smith, Gerald Stanton 1984: *Songs to Seven Strings. Russian Guitar Poetry and Soviet Mass Song*. Indiana University Press, Bloomington.
- Svašek, Maruska 1996: *Styles, Struggles and Careers. An Ethnography of the Czech Art World, 1948–1992*. (PhD-thesis) Universiteit van Amsterdam, Amsterdam.
- Szemere, Anna 2001: *Up from the Underground. The Culture of Rock Music in Postsocialist Hungary*. The Pennsylvania State University Press, University Park.
- Szónyei Tamás 2005: *Nyilván tartottak. Titkos szolgák a magyar rock körül 1960–1990*. Magyar Narancs – Tihany-Rév Kiadó, Budapest.
- Topol, Jáchym 2006 [1990]: The Story of Revolver Revue. In: Machovec, Martin (ed.): *Views from the Inside. Czech Underground Literature and Culture (1948–1989)*. Charles University Press, Prague, 69–80.
- Ulč, Otto 1978: Social Deviance in Czechoslovakia. In: Volgyes, Ivan (ed.): *Social Deviance in Eastern Europe*. Westview Press, Boulder, 23–31.
- Vaniček, Ana 1997: *Passion Play: Underground Rock Music in Czechoslovakia, 1968–1989*. (MA-thesis) York University, North York.
- Wilson, Paul 1982: “The Merry Ghetto Under Siege.” *Shades* November 24, 1982. 7–10.
- Wilson, Paul 2006 [1983]: What’s it Like Making Rock’n’roll in a Police State? The Same as Anywhere Else, Only Harder. Much Harder. In: Machovec, Martin (ed.): *Views from the Inside. Czech Underground Literature and Culture (1948–1989)*. Charles University Press, Prague, 33–48.
- Witkin, Robert – DeNora, Tia 1997: Aesthetic Materials and Aesthetic Agency. *Newsletter of the Sociology of Culture Section of the American Sociological Association* (12.) 1. 1–6.



K. Horváth Zsolt

## A gyűlölet múzeuma

*Spions, 1977–1978*

### „HELYSZÍNELÉS”: A MŰVELŐDÉSI HÁZ MINT A NYILVÁNOSSÁG SZÍNPADA

Az 1960–1970-es évek nem hivatalos, underground kultúrájával kapcsolatban sokan, sokszor kiemelték már szerveződésének, létmódjának hálózatszerűségét, csoportjellegét. E sajátosság természetesen sok okból levezethető, de egyik meghatározó eleme éppen az, hogy az első, a hivatalos nyilvánosság vagy nem beszélt róla, vagy ha igen, akkor azt többnyire negatív, normatív felhanggal tette. Arról azonban már kevesebbet szokás beszélni, hogy e szubkultúra pontosan *hol*, milyen *helyszíneken* szervezte meg, illetve jelenítette meg önmagát. Amennyiben (csak) a kiadott, elsődleges forrásokat és a kevés számú feldolgozást tanulmányozza át az érdeklődő, úgy nyomban láthatja, hogy a sokat emlegetett, és talán túl is hangsúlyozott magánnyilvánosság – a lakás, a házi-buli – színterén kívül milyen sokszor tűnik fel valamely budapesti művelődési ház neve. Így a Ganz, a Kassák, a Belvárosi művelődési házak neve is ismerősen csenghet, ám nem vagyok bizonyos abban, hogy valójában felmértük-e a jelentőségét annak, hogyan is jelentettek ezek színhelyet e szubkultúrának.<sup>1</sup> Márpedig ha a szubkultúrát olyan csoportkultúrának tekintjük, melynek megvannak a saját hagyományai, normái, hitei, ambíciói, szimbólumai és rituáléi, melyeket a tagok evidenciaként, egyfajta kulturális anyanyelvként tudhatnak magukénak, úgy természetesen rendelkeznie kell olyan helyekkel, színterekkel is, melyek a találkozás fizikai színhelyén túli többletet adják, sőt már-már jellemzik magát a szubkultúrát. Már csak az a kérdés, hogyan lehetséges az, hogy egy a szocialista rendszer számára kultúrapolitikai szempontból olyan fontos intézmény, mint a művelődési ház, helyet adhatott *renitens*, éppen hogy megtűrt avantgárd kezdeményezéseknek?

E sorok írójának úgy tűnik, hogy Andreas Fogarasi *Kultur und Freizeit* című, utóbb a Velencei Biennálé nagydíját elnyert művészeti projektjén kívül a rendszerváltás után érdemben nem nagyon kérdeztünk rá a művelődési házaknak az államszocialista kultúrában, illetőleg a mában betöltött szerepére, sem

<sup>1</sup> Lásd például Havasréti 2006. Érdekes Pernecky Géza megkülönböztetése, aki könyvében a hálót „imaginárius közösségnek” fogja fel, míg a hetvenes évek kultúrájában sokkal inkább személyközi kapcsolatok hálózatosságáról volt szó, a kifejezés „konfiguráció” értelmében. Vö. Pernecky [1991].

művészetszociológiai, sem társadalomtörténeti értelemben. Az osztrák–magyar videóművész urbanista installációja éppen azért volt sokak számára revelatív, mert nem evidenciaként kezelte a művelődési házak jelenlétét, szerepét a kortárs kultúrában, hanem közismert kultúrházak üres tereit pásztázva kérdezett rá létmódjukra, illetve létjogosultságukra. Ha az 1906–1907-ben épült Gutenberg Otthon vagy az 1950–1954 között épült MOM Művelődési Ház üres enteriőrjét mutatják a képek, s egyúttal az „ufó klub”, „nyugdíjasklub” stb. feliratot látjuk, akkor – a két intézmény keletkezésének eltérő politikai és szociokulturális körülményei dacára – a kultúra szerkezetének *átalakulására* kérdezzük rá. Fogarasi képi, zenei és szöveges üzenetei ugyanis azt sugallják, hogy a munkavégzés és a szabadidő-elöltés adott esetben identitásformáló mozzanatai a kortárs kultúrában sokat veszítettek jelentőségükből, így az az aufklárista kultúraszemlélet, melynek jegyében – a különböző kontextusok ellenére – létrejöttek, mára megváltozott.<sup>2</sup> A művelődési ház ebben a minőségi értelemben kiürült, mivel átalakult az a kulturális közeg, amely éltette. Némileg kielezve: Szalmás Piroska munkáskórusának fellépése (Pesterzsébeti Munkásotthon, ismertebb nevén: Csili, 1930), a *Donauer Arbeiter Familie Ohne Arbeit and Friends* című performansz színrevitele (Belvárosi Ifjúsági Ház, 1977) vagy az *Európa Kiadó*, esetleg a *Kontroll Csoport*, a *Vágtázó Halottképek* koncertjei (Ikarus, 1980-as évek eleje) helyére így kerül a művelődési házak programjába a bálás ruhavásár, az ufó klub, a családfakutató klub vagy a hímző szakkör. E néhány kiragadott példán szemléltetett váltás tehát nem hierarchikus, esztétikai vagy kultúraelméleti, hanem művészetszociológiai és társadalomtörténeti értelemben vett minőségi átalakulásnak tekinthető.<sup>3</sup>

Úgy hiszem, az előző bekezdés végén feltett kérdésre – tudniillik, hogyan lehetséges az, hogy a hivatalos, az állam (a gyakorlatban: a helyi tanács) által fenntartott, nyilvános művelődési házakban a hivatalos kultúrapolitika által *tűrt*, sőt gyakran *tiltott* művészeti, zenei projekteket mutattak be – a válasz valahol ebben a szociokulturális átrendeződésben rejlik. A fentebb kivonatolt átstrukturálódás értelemszerűen hosszabb időtartamban tapintható ki. Az 1970-es években a művelődési házak helyzetéről készített szociológiai vizsgálat arra mutatott rá, hogy az akkor fennálló durván 2800 ilyen intézmény majdnem fele 1945 előtt épült, s előzményeiként különböző munkásotthonok, olvasó- és gazdakörök, egyleti helyiségek szolgáltak, ám szinte valamennyi a horizontális társadalmi szerveződés reprezentánsa volt.<sup>4</sup> (Ez alól egyedül az itt részletesen nem tárgyalandó, központilag kialakított, elsősorban a vidék népművelésére, másodsorban

<sup>2</sup> Lásd Fogarasi 2007. Értékeléséhez: András 2009: 176–182; Connolly 2009: 180–184.

<sup>3</sup> A „minőségi átalakulás” kifejezéssel nem a kultúrafogalom hierarchikus szemléletére óhajtok buzdítani, miszerint a magaskultúra és a populáris kultúra között esztétikai értelemben alá-fölérendeltségi viszony áll fenn, hanem azt állítom, hogy a művelődési ház szociokulturális környezete változott meg. Ízlés és társadalmi helyzet összefüggéséről lásd Bourdieu 1979.

<sup>4</sup> Kovalcsik – Sipos – Szász 1972; Andrassy 1985.

a túlzottan baloldali munkásotthonok befolyásának ellensúlyozására létrehozott népházak hálózata jelent kivételt.<sup>5)</sup>

Az 1960-as években lezajlott vitákban már elhangzottak azok az érvek, melyek a művelődési házaknak az akkori művelődéspolitikai értelemben vett funkcionális kiürüléséről tudósítottak, jöllehet azok az állami kultúrapolitikának továbbra is kitüntetett intézményei maradtak. A már idézett, hetvenes évek elején végzett kutatás is rámutat a művelődési ház mindinkább szaporodó *diszfunkcionális* jelenségeire, amennyiben többek között kiemeli az igénytelen esztétikai nevelést, a tudományos ismeretterjesztés hiányát, a művelődéspolitikai által előnyben részesített művészeti alkotások csökkenését, s ezzel együtt a gazdasági kényszerből szervezett kommersz programok elszaporodását.<sup>6</sup> Vegyük észre, hogy az 1960-as, s főként az 1970-es évek már messze nem az ötvenes évek *Szabad Föld Téli Esték* címen megrendezett, akkoriban évi 4-6 millió nézőt vonzó, propagandával vegyített ismeretterjesztő előadássorozatok kora. Hovatóvább a különböző operettek, zenés népszínműveket és más népszerű műfajokat magában foglaló műsoros estek pedig akkoriban még ennél is több, mintegy évi 9-13 millió érdeklődőt vonzottak.

Amíg még az 1940-es évek végén az előadássorozatokhoz a tömegszervezés leglátványosabb, egyszersmind leggazdaságosabb eszközének a dia- és a keskenyfilm tartották,<sup>7</sup> addig az 1957. május elsejétől – már nemcsak kísérleti jelleggel, hanem előbb heti három, majd rövideken négy adásnappal – működő Magyar Televízió, és az 1963-ra mintegy 500 ezer főre emelkedő televízió-előfizetői tábor jelentősen átrendezte a korszak mediális helyzetét.<sup>8</sup> E tény azonban a Magyar Szocialista Munkáspárt (MSZMP) illetékesei és döntéshozói nem, vagy csak késlekedve ismerték fel. Erre legalább két elemből következtethetünk: az egyik, hogy a művelődéspolitikai irányítása az 1970-es évek közepén még mindig eszközszerű, felvilágosító, oktató jellegű médiumnak tartotta a televíziót, s leginkább az abban megnyilvánuló „kispolgári nézetek, ízlésnormák” megjelenésétől félt és a „kulturális selejt” visszaszorítására törekedett.<sup>9</sup> A másik pedig, hogy a kutatók által már az évtized elején diagnosztizált diszfunkció ellenére az MSZMP KB 1974. márciusi, a közművelődés fejlesztéséről szóló határozata

<sup>5</sup> Kovalcsik 1987: II. 298–315.

<sup>6</sup> Kovalcsik – Sipos – Szász 1972: 63–65.

<sup>7</sup> Lásd a Magyar Dolgozók Pártja Országos Oktatási Osztályának elaborátumát (1949): „A propaganda eszközei közül a legfontosabb a dia- és a keskenyfilm-vetítés. A már meglévő és a Népművelési Minisztérium irányítása alatt álló 400 diavetítőt és a most legyártásra kerülő újabb 1000 diavetítő, valamint a rendelkezésre álló 360 keskenyfilm-vetítő felhasználását oly módon kell biztosítani, hogy állandó használatra csak a nagyüzemi, az egész nagy községek és nagyvárosi kerületek kapják meg. A többiek részére olyan szervezeti megoldást kell biztosítani, amely lehetővé teszi, hogy egy-egy dia- vagy filmvetítő 4-5 község kultúrotthonának szolgálatát láthassa el” (MOL M-KS 276-111. 2. öe.).

<sup>8</sup> KSH 1964. Ugyanakkor Kovalcsikék felmérései szerint az akkori népművelők nem idegenkedtek a televíziótól, s nem is versenytársnak, inkább partnernek tekintették. Vö. Kovalcsik – Sipos – Szász 1972: 100–101.

<sup>9</sup> Jakab (szerk.) 1987: 47. Lásd még Fricz 1988.

továbbra is gyakorlatilag változatlan formában akarta fenntartani, illetőleg fejleszteni a művelődési ház intézményét.<sup>10</sup> Ha valami probléma fel is merült az ifjúsági és kultúrházak látogatottságával és programjainak színvonalával kapcsolatban, akkor azt minduntalan a korszerű minőségi követelmények hiányával magyarázták (elavult épület, rossz akusztika stb.), azaz *technikai* jellegű problémának minősítették. Az 1976. évi V. – a közművelődésről szóló – törvény pedig ugyanúgy a „közművelődés alapintézményének” tekintette a művelődési házat, melynek céljaként „a kultúra demokratizálását, a közösségi gondolkodás és életmód általánossá tételét” jelölte meg.<sup>11</sup>

### ÁTALAKULÓ IDENTIFIKÁCIÓK – „HELY-KERESÉSEK”

Illő hangsúlyozni, hogy a társadalomkutatás a korszak adta lehetőségeken belül igyekezett rámutatni arra az ideológia és gyakorlat közötti diszkrepanciára, melyet a hivatalos (párt- vagy állami) szövegek nem óhajtottak észrevenni, illetőleg nyilvánosan kifejezni. Pataki Ferenc történetesen azt emelte ki, hogy az 1970-es évtizedben a társadalmi identitások formálása elkanyarodott a klasszikusnak feltételezett, munka–közélet–társadalmi nyilvánosság–szabadidő-eltöltés modelltől. Úgy fogalmazott, hogy ez a modern társadalmakban tapasztalható változás a szocialista országokban rövidebb idő alatt ment végbe, így hatása még inkább látható.

„S ez a felgyorsult [...] fejlődés, amelynek menetében egy politikai és egy társadalmi forradalom kapcsolódott össze a termelés és az életmód viharos átalakulásával, immáron milliókat emelt ki régi identitásuk keretéből [...], anélkül azonban, hogy minden ponton újakat tudott volna kínálni, illetve, hogy a felkínált identitás-kereteket [...] kellően meg tudta volna gyökereztetni a hétköznapi tudatban, tapasztalásban és hagyományban.”<sup>12</sup>

A szociálpszichológus tehát azt a következtetést vonta le, hogy az 1970-es évtizedben különös hangsúllyal jelentkeztek ezek az identitásproblémák (sok az azonosságkereső és -vesztő), s ez nemzedéki szinten legplasztikusabban az ifjúsági kultúrában jelentkezett. Amerikai példákra hivatkozva a hatvanas évek ellenkultúráját (még ha nem is használja e fogalmat) effajta, az újabb azonossági formák kimunkálására tett kísérletnek tekintette. Ide sorolta a szektákat, életforma-közösségeket, kommunákat, továbbá a neo-spiritualizmus válfajait, a „földalatti” egyházakat is. Ezeknek közös jellemzője egyfajta társadalom *alatti* (esetleg: utáni) létmód, mely elvben visszavezetne a közösségi szerveződés – nem-

<sup>10</sup> A közművelődés helyzete és fejlesztésének feladatai (MOL M-KS 288-4. 125–126. óe.); Herczeg – Villangó (szerk.) 1976: 12.

<sup>11</sup> 1976. évi V. tv. Itt lehet megjegyezni, hogy a törvény először használja a korszakban a „közművelődés” fogalmát az erősen műveltető jellegű „népművelés” fogalommal szemben.

<sup>12</sup> Pataki 1980: 48.

egyszer utópikusan – feltételezett értékeihez, vagyis Pataki megfogalmazásában a *Post-Gesellschaft*-ból a *Neo-Gemeinschaft* felé való törekvésekkel találkozhatunk. Előadását azzal zárta, hogy az érett szocializmusnak választ kell adnia ezekre az általánosan jelentkező modernitásproblémákra, különben nem lesz képes integrálni saját állampolgárait a társadalom fogalmába. Ennek záloga pedig az, hogy a szocializmusnak létre kell hoznia, ki kell munkálnia „egy újfajta társadalmi identitás alapjait és feltételeit”.<sup>13</sup>

A kulturális integráció hagyományos formáinak válságjelenségeiről, sőt kudarcáról értekezve Vitányi Iván azt a költőinek tetsző kérdést fogalmazta meg, miszerint:

„nem utópia-e [...] a tömegszervezetek kulturális munkájának és kulturális tömegszervezetek munkájának megélnéltése, az értelmiség összefogása, a lakosság, a nép mind szélesebb körű bevonása [az] új aktív–közösségi–generatív kultúra megteremtéséhez? Ha utópia, akkor maga a szocializmus is utópia, mert a kultúra vonatkozásában ezt nevezzük szocializmusnak.”<sup>14</sup>

Szinte kísérteties az egybeesés, de 1980 áprilisában a Fiala Művészek Klubjában szinte napra pontosan ekkor ültek össze a hetvenes évek kultúrájának megvitatására társadalomkutatók, irodalmárok, újságírók, hogy felmérjék, mit is jelentett számukra az elmúlt évtized, melyet 1968-hoz képest „konzervatívnak”, „illúzióvesztettnek”, „morális válságban” lévőnek, „tétovának”, „kétarcúnak” stb. tekintettek.<sup>15</sup> Nem is ezeknek a diskurzusoknak a pontos rekonstrukciója itt a lényeges, hanem a *jelenlétük*, a *megtörténtségük*. A diagnózis felállításának, a kritika megfogalmazásának igénye beszél a legvilágosabban a válság jelenlétéről, tudatáról: krízis és kritika kéz a kézben jár.<sup>16</sup> Klasszikusan anómiás helyzet lépett fel tehát a művelődési házak ideológiai, művelődéspolitikai irányelvei és a társadalmi gyakorlat között, amennyiben az előbbiek már nem voltak képesek szabályozni, sőt irányítani a társadalom egyes rétegeinek művelődését, mivel a kultúra fogalma, természete, illetve a kulturális kohézió célja és mikéntje megváltozott. Ez már csak azért is meglepő, mert akkoriban módfelett sok publikáció jelent meg a művelődési házak működésére vonatkozóan, melyek ugyan nyelvezetükben, problematikájukban nem tekinthetők kritikainak, ám a válság jeleire a maguk módján igenis rámutattak.<sup>17</sup>

Az 1960-as évek végi társadalmi mozgalmak sokrétű, az ifjúsági kultúrát szinte minden ízében (esztétika, életmód, életcélok, ruházat) átalakító hatása természetesen az államszocialista országokat sem hagyta érintetlenül. E mozgalmak

<sup>13</sup> Pataki 1980: 51.

<sup>14</sup> Vitányi 1983: 249.

<sup>15</sup> Veres (szerk.) 2002; Klaniczay 2003.

<sup>16</sup> Vö. Koselleck 1979.

<sup>17</sup> A teljesség igénye nélkül: Andrassy 1975; Andrassy – Koncz 1976; Vitányi 1979. Összefoglalóan: Kovalcsik 1987: III. 225–236.

az ugyanezen évtized közepétől megélénkülő, az újabb művészeti formák iránt (happening, performansz stb.) érdeklődő s a fentebbi kultúrától a legkevésbé sem idegenkedő művészeti életre is döntő hatást gyakoroltak. Ahogyan az 1966-os, első magyar happening helyszíne egy magánlakás pincéje és kertje volt, úgy a magyar neoavantgárd mozgalom története szinte mindvégig *a hely, a helyszín* keresésének története is maradt egyben.<sup>18</sup> Első látásra túlzott egyszerűsítés volna egy heterogén, különböző művészi hitvallású és esztétikai nézeteket valló személyeket magában foglaló társaságot egyetlen szempont köré rendezni, ám ha végigtekintünk, például, a balatonboglári kápolnatárlatoktól a Kassák Ház Stúdió lakásszínházzá alakult társaságának történetén keresztül a megannyi, utolsó pillanatban visszavont engedélyű felolvasásig, koncertig, úgy látható, hogy a *hely* azért volt kulcskérdés a hatalom számára, mert szinte az egyetlen megragadható társadalmi felület volt számára a tartalom kordában tartására.<sup>19</sup> A művelődési ház mint hely ebben az értelemben a társadalmi nyilvánosságot<sup>20</sup> jelentette, s ami ott nem jelenhetett meg, azt az alkotók nemegyszer kivonták a nyilvánosság teréből – átvitték a magánszférába.<sup>21</sup> Ugyanakkor – módosítva ezzel a klasszikus nyilvános/privát kettősséget – ezzel a mozzanattal a magánszférát is *kiterjesztették*, a „nyilvános” karakterjegyeivel látták el, amennyiben a színházi darabok, felolvasások, zenehallgatások közönsége meghaladta az intim nyilvánosság körét és ismerveit; így a magánélet és a közéleti, képzőművészeti, irodalmi, zenei aktivitás nem vált el élesen egymástól. Ezt nemcsak az 1970-es évek kultúrájára, de óvatosan – a kontextus finom újragondolásával – az egész korszakra vonatkoztathatjuk.<sup>22</sup>

A magyarországi avantgárd kutatásában már egy ideje jelen van az a gondolat, mely a művészi cselekvést és eseményt – részben, de nem egészében – ki szeretné vonni a tisztán esztétikai gondolkodás fennhatósága alól, s azt – a politikai és társadalmi szférát is magában foglaló – komplex kulturális kérdésként kezelni. E kérdésfeltevés korántsem az „élet” és a „művészet”, a „szerző” és az „életrajzi személy” naivan elgondolt azonosságához vagy megfeleltetéséhez óhajt visszatérni, pusztán újra kívánja gondolni, ha tetszik, kulturálisan kívánja elhelyezni a „szerző halála” utáni szerző helyzetét: ennek egyik sarkalatos pontja, hogy a mindennapi élet és a művészeti aktivitás között nem feltétlenül kell és/vagy lehet különbséget tenni. Nem mintha *a priori* nem lehetne e distink-

<sup>18</sup> Az első magyar happeningről szóló ügynökjelentések jó ideje az interneten is tanulmányozhatóak ezen a címen: <http://www.c3.hu/collection/tilos/docs.html> (Utolsó letöltés: 2010. február. 10.) Lásd még Klaniczay – Sasvári (szerk.) 2003; Müllner 2004.

<sup>19</sup> György 2005.

<sup>20</sup> Beszédés adalék, hogy az állampárt szövegeiben a társadalmi nyilvánosság fogalma csak Jürgen Habermas *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása* című művének 1971-es magyar fordítása után jelent meg.

<sup>21</sup> Milyen kifejező, amikor Tábor Ádám a *lakás-kultúra* fogalmával írja le a pesti underground kultúrát: Tábor 1997a.

<sup>22</sup> Lásd például Kecskeméti 1986; Kisfaludy 1995; Kozák 1997; Ungváry 1997; K. Horváth 2009.

ciót megtenni, inkább úgy mondhatnánk az avantgárd esetében: nem éri meg. „Ha a művészetet az esztétikai viselkedés speciális esetének fogjuk fel – fogalmaznak Duchamp kapcsán –, úgy ebben az esetben nincs határ az esztétika és az élet között, művészet az, ha jelen vagyunk az életben.”<sup>23</sup> Épp Duchampról mondta egyik barátja, Henri-Pierre Roché, hogy a legszebb műve az, ahogyan eltölti az idejét. Ebben az értelemben válik megítélésem szerint perdöntővé az a módszertani eljárás, mely szándékoltan nem tesz éles különbséget a cselekvési formák művészeti és kulturális értelmezése között, hanem azt vizsgálja, hogy a kettő összjátéka egy konkrét tapasztalatban hogyan valósul meg. Az avantgárd tapasztalatánál beleérti ebbe az életvezetés intenzitását, az életkonceptiók szubverzív szélsőségességét, másképpen fogalmazva, azt a radikalitást, mely az életet addig tekinti (túl)élhetőnek, ameddig a határai feszegethetőek. Mint azt Csányi Attila írta egy korabeli szamizdatban:

„[A] mű, a tárgy megalkotói tökéletesen azonosulnak művükkel, létezésük, életük, életformájuk a megalkotás folyamatosságában teljesen fedi világukat. Így az underground egyfajta harmonikus kulturális állapot visszaállítását célozza, ahol a gondolkodás és cselekvés egysége még követhető.”<sup>24</sup>

Az 1970-es évtized azonban a nyilvános/privát tér használata tekintetében sem kezelhető homogén korszakként. Amíg a Kassák Ház Stúdió kiszorult a művelődési ház nyilvánosságából, s visszavonulni kényszerült a Dohány utca 20. negyedik emeleti lakásába, s a társulat 1976-os emigrációjáig ott is maradt,<sup>25</sup> addig az évtized második felében valamivel tágasabb lehetőségekkel számolhattunk. Ebben természetesen szerepet játszhatott az értelmiségi kivándorlási hullám is, mely 1972 után, intenzívebben pedig a Helsinki Egyezmény aláírását követően jellemezte e művészeti szcénát.<sup>26</sup> 1975. augusztus 1-jén ugyanis az Európai Biztonsági és Együttműködési Értekezlet résztvevői aláírták a Helsinki Záróokmányt, mely rögzítette a demokratikus államközösség és a szovjet érdekszféra közti enyhülés alapelveit; sok egyéb mellett ennek egyik sarkalatos pontja volt az, hogy a szocialista országok tudomásul veszik, hogy államuk polgárai szabadabban utazhatnak, és könnyebben férhetnek hozzá a demokratikus világ uralkodó eszméihez. Erre a politikai lehetőségre a pesti underground tömeges kivándorlással válaszolt, s így az évtized második felében valamelyest

<sup>23</sup> Panhans-Bühler – Gerszewski 1995.

<sup>24</sup> Csányi 1981. Ugyanez egy hosszabb tanulmány részeként az *Aladdin épészü* (1982) című kulturális szamizdatban is megjelent.

<sup>25</sup> Ezt a kényszert persze termékeny módon felülírta a kreativitás, ahogyan Halász Péter megfogalmazta (Halász 1991): „A betiltás után, mely nem az első volt, próbálkozhattunk volna tovább a Kassák Klubbal vagy egy másik helyszínen. [...] De nem. Nem akartunk a tanácsi tisztviselőknél újabb engedélyekért talpálni. Sokkal érdekesebbnek ígérkezett a lakás.” Lásd még: Shank 1978; O’Quinn 1979; Koós – Buchmüller 1996; Koós 2009.

<sup>26</sup> Talán paradox, de a helyzet egyik legplasztikusabb etnográfiai leírását egy elbeszélésben találhatjuk: Kornis 1998.

normalizálódott a helyzet.<sup>27</sup> 1977–1978 körül e két problematika kereszteződésében állt tehát a művelődési ház intézménye és az akkoriban új formákat, új orientációkat kereső pesti avantgárd szimbiózisa. A társadalom szélesebb rétegei számára a művelődési otthon egy többé-kevésbé elavult kulturális szemlélet emlékművévé vált, és így mind jelentését, mind látogatottságát tekintve kiürült; mivel az akkor intenzíven megfigyelt pesti underground jelentős részének távozásával az itthon maradtakon csökkent a nyomás, újfent meg lehetett jelenni nyilvános helyeken. Ennek ekkor egyik legveszélytelenebb terepeként a művelődési ház kínálkozott – pláne, ha olyannyira periférián helyezkedett el, mint például a Ganz–MÁVAG Művelődési Központ a Golgota téren.

### KÖZÉPPONTBAN A PERIFÉRIA: ROCK-UTÓPIÁK ÉS A *SPIONS* KEZDETEI

A Ganz–MÁVAG Művelődési Ház története több szempontból is fontos a magyar avantgárd megértéséhez. Papp Tamás (1948–1986) szervezői minőségben dolgozott itt, s az ő nevéhez fűződik a szakköri élet felfrissítése. Ennek keretében 1975 körül egyebek mellett meghívta Maurer Dórát, Erdély Miklóst és Galántai Györgyöt a képzőművészeti szakkör irányítására, majd Tarr Béla közvetítésével idekerült Dobos Gábor is, aki később a Dziga Vertov Fotó- és Filmszakkör nevet viselő kör munkáját vezette.<sup>28</sup> Tőle vette át a szakkört Halas István, majd 1977 körül Zátonyi Tibor. Ugyanitt kapott rendszeres próba- és fellépési lehetőséget a Najmányi László vezette Kovács István Stúdió is, mely – a korábban említett Kassák Ház Stúdió és az Orfeo mellett – a korszak egyik legígéretesebb alternatív színházi műhelye volt.<sup>29</sup> 1977 áprilisában *Utópia* címmel előadássorozatnak adott helyet a Ganz, melynek keretében Erdély Miklós a filozófiai, Beke László a művészeti, Rajk László és Szűts Zsuzsa az építészeti utópiákról tartott előadást, s ennek keretében hallhatták a jelenlevők Molnár Gergely referátumát is, mely a *Nektár sztrichninből. Rock utópiák a hetvenes években* címet viselte; ez utóbbi több szempontból – mind praktikus, mind teoretikus értelemben – fordulatot jelentett.<sup>30</sup> A *Spions* zenekar előzményeinek gyakorlati oldalát tekintve: Zátonyi Tibor úgy fogalmazott, hogy ő mint a fotóköri vezetője voltaképpen „véletlenül” maradt ott az előadásokon, majd nyújtott egy-egy előadáshoz technikai segítséget, míg szintén itt találkozott az előadáshoz zenei alátámasztást adó két zeneakadémista, ifjabb Kurtág György és Hegedűs Péter

<sup>27</sup> Bővebben: Kis 2007.

<sup>28</sup> Később a ház igazgatója száműzte a „gyanús” köröket, Erdély csoportjai utóbb már a Vízivárosi Pinceklubban és a Marczibányi téren működtek. B. Nagy – Sasvári (szerk.) 2006; Hornyik – Szőke (szerk.) 2008.

<sup>29</sup> Schuller 2007; Ring 2008.

<sup>30</sup> Bényi 2003.



az avantgárd körökben költőként, gondolkodóként, performerként, színházi emberként ismert Molnár Gergellyel; megvolt tehát a későbbi *Spions* alapja.<sup>31</sup>

A *Nektár sztrichninből* eseményként azért is jelentett fordulópontot, mivel az avantgárd exkluzív, radikális esztétikai szemlélete itt találkozott a populáris kultúra akkor ugyancsak radikálisnak tetsző formanyelvével, mely mégiscsak könnyebben értelmezhető és befogadható volt. Ez mind a poétikai, mind a zenei részre igaz volt. Az akkoriban Jimi Hendrixért lelkesedő ifjabb Kurtág György, de még inkább a zeneszerzést tanuló, s a könnyűzenében akkoriban többnyire járatlan Hegedűs Péter, felismerte a könnyűzene mint *nyelvezet* energiáját, mely nem zárkózik be a kortárs zene exkluzivitásába. Egy interjújában Hegedűs így fogalmazott:

„Eleinte minden egyszerűnek tűnt, de amikor a Zeneakadémiára jártam, és leginkább csak kortárs zenével foglalkoztam, éreztem, hogy ez egy eléggé bonyolult nyelv. Jó, csak bonyolult. És én akkor megkérdeztem magamtól, hogy mit is jelent nekem a zene? Én nem akartam buborékban száguldozni, mint egy sci-fi figura. [...] És ha a Ligetinek hat hónapra volt szüksége, hogy megfejtsen egy fiatalkori Boulez-művet, akkor én hogyan várhatnám el a hallgatóktól, hogy hónapokig kódolják a zenémet?”<sup>32</sup>

A *Nektár sztrichninből* című előadás ugyanis nem pusztán élőbeszéden alapult, hanem zenei kíséret is járult hozzá, mégpedig Lou Reed *Take a Walk on the Wild Side* című kétakkordos dala; erre verbuválódott a két zeneakadémistából álló alkalmi társaság, mely kezdetben épp a zene kezdetlegessége miatt – mondjuk ki – unta a számot.

„A magam részéről nem igazán voltam elájulva a dologtól. Ez a szám zenei értelemben semmi különös, csupán két akkord, a szövegét akkor még nem értettem. Aztán amikor másodszor is eljátszottuk Kurtág Gyurival az előadás végén, akkor nekem valami nagyon berezonált. Éreztem, hogy két akkord is tartalmazhat annyit, mint mondjuk egy Stockhausen-darab.”<sup>33</sup>

A fordulat tehát a könnyűzene minimalista nyelvezetének *funkcionalitásában* ragadható meg, mely kiemeli a zenei közlést a kortárs zene összetett, komplikált, ezért csak kevesek számára dekódolható világából, s ezzel közönséget teremt. Arra a kérdésre, hogy szükség van-e egyáltalán közönségre, vagy a tiszta esztétika programja jegyében a műalkotás önmagában is elég, egyértelműen úgy válaszolt Hegedűs Péter, hogy közönség nélkül éppúgy nincs zenemű, mint ahogyan fény és befogadó nélkül nincs festmény.<sup>34</sup>

Ahogy fentebb már említettük, Molnár Gergely a neoavantgárd szcéna felől érkezett a *Spions* környékére, így számára természetesen nem a dallamvilág

<sup>31</sup> Interjú Zátanyi Tiborral.

<sup>32</sup> Trencsényi 1990.

<sup>33</sup> Legát 2010: 52.

<sup>34</sup> Trencsényi 1990.

felől volt irányváltás a populáris zene.<sup>35</sup> Sőt, valójában a zene alig érdekelte, ő a popot a *közlés médiumának* tekintette. Az avantgárd esztétika és médiumfelfogás sajátosságainak megfelelően ő is több művészeti ággal foglalkozott, jóllehet alapvetően költőnek indult, s az irodalom iránt táplált szenvedélye mindvégig, még popkorszakában is megmaradt. Emellett szenvedélyesen érdekelte a film, életművének egyik legmaradandóbb, legkiérleltebb részét éppen azok a filmesszék képezik, melyek – Hajas Tibor bevezetői mellett – eredetileg szintén előadásnak készültek a Ganz filmklubjába.<sup>36</sup> Részt vett a Kovács István Stúdió munkájában is, de – főként a *King Kong* című előadás és az ún. *Ház-ciklus* kapcsán – aktívan bekapcsolódott az 1972-es betiltást követően a Dohány utcai lakás intimitásába visszavonuló Kassák Stúdió produkcióiba.<sup>37</sup> Ám ha kisebb szeletekre, érdeklődési körökre szedjük Molnár művészi aktivitását, úgy egyszerre mind ignoráljuk ezek szerves egymásba fonódását. Magyarországi alkotói korszakát nem elsősorban egyes textusaiból, hanem inkább abból a töredékes, mégis művé, *œuvre*-re összeálló szöveghalmazból kell megértenünk, melyet – 1978-as emigrációja előtt – gondosan ránk hagyott. Az életmű leghívebb kifejezője egy több példányban elkészített, ám egészében soha nem publikált ún. egyszemélyes újság, mely verseit, elbeszéléseit, forgatókönyveit, hangjáték-tervezeteit, előadásait, esszéit, tanulmányait tartalmazza. Jóllehet semmilyen formális képzettsége nem volt, széles érdeklődéséből fakadóan fejtegetéseiben nemegyszer ötvözi az újabaloldali társadalomfilozófiát a kommunikációelmélet teljesítményével, sőt érdeklődése kiterjedt a távol-keleti vallási hagyományokra is.<sup>38</sup> Ez a szinkretikus látásmód ugyanakkor nem volt elszigetelt jelenség a korszakban, sőt tendenciaként is értelmezhető, hogy a strukturalizmus nyelvészeti, szemiotikai eredményei, valamint a kommunikációelmélet vagy az informatikai fogalmak, látásmódok teret nyertek a művészetelméleti frazeológiában. Molnár Gergelynél ez a törekvés a nyelvszemléletben csúcsonyult ki, amennyiben szövegeiben, ahogyan Havasréti József rámutat:

„egy sajátosan irracionális-regresszív jellegű átalakulás megy végbe a racionális fogalmi háttérrel rendelkező kommunikációelméleti paradigma intencióival, előfeltevéseivel ellenkező irányban. A nyelvészeti, szemiotikai, médiumelméleti, informatikai fogalmak egy rendkívül egzaltált mitológiai vagy hermetikus kontextusban nyernek új értelmet. [...] Irracionális töltetet nyer [például] a *médium* fogalma, amely Molnár szóhasználatában magában foglalja a különféle ezoterikus praxisok – szellemidézés, gondolatolvasás, transzskorporáció, mágia, alkímia stb. – médiumfogalmát, de a modern »közvetítő közeg« értelmezést is, a kettő egymásra vonatkoztatásával olyan új jelentéseket hozva létre, amelyek a popkultúra sztárjainak működését modellezik.”<sup>39</sup>

<sup>35</sup> Munkásságához általában lásd Havasréti 2006: 157–208; illetve Papp 1991.

<sup>36</sup> Mindkettőjük filmes írásait tartalmazza: Papp (szerk.) 1989: 283–371.

<sup>37</sup> Koós 2009, főként 109, 139–140.

<sup>38</sup> Vö. Tábor 1997b.

<sup>39</sup> Havasréti 2006: 182–183.

A Molnár Gergelyről szóló – jórészt a „Pécsi Zoltán” fedőnevű, a pesti undergroundban „Algol László” néven bemutatkozó, valójában Hábermann M. Gusztáv tollából származó – ügynökjelentések sokszínű érdeklődése mellett is visszahúzódó, szemlélődő típusként jelenítik meg.<sup>40</sup> Így az akkori Budapesten nem elsősorban költői, novellista, esszéista mivoltában volt (szubkulturális) értelemben ismert, hanem annak az akcionista szerepjátéknak köszönhetően, melynek célja a személyes identitás képzőművészeti értelemben vett lerombolása és szüntelen újraépítése volt. Ahogy Beke László megfogalmazta:

„ugyancsak a Ganz–MÁVAG biztosított kezdetben munkalehetőséget két sokoldalú művésznek, Molnár Gergelynek és Najmányi Lászlónak, akik aztán egész sereg »home-made videót«, installációt, videóval kombinált vetítést és előadást hoztak létre. Munkáik sajátos keverékei voltak a body artnak, performance-nek, burleszk- és a horrorfilmnek; olyan szalagjaik, mint például a *David Bowie Budapesten*, egyszerre előlegezték meg a punkhullámot és a new wave-et, s lettek a videóklip műfajának előzményeivé.”<sup>41</sup>

Érdekes, hogy később, már az emigrációban maga is utalt rá, hogy komplex művészi aktivitása mellett is e gesztus gyakorolta rá a legnagyobb hatást:

„Képzőművészetinek tekintem azt a periodikus, konzekvens és jobbára *radikális habitusváltást*, melyet elsősorban ismeretterjesztő célzattal hajtottam végre magamon Budapesten és Párizsban, s ami úgyszólván minden más tevékenységemnél nagyobb hatást váltott ki.”<sup>42</sup>

Ezek a habitusváltások a *szupersztár*, a *dandy*, a *manöken* figurájában testesültek meg, vagyis azt tapasztalhatjuk, hogy Molnár Gergely merített a populáris kultúra eszköztárából, ám – az elsősorban David Bowie hatását mutató – stilizációi, művészi jelentésadásai természetesen messze túlmutattak a fogalmak eredeti jelentéskörén. Ez már csak azért is meglepő, mert a hetvenes évek Magyarországon az elérhetetlen sztár, a piperkőc dandy és a csillogó manöken fogalmi korántsem voltak annyira evidensek, mint amennyire a mából visszatekintve annak látszanak; sőt, voltaképpen anakronisztikusak voltak. Ha röviden akarnánk Molnár fordulatát összefoglalni, úgy fogalmazhatnánk: valódi újítása az volt, hogy a pop regiszterét beemelte az avantgárd szcénába. Ez a fordulat azonban nem azt jelentette, hogy hátat fordított volna korábbi művészi preferenciáinak, hanem inkább azt, hogy a popot beoltotta az avantgárd szemléletmód radikalitásába. Mint ahogy Najmányi László fogalmazott:

<sup>40</sup> Több monográfia is közli e jelentéseket: Klaniczay – Sasvári (szerk.) 2003; Szőnyi 2005; Koós 2009.

<sup>41</sup> Beke 1987: 178.

<sup>42</sup> Artpool, Lángh Júlia letétje. (Kiemelés tőlem – K. H. Zs.)

„A Gergely felfedezése volt, [...] hogy a láthatatlan történet a rock and rollban folytatódik. Tehát nem a performance artban, nem a modern művészetben. Úgy éreztük, hogy a hetvenes évek végére a modern művészet már megcsinálta azt, amit lehetett: szétrombolta magát. [...] Ezért is gondoltunk egy olyan médiumra, ami könnyen hozzáférhető, ami át tud menni a határokon.”<sup>43</sup>

Mint látni fogjuk, a *Spions* magán viseli *mindkét kulturális regiszter* sajátosságait, vagyis előadása a popzene regiszteréhez tartozó art punk és avantgárd színházi akció is egyben. A *Spions* máig tartó érdekessége éppen ennek az átmenetnek a megfogalmazásában rejlik.

### A ZENE NEM ZENE, A SZÖVEG NEM SZÖVEG: A *SPIONS* HÁROM KONCERTJE

„A Tőke nem Lukács György műve, Tamás  
nem írhattátok együtt, Tamás  
az Anti-Dühring sem Mick Jagger műve, Tamás  
összekeverted, Tamás  
Lennont Leninnel, Tamás  
alliteráció, Tamás  
nem politika, Tamás  
poetica, Tamás  
Emily Dickinson, Tamás  
és nem Janis Joplin, Tamás  
Ungvári Tamás”  
(*Spions*: Ungvári Tamás)

Visszakanyarodva tehát a *Rock-utópiák* előadásig, láthattuk, hogy az fordulópont volt. Molnár Gergely a zenei betétek közül épp a Lou Reed-dalt választotta ki (és nem Chuck Berryt, a *Rolling Stonest* vagy a *Beatlest*), melyhez nem érezte elégnek a magnóbejátszást, hanem élő zenét képzelt el hozzá, s ehhez természetesen zenészek kellettek. A művelődési ház általában, konkrétan pedig a Ganz mint intellektuális közeg azért volt rendkívül fontos, mert oda a képzőművésztlől a fotográfusig, a zenésztől a költőig sok deviánsnak minősített tehetőség eljárt, s így a sok különböző, de az avantgárd radikalitásához valamiképpen kötődő energia itt találkozhatott. Ezen túlmenően a hatvanas és hetvenes évek rockkultúrája a zenei nyelvezet, a viselkedés, az öltözködés és a szövegvilág révén valamiféle közös anyanyelvet biztosított az akkori huszonéves nemzedéknek. Az avantgárd köröket Bálint István és felesége, Kollár Marianne révén ismerő ifjabb Kurtág György így került a képbe, s feltehetően rajta keresztül érkezett

<sup>43</sup> Barna 1997. Lásd még Marton 1998, valamint Najmányi 2010.

a másik zeneakadémista, Hegedűs Péter is, míg a később Kurtág helyére beálló Zátonyi Tibor a fotográfia révén szintén „házon” belül volt. Így álltak össze 1977 áprilisában egy alkalommal: szöveg (Molnár Gergely), gitár (Kurtág, Hegedűs), illetve hegedű és dob (a zenészek kilétét nem sikerült felderíteni). Sajnos nem őrizi hangfelvételt az eseményt, de – túl a visszaemlékezések szövegvilágán – valami mégis megmozdult. Hegedűs Péter megfogalmazásában:

„Az előadás után elkezdtem Gergelyt oltogatni, hogy alapítsunk zenekart, írjon szövegeket. Engem mint kortárs zeneszerzőt elsősorban az – ahogyan én akkoriban neveztem – punk-kromatika érdekelt, ami a szöveggel és a disszonanciával mint zenei elemmel számol. Érdekelte a zenének ez a hihetetlen leszűkítése, ahol kizárólag a szöveg teszi a helyére a dolgokat. [...] Borzasztóan érdekelt, hogy ezekkel a kromatikákkal mit lehet kezdeni, de legalább annyira izgalmas volt az, hogy egy punkegyüttes zeneszerzőjeként a közönséggel való folyamatos kommunikáció biztosított, ami sokkal izgalmasabbnak tűnt, mint az akadémiai elefántcsonttorony. A punkban nem szükségszerű, hogy tonálisak legyenek az akkordváltások, voltaképpen hagyományos zenei értelemben semmi sem szükségszerű, hiszen minden a szöveg köré rendeződik.”<sup>44</sup>

Érdekes, hogy amíg Hegedűs Péter esetében ez a felismerés teljes pályaváltást hozott (1978-as emigrációjuk után *Peter Ogiként* zenélt tovább, előbb session-muzsikusként, majd saját zenekarral), addig ifj. Kurtág György már nem vált a *Spions* tagjává, hanem visszatért a kortárs zenéhez, s mindmáig azzal foglalkozik.

Szemben azzal, amit a közvélekedés az angolszász punk háromakkordos világról ápol, a *Spions* gyökeresen más utat járt be. Nem a társadalmi bázisát tekintve munkásosztályi háttérű brit punkot tekintette példaképének, hanem a *Velvet Underground* nevével fémjelzett New York-i művészcénából kinövő zenekarokat preferálta, melyek zenei és szövegvilága egyaránt befolyásolta a *Spions* kialakulását. Az irodalmi utalások és a popkulturális figurák, a nemi szerepekkel való játék, a szexualitás emfatikus jelenléte (Céline, Anna Frank, Oscar Wilde, Samuel Beckett, Henry Miller stb.) a tagok és a közönség értelmiségi összetételénél plasztikusabban fejezi ki az újonnan formálódó zenekar Molnár Gergely által meghatározott értékválasztásait.

1977 augusztusára alakult ki a zenekar végleges felállása: Molnár Gergely (ének), Hegedűs Péter (gitár), Zátonyi Tibor (gitár). A pontosság kedvéért hozzátéhetjük: ebben az időben Molnár mint *Anton Ello*, Hegedűs mint *Pierre Violence* lépett színpadra, vagyis a rock and roll színpadon tovább folytatódott a korábban már említett identitásjátékok folyamata.<sup>45</sup> Mindvégig gondot okozott azonban a *Spions*nak a ritmusszekció. Mivel alapvetően mégis egy rock-formációnak gondolták el magukat, értelemszerű volt egy dobos keresése.

<sup>44</sup> Legát 2010: 53. Lásd még Szőnyi 1990.

<sup>45</sup> Bővebben kifejtem: K. Horváth 2003.

1977 nyaratól meglehetősen intenzitással gyakorolt a *Spions* az akkor Olescher Tamás vezette budaörsi Jókai Művelődési Központban, s mint Zátanyi Tibor fogalmazott, legalább öt dobost meghallgattak, végül azonban egy sem maradt velük, mivel nem értették sem Molnár szövegeit, sem Hegedűs zenéjét, egyik sem illeszkedett ugyanis ahhoz a könnyűzenei hagyományhoz, melyhez az akkori magyar közönség hozzászólt.<sup>46</sup>

Molnár Gergely számára ugyanakkor az első pillanattól fogva evidensnek tűnt, hogy itt nem egy sima art punk együttes áll színpadra; ő nyomban zenei „látványszínpadban” gondolkodott. Budaörsre kijárt a próbákra az akkor az artistaképzőbe járó Müller Péter is, aki a zenekar tagjainak a mozgást tanította, ahogyan megint csak Zátanyi Tibor fogalmazott, ő volt a „színpadi mozgás instruktora”.<sup>47</sup> Dacára rövid működésének, a zenekar nagy hangsúlyt fektetett a látványra, a színpadi megjelenésre: a Papp Tamás által szerkesztett *Sznob International* közzétett olyan fotókat és rajzokat, melyekből kiviláglik, mennyire megtervezték színpadi mozdulataikat.<sup>48</sup> Zátanyi Tibor pedig mindehhez hozzátette: Müller Péternek volt egy olyan ötlete, hogy gitározás közben menjenek át egy széken, de úgy, hogy az közben állva maradjon.<sup>49</sup> A három-négyhónapnyi intenzív próbaidőszak után összeállt a *Spions* körülbelül 10-12 számból álló repertoárja, köztük az *Anna Frank álma*, a *Groupie of the Dead*, a *Nirvánia*, a *Jump, jump, jump*, az *I'm at Home*, az *Emlékképek*, a *Summer Song*, a *Menekülj el*, az *Ungvári Tamás*. Így következhetek el az első fellépések: 1978. január 15-én az Egyetemi Színpadon, majd március 8-án az MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpontjának Akadémia utcai helyszínén, illetve ezután Pécsen.

Szintén visszanyúlt az avantgárd hagyományhoz az a törekvés, melynek jegyében Najmányi László *Donauer Video Familyje* is részt vett az előadásban, továbbá az az identifikációs játék, mely az Egyetemi Színpadon bemutatott *Anna Frank Emlékestet* felvezette.<sup>50</sup> Müller Péter így emlékezett vissza erre az első koncertre:

„Az egyik szám valóban Anna Frank és a gyilkosa közötti kapcsolatról szólt. Olyan játék volt ez, ahol az erotika és a háború összefüggésbe kerültek. [...] Két lány állt kombinében a színpadon. Egy régi Zarah Leander lemez hangjaira az egyikük zsi-lettpengével levagdosta a másíkról a fehérneműt, aztán felvett egy második világ-

<sup>46</sup> Interjú Zátanyi Tiborral. Így sajnos az a nyolc szám, melyet az MRT Tömegkommunikációs Központ stúdiójában felvettek, dobok nélkül hallható.

<sup>47</sup> Interjú Zátanyi Tiborral.

<sup>48</sup> *Sznob International* 1982. 02. 08. A dalszövegeket lásd: <http://www.artpool.hu/muzik/melyspio.html> (Utolsó letöltés: 2010. március 12.)

<sup>49</sup> Interjú Zátanyi Tiborral.

<sup>50</sup> „[A]z 1978-ban alakult SPIONS jelenti a Danubean Activism mozgalom végső kiteljesedését. Nem tanítókra, nem kulturális dolgozókra volt ezután szükség, hanem rock and roll-katonákra, célgépekre, saját magukon genetikai manipulációt végrehajtó tudósokra, Juda oroszlánjaira, csodafegyverekre, gyémántkutyákra. Elszabadultak a színek, kikristályozódtak a formák, megszólaltak a pokol sárga dobjai: néhány kozmikus pillanatra megjelent a kor valódi szelleme a világ-színpadon, hogy aztán újra eltűnjék, végérvényesen vissza az alvilágba. Nem maradt utána más, mint egy pengével átvágott szemgolyó, egy fekete tulipán és a lakatlan világóra” (Najmányi 1998).

háború korabeli kosztümöt, és kirakati bábuvá merevedett. A levetkőztetett lány ezután összevagdosta az immár érzéketlen kirakati baba arcát – jelképesen, penge és rúzs segítségével. Ez egyértelműen punk utalás volt. Azt hiszem, telepatikus módon telibe találták a punkot, zenénk mégsem punkzene volt.”<sup>51</sup>

Talán ebből a leírásból is kitetszik az a kettős jelleg, melyre fentebb utaltunk: egyfelől számos gesztust, fogalmat áthozott a *Spions* az avantgárd szcénából, ugyanakkor a zenei környezet miatt ezt sokan egyértelműen punknak nevezték – még ha ennek jelentése, valamint a brit vagy az amerikai punkhoz mint korstílushoz való viszonya nem is tisztázott. Mint fentebb szintén utaltunk rá, a *Spions* eszmei, művészi hátterére sokkal inkább a hatvanas évek végének New York-i színtere hatott, ezen belül is elsősorban a *Velvet Underground*, Lou Reed, illetve az angolok közül David Bowie, semmint a szó zenetörténeti értelmében vett punk. Egy naplóbejegyzésében Molnár így fogalmazza meg e viszonyt:

„1969 – az első David Bowie-lemez. ’74-ben hallottam először. Kedvenc dalom a lemezről: Cygnet Committee. A hetvenes években kezdtem el gondolkodni. Először erőtlén és rossz gondolatok – erőtlén és rossz barátok. [...] ’77 júliusában úton egy lényegtelen város felé, amelyben David Bowie-ról tartottam előadást, a kocsiában olvastam, hogy az év leggyönyörűbb lénye: Johnny Rotten. Elgondolkodtam a dologon, de nem tudtam, ki lehet ez az alak.”<sup>52</sup>

Bár a *Spions* létrehozása több szempontból is közeledés volt a populáris kultúra felé, a korábbi hatások miatt mégis érezhető rajta egyfajta arisztokratikus, a közönségét nem egyenrangú partnernek tekintő dandy-attitűd. A témák – háború, militarizmus, menekülés, önfelszámolás, kegyetlenség – ugyanis szembe mentek a populáris kultúra emancipatórikus szemléletével, mely nem fölé- és alárendelt, hanem mellérendelt kultúraformában gondolkodott. Molnár és a *Spions* szövegvilágában ez sokkal inkább fegyelmező, parancsoló, hierarchikus viszonyná vált. Már maga a Haraszi Miklós által kitalált – angol–német keveréknyelvű – név is egyfajta rejtett, implicit létmódra utalt: úgy nézett ki, mintha független szellemek lennének, de valójában sehová sem tartozó intellektuális zsoldosok voltak, akik a minden kém-romantikától megfosztott feladatukat hajtották végre. Ezt azonban nem bízták a dalok szövegvilágára, hanem programot, kiáltványt készítettek elveik kifejtésére:

„A *Spions* olyan művészekből áll, akik a rock and rollt nem kedvtelésből csinálják, hanem kényszerből. Nem show-business számukra, hanem kiképzés. A *Spions* nem sztárokból áll, hanem katonákból. Nem látványosságban utaznak, hanem cselekvésben. Nem individualisták, hanem aktuálisak. Nem a rock and roll a médiumuk,

<sup>51</sup> Idézi Szőnyi 1992: 336. Az erőszak és háború emfatikus szerepéről: Havasréti 2003; K. Horváth 2006.

<sup>52</sup> Molnár 1982a.

hanem ők a rock and roll médiumai. Készen állnak egy olyan üzenet közvetítésére, amelyet gyűlölnék. A divat fontosabb számukra az etikánál. Kizárólag a rock and roll törvényeit veszik figyelembe; ezek a törvények kizárólag formaiak. Ezek a törvények, mint minden esztétikai kód, a vízió törvényei. [...] A Spions intellektuális zsoldosokból áll. Nem érzelmek vezetik őket, hanem logika. A logika pedig nem a szeretet utazása. A logika önimádó, egoista és kegyetlen. A logika a gyűlölet szerkezete. Történelmi képződmény s nem műalkotás. Működése mechanikus és spontaneitástól mentes. A Spions azzal a tudattal dolgozik, hogy programot hajt végre. E program végrehajtása egyben a személyi túlélés feltétele. Nem a mártíriumot vállalják tehát, hanem a győzelmet. Olyan médiumok, akik pontosan tisztában vannak a helyzetükkel. Az utasítást, melyet követnek, értik is. Gépek tehát, nem pedig emberek. Ily módon nem műveket alkotnak. Amit létrehoznak, velük együtt pusztul. Ha marad belőle valami, legfőljebb nosztalgia. Mint bizonyos történelmi események után.<sup>53</sup>

A *Spions* tehát abban is újat hozott, hogy az alapvetően inkább az érzelmekre hangolt popzenét átítatta hideg és taszító intellektualitással. Fő mondanivalója éppenséggel ellentmondott a populáris kultúra normaképző és -megerősítő jellegének, amennyiben olyan értékeket tűzött zászlajára, melyek minden demokratikus kultúrát ápoló társadalomban általában negatív megítélés alá esnek: parancskövetés, utasítás-végrehajtás, célgép, árulás. Egyfelől azonban az 1970-es évek Magyarországa nem ilyen demokratikus társadalom volt, a diktatúra jelenlétében nyíltan magasztalni mindezt, vagy egy besúgókkal átítatott légkörben a kémek – lényegükből, létmódjukból fakadó – etikátlanságát dicsőíteni durva retorikai *rájátszás* volt egy politikai evidenciára. Másfelől, a *Spions* valóban komolyan vette sehová sem tartozását, amikor a *Fal* innenső oldalán regnáló diktatúrákkal szemben nem emelte fel a kapitalizmus világát, hanem annak legszélesebb spektrumát, a populáris kultúrát *ad analogiam* az elnyomás egy formájának tekintette. Így kerülhetett egymás mellé a sztár és a vezér, a manipuláció és a zsarnoki önkény: a koncert tömege éppolyan vallásos áhítattal tekint a sztárra, ahogyan a politikai nagygyűlés népe a vezérre.

Ugyancsak fontosak a *Rock and Roll* című manifesztumnak a megszólalás érvényességére, tartamára utaló sorai.

„A rock and roll maga az akció: olyan történés, mely csak a saját pillanatában érvényes; mindenfajta dokumentáció csupán megismételhetetlenségének bizonyítéka. A rock and roll gesztusművészet, body art és akcionizmus; a humán teljesítőképesség maximális felfokozása és levezetése. Ez nem csupán biológiai történés, hanem éppúgy politikai és – hagyományos értelemben véve – képzőművészeti is. A Spions minden egyes koncertet teljes értékű – egyedi – műalkotásnak tekint; ennyiben punk, ellentétben a rock-gyárak szakmunkásaival. [...] A Spions gyűlölete önmaga ellen irányul. A rock and roll ennek az állapotnak a zenéje. A Spions tehát maga

<sup>53</sup> Molnár 1982b.



is médium: a rock and roll médiuma. A Környezet ítéletét végrehajtja önmagán. Leszámol individualizmusával: ez aktualitásának feltétele. Sorsáról ettől kezdve mások döntenek.”<sup>54</sup>

A kiáltványok indoktrinációját idéző, ellentmondást nem tűrő hang elhatárolja a *Spions* teljesítményét a popipar szériatermékeitől, ugyanis érvényességét, aktualitását pillanatnyinak határozza meg, mely nem tűri a dokumentálást. Ez az ismételhetetlenségre apelláló, némiképp romantikus beállítódás a hagyományos művészeti formák szorításából kitörve a művészi megnyilatkozás, az alkotás technikája tekintetében, úgy tűnik, inkább a *dokumentumjelleghez* közelít. Ezt paradox módon éppen dokumentálhatatlansága, másképpen fogalmazva a megörökítés szükségszerű fragmentáltsága és szelektivitása tanúsítja. Művészi hitele épp abból fakad, hogy: *egyedi, azaz dokumentum*. S éppen azért dokumentálhatatlan, mert megfoghatatlan, ismételhetetlen, mert akcióhoz, történéshez, helyhez kötött. Semmi nem áll közelebb Molnár Gergely gondolkodásához, mint a hermetikus gondolkodással rokon paradoxon.

## KÖRÜLÍRT MENEKÜLÉS – AZ ÖNGYŰLÖLET MÚZEUMA

„Hogy rossz lelkiismeretet egy nem-teremtő korszakban nem-teremtő módon lehessen megnyugtatni, ahhoz csak pénz kell: építsünk múzeumot. New York szereti a múzeumokat, mert a múzeum kultúra, és már létező kultúrát megőrizni, vásárolni és gyűjtögetni könnyebb és egyszerűbb, mint kultúrát teremteni. A múzeum magasabbra emeli a múltat, megtisztítja, és aki a tegnapi napnak épít múzeumot, azzal a reménységgel él, hogy ezt a napot mindjárt időtállóvá teszi. [...] A múzeum kárpótlás azért a hajdani hiedelemért, hogy az ember az örökkévalóságra rendezkedhet be.”  
(Jürg Federspiel: A gyűlölet múzeuma)

Havasréti Józseffel közösen folytatott kutatásainkban végig amellet érveltünk, hogy Molnár Gergely művészetének középpontjában a *menekülés* áll. A szó tárgyi, életrajzi értelemben ez azért fontos, mert 1978 kora nyarán a *Spions* és közvetlen környezete több lépcsőben elhagyta az országot: előbb Molnár Gergely repülőgépen, majd Hegedűs Péter hajón távozott, hogy Párizsban egy egészen más történetet kezdjenek el, mely részben sikeresebbé tette, részben – megjelent lemeze révén – valóban a popzene világához kapcsolta a *Spionst*. Ez Molnár

<sup>54</sup> Molnár 1982b.

Gergelyben komoly feszültséget okozott, hiszen a zenész Hegedűs Péter ekkor érezte, hogy befuthatna zenekara, míg a megvesztegethetetlenül következetes Molnár szemében a *Spions* számára „Rock and Roll” értelemben ez épp a történet vége volt. A *Spions* végül feloszlott, nem bírta el a sikert.

A korábban említett szerepek legfontosabb jellegzetessége az elidegenítés és a kisajátítás gesztusa; az ember magáévá tesz egy szerepet, s a helyi, vagyis az akkori Magyarország kontextusához igazítja: a szupersztár, a dandy vagy a manöken legfontosabb jellegzetessége ugyanis az, hogy nem adekvát, nem ideillő. Molnárnak az idegenség, a „nem-idevalóság” megformálása miatt volt elsősorban szüksége ezekre a médiumokra. Az elidegenítés permanens, Molnár művészetén végigvonuló gesztusában pedig nehéz mást látni, mint a kötöttségek (érzelmi, intellektuális stb.) eloldásának egymásra épülő fokozatait. Másképpen fogalmazva, az első látásra a magyar államszocialista időszaktól merőben idegen sztáradaptációt módfelett kifejezőnek értékelhetjük, s a „menekülőművész” Molnár Gergely – egyfajta avantgárd Harry Houdiniként – életművészetének ezt a fajta megvesztegethetetlen radikalitását hitelesítette az 1978-ban bekövetkezett, s máig véglegesnek tekinthető emigráció.

A művészetének nyelvezete és a magyarországi kontextus között fennálló diszkrépanciát leggyakrabban *időbelinek* szoktuk felfogni, sajátyszerűségét a temporalitás kategóriájával igyekszünk megragadni. Havasréti is Hermann Bausinger „párhuzamos különidejűségeket” fogalmával igyekszik leírni a hazai szcéna és a formanyelv közötti kulturális hézagot. Bausinger számára ez a különidejűség voltaképpen *egyidejűséget* jelöl, amennyiben „eltérő, különböző történeti erőtevényezők által meghatározott elemek egyidejűsége”-ként határozza ezt meg.<sup>55</sup> Vagyis egyazon általános, globális időben történnek ezek a művészeti kísérletek a Fal mindkét oldalán, ám a kapitalizmus és a szocializmus kulturális logikája egészen más kontextust teremtett a művészi kommunikációnak, vagyis temporalitásuk mégiscsak eltérő. Úgy vélem, alapjában helyes e gondolatmenet, ám ha filológiaiilag, textuális szinten közelítünk Molnár Gergely életművéhez, úgy az időbeliség logikájánál kézenfekvőbbnek tűnik a *térbeli* különbségtétel. Az oeuvre mögött működő művészi képzelet ugyanis nem szűkölködött sem a valós geográfiai, sem az elképzelt helyek megteremtésével, azok de- és rekontextualizálásával, új szövegkörnyezetbe való beemelésével. Ennek egyik szemléletes példája a *Dream Power* című szövegkollázs, melyben Molnár az – akkor számára legfeljebb térképről ismerős – New York-i helyszínt összemontírozta a balatonboglári temetődombbal, s éppen az imaginárius és a valós helyszín feloldhatatlan feszültsége adta meg a mű infernális hangulatát.<sup>56</sup>

Molnár Gergely legnagyobb hatást keltő nyelvi-topográfiai találmánya azonban kétségkívül Nirvánia volt. Amint azt Müller Péter Sziámi írta 1995-ben:

<sup>55</sup> Bausinger 1989: 25.

<sup>56</sup> Molnár 1989.

„Nirvânia úgy született, hogy a legnagyobb vagányok (Molnár Gergely és mi, a többiek) végül mégsem mertük nevének nevezni Albániát, ami eredetileg Magyarország, a mi hazánk metaforája lett volna a dalban. Nirvânia tehát, mint minden más Fantáziában, úgy született, hogy a valóság nem bírta ki, hogy nevén nevezzék. Nirvânia olyan eufemizmus, amely jobban sikerült a durva eredetnél.”<sup>57</sup>

Az a költői világlátás, mely a nyolcvanas évek underground zenekarainak tevékenységében visszaköszönt, egyértelműen Molnár Gergely gondolati radikalizmusában gyökerezett. „A mindenki megdöglik vagy lelép”, a „vigyetek el innen, vigyetek el” (*URH*), a „régic arcok tűnnek el / Nirvânia ünnepel” (*Európa Kiadó*), az „európai egyesült állatok / jól fogom magam érezni nálatok” (*Kontroll*), továbbá a *Bétaville* és a *Szavazz rám!* (*URH*) egyes szövegfoszlányain érződik a *Spions Summer Songjának* „Menekülj végre, az álomnak vége” refrénbeli programja. Hasonló hatás mutatható ki az *Emlékképek* című dal az emlékezet és az identitás feladására buzdító sorai, továbbá a már Párizsban rögzített *Faji zavargások* – „Légy az új mutáció, hagyd el hazád, tagadd meg eredeted” – kapcsán is. Ebben az értelemben Nirvânia nem más, mint a jelentéktelenség par excellence helye, melyet csak elhagyni, melytől csak elfutni, elmenekülni érdemes. A távozás, a menekülés: a kulturális, morális, művészi túlélés záloga, vagyis *condition humaine*.

Ha azonban a korábbi líra nyomvonalán indulunk el, úgy látható, hogy e radikális program pizkozatai kitapinthatóak Molnár *Spions előtti* korszakában is. A *Nirvânia mint a hármasság része* című, 1976-ban keletkezett filmszinopszisa már tartalmazta a meneküléshez, az eltűnéshez és az önazonosság radikális fölszámolásához kapcsolódó tartalmakat. Érdemes arra is figyelni, hogy még nem születik meg Nirvânia önálló programja: a távolságtéremtő, a jelentést kielező „i” még hiányzik a fogalomból, viszont a szerző már leválasztja a nirvânia buddhista jelentésköréről.

„A hármasság, melynek a nirvânia (az így jelölt egység) része, a következő:

nirvânia (lásd: Álomleírás Nr. 10.),

futás (lásd: Run Run Run Nr. 4.),

repülőtér (lásd: Fly by Fly Nr. 2.).

A nirvânia tehát korántsem a maga értelmében használt állapotmeghatározó, hanem – a fogalomnak tökéletesen ellentmondva –: egy szituáció, mégpedig abból is olyan, amelyből valami kialakul.

Nirvánának nevezzük tehát ezúttal a köztesség állapotát, melynek jellegzetességei a következők: esetlegesség, közömbösség a történések és a nem-történések (meg-nem-történések) iránt, nyugalom, a változások-változékonyságok egysége, tehetetlenség és súlytalansági állapot, mozgás térben és helybenmaradás időben, időnkívüliség, avult térképzetek, mindenfajta fizikai törvény kétségessé válása

<sup>57</sup> Müller 1995.

és ugyanakkor mindezen törvények megvalósulásának bármikori lehetősége, ill. e törvények felcserélhetősége stb.

Végeredményben álomvilág, szürreális beütés nélkül. Olyan közeg, melyben lényegesen több a lehetőség, mint amennyit felhasználni kedvünk volna; a lehetőségben élünk, a lehetőség részei vagyunk, de nemigen teszünk semmit. Legfőbb elme-  
günk sétálni vagy ebédelni; ez sem akció azonban, hanem koncentrációs utazás.”<sup>58</sup>

Ebben az írásban, úgy vélem, töményen megfogalmazódnak azok az élmény-problémák, melyeket korábban már említettem. Ha e filmterv és a későbbi líra nyomvonalán indulunk el, akkor egy szegényes, sőt feltűnően üres, ám kulturális utalásaiban szövevényes és a motivikus ismétlődésekben radikalizálódó élményszerkezettel találjuk szembe magunkat. A „teljes bénaság”, „az állandó várakozás”, a „teljes erkölcstelenség”, az „állandóan várni valamire, ahelyett hogy megcsinálni” érzése egyre ellentmondást nem tűrőbbben fejeződik ki e szövegekben. A filmtervben ez még köztesség: a nirvána egy szituáció, melyből kialakulhat valami, de már eminens jellemzője az esetlegesség, a közöny, a tehetetlenség. Ha szemügyre vesszük a hármas egységet, melynek a nirvána köztesége csak az első etapa, akkor láthatjuk: a második rész „futását”, a „repülőtér” záróképzete foglalja rendszerbe. A repülőtér mint helyszín nemcsak a magyar avantgárd egyes alkotóinak képzetrendszerében lesz fontos, de a térbeli fordulatot követően, például Marc Augé révén a társadalomtudományok is jelentést tulajdonítanak neki, igaz, egészen más értelemben.

Vegyük észre a két szélső pont, a nirvána és a repülőtér térbeli, helyre utaló alakzatait. A nirvánából kifejlődő Nirvânia valójában egy durva ellenutópia, mellyel szemben áll a heterotópia *lehetősége*: az eltűnés, a menekülés elképzelt végpontjára kaput nyitó repülőtér. Az „ott”-nak azonban nincs konkrét jelentéstartománya, jelentőségét csakis a tagadás viszonylatában nyeri el, vagyis ott azért fontos, mert nem itt van. Nirvânia sivárságával azonban nem egy klasszikus értelemben vett utópia (vagyis fiktív, de konkrét toposz), áll szemben, hanem egy konkrét helyhez nem rögzíthető heterotópia, melynek egyetlen lényeges tulajdonsága – mint ahogyan neve is mutatja –, hogy: más helyen van. Michel Foucault reflexióiban a heterotópia nem más, mint egy minden kultúrában létező „ellenszerkezeti hely”, mely a domináns kultúra és társadalom értékszerkezeti feszültségeit fejezi ki.<sup>59</sup> Márpedig Mannheim Károly inkongruencia fogalma óta tudjuk, hogy az egyének nemcsak a részvétellel, de a meg nem felelés, az eltérés igényével is kapcsolatban állnak a társadalmi valósággal, az elképzelt ellenvilágok konstruálása pedig szerves része a társadalmi, s így a művészi képzeteknek is.<sup>60</sup> A heterotópia tehát annyit tesz, hogy vannak olyan helyek, színterek, ahol a mindennapi, uralkodó értékvilágtól *eltérő* kulturális logika működik; ez az eltérés, ez a másság azonban szigorúan topográfiai alapon gondolható el, amennyiben hely-

<sup>58</sup> Artpool, Molnár Gergely, XI. dosszié, 1–2.

<sup>59</sup> Vö. Foucault 1999.

<sup>60</sup> Mannheim 1996; Ricœur 1997.

hez kötődik. Molnár Gergelynél ez a repülőtér révén megnyíló heterotópia egy elképzelt világ, mely sohasem referenciálisan fontos. Nem mintha Párizs vagy New York (az emigránsok elsődleges célpontjai) nem lennének nagyon is valóságos helyek, inkább azért, mert a róluk szóló tudás *nem* közvetlen tapasztalaton, hanem (vágott, idealizált) elképzéseken alapult. Ezek szinte kizárólag olvasmányélményeknek, képeknek, zenéknek, egyes személyekhez kapcsolódó történeteknek, populáris mítoszoknak a kultusz szűrőjén átszűrődő tartalmai voltak: vagyis, a képzelet halálosan komoly játéka.

Bárhogyan is van, e „játékok” jegyében azonban ennek az (alkotói) nemzedéknek tucatjai hagyták el az akkori Magyarországot nyugati irányban, s az emigráció választása, a távozás, a legkevésbé sem volt tréfás dolog. Ennek a tragikomikumát talán Kornis Mihály írta meg a legplasztikusabban, mégpedig a belső outsidersok szemszögéből:

„Sose felejttem azt a nyári éjszakát, mikor a nagy hőségben váratlanul feltört a lakásomra egy csomó, számomra nagyrészt ismeretlen ember: Bíró Yvette, Haraszi, Veres Juli, Ráday Misi, Pécsi Vera, Drozdik Orsolya és még sokan. A fele másnap hajnalban készült elhagyni Magyarországot, azt hitte, örökre... Najmányi és a felesége, Gyöngyi. A Breznyik! Az nagyon be volt rúgva. Nem azért jöttek fel a lakásomra, mert jól ismertek, hanem hogy szétrúgják az oldalát. Hogy dűljön össze ez a vendégfogadó! Búcsú-felvonulás volt; vándoroltak a városban. Bíró Yvette, aki húsz év múlva barátommá lett – ő biztos, hogy másnap hajnalban hagyta el az országot –, kiült a konyhába hozzám, az ismeretlen házigazdához: »Agyó, agyó, kis gárda-hadnagyom, agyó...«, énekelte kedves-ijedten, »...vagy mit énekeljek magának...? Kis Petrovom, remélem, megbocsátja, hogy búcsú nélkül hagytam el magát... Újában sokat hallottam magáról is, de mindegy. Kicsit meg vagyok könnyebbülve, hogy veled már nem kell megismerkednem. Itt a lux, itt a lux, itt a luxusvonat...« – Euforikusan szomorú volt!”<sup>61</sup>

Az euforikus szomorúság oximoronjánál, úgy hiszem, magyarul nem lehetne jobban leírni, visszaadni azt a viszonyt, melyet németül „Haßliebe”-nek neveznek. Ez még akkor is igaz, ha egyesek – mint épp Molnár Gergely – ennek csak egyik komponensét, a gyűlöletet vitték színre. Molnár azonban abban is különbözik kor- és sorstársaitól, hogy 1989 után sem merült fel benne komolyan a hazatérés lehetősége; sőt, úgy nyilatkozott, hogy sem Magyarország, sem a magyar nyelv, sem a kultúra, sem itteni ténykedése nem érdekes már számára. Ennek a kutatásnak a kezdetén – Klaniczay Júlia és Lángh Júlia szíves közbenjárására – megérdeklődtük, tanulmányozhatjuk-e az Artpoolban elhelyezett archív anyagait. Egy 2003. január 23-án kelt e-mailben így reagált kérésünkre Helmut Spiel! (Molnár Gergely):

<sup>61</sup> Kornis 1998: 125.

„As to the question of the past, my answer is of course »OUI« – believe me, I couldn't care less. I have nothing to do with it at all. Maybe it still can save someone, sag schon. J'ai jamais interdit anything in my life by the way; must be part of the legend you mentioned. Tell them I'm honoured without conditions. Maybe then it won't be so interesting.”

Viszonyát, gondosan stilizált, elzárkózó, tagadó viszonyát a múlthoz csak egyetlen egyszer, akkor is gondosan kimódolt hűvösséggel oldotta fel: 1995-ben, Montréalban, a Gallery Article-ben, mikor is az Artpool működéséről tartott előadást Galántai György és Klaniczay Júlia. Spiel!, azaz Molnár, örült, hogy Galántaival találkozhat, ám „az időben való visszautazás kényszere nélkül”,<sup>62</sup> így az adekvát, szimbolikus találkozási forma egy színlelt terroristatámadás volt. Az akció során bekötött szem lehetővé tette Molnárnak, hogy úgy találkozzon Galántaival, hogy mégse találkozzon vele, ne legyen tehát semmilyen látható érzélem. Maradt a katonakabát mélyén rendkívüli gondossággal palástolt barátság, s abszolút biztosítékként, a szemtanúk falhoz állított „árnyainak” szimbolikus kivégzése: így történt az avantgárd „találkozás egy fiatalemberrel”.<sup>63</sup>

## FORRÁSOK

- Artpool Művészetkutató Központ archívuma (Artpool)  
 Hold-Up at the Artpool Conference. VHS-felvétel, Gallery Article, 1995. április 25. Montreal, Kanada.  
 Lángh Júlia letétje, datálatlan, 1980 körül.  
 Molnár Gergely, V. dosszié.  
 Molnár Gergely, XI. dosszié: Nirvána mint a hármas egység része. Film-konceptió. Gépirat, 1976.  
 Interjú Zátanyi Tiborral 2010. január 27-én, készítette K. Horváth Zsolt. (A szerző tulajdonában.)  
 Kisfaludy András 1995: *Törvénytelen muskátli I–III*. Dokumentumfilm, MTV.  
 Magyar Országos Levéltár (MOL)  
 M-KS 276-111. A Magyar Dolgozók Pártja Országos Oktatási Osztályának iratai, 1948–1950.  
 M-KS 288-4. 125–126. öe. A Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottsága 1974. március 19–20-i ülésének jegyzőkönyve.  
 Müller 1995: Müller Péter Sziámi levele. Kamondy Ágnes: *Dalok Közép-Nirvániából* (Bahia, 1995) című CD-jének borítóján olvasható.

<sup>62</sup> Artpool, Molnár Gergely, V. dosszié (Kántor István feljegyzése).

<sup>63</sup> Szőnyi 1995; a felvételt lásd Artpool Hold-Up at the Artpool Conference.

## HIVATKOZOTT IRODALOM

- András Edit 2009: *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain*. Argumentum, Budapest.
- Andrássy Mária 1975: A művelődési otthonok hatóköre a szabadidő- és életmódvizsgálatok tükrében. *Kultúra és Közösség* (2.) 2–3. 66–73.
- Andrássy Mária – Koncz Gábor 1976: Budapesti művelődési otthonok, 1975. *Népművelés* (23.) 7: 12–15; 8: 8–10; 10: 10–11; 11: 8–10.
- Andrássy Mária 1985: *Művelődési otthonok. Adottságok, lehetőségek, eredmények a hetvenes években*. Művelődéskutató Intézet, Budapest.
- B. Nagy Anikó – Sasvári Edit (szerk.) 2006: *Dobos Gábor fotográfus*. Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, Budapest.
- Barna Róbert 1997: „A rock and roll nem fért bele.” Najmányi László underground művész. *Magyar Narancs* 1997. január 30. 7.
- Bausinger, Hermann 1989: Párhuzamos különidejűségek. A néprajztól az empirikus kultúratudományig. *Ethnographia* (100.) 1–4. 24–37.
- Beke László 1987: A magyar videóművészet történetének vázlata. In: Márczi Imre – Zelnik József (szerk.): *Videó-alfa*. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 173–181.
- Bényi Csilla (2003): A hetvenes-nyolcvanas évek alternatív zenei életének dokumentumai az Artpoolban. In: Havasréti József – K. Horváth Zsolt (szerk.): *Avantgárd: underground: alternatív. Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon*. Artpool – Kijárat – PTE Kommunikációs Tanszék, Budapest – Pécs, 121–131.
- Bourdieu, Pierre 1979: *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Minuit, Paris.
- Connolly, Maeve 2009: *The Place of Artists' Cinema. Space, Site and Screen*. Intellect, London.
- Csányi Attila 1981: Ellenkultúra, második nyilvánosság. *Sznob International* (1.) 1. lapszám nélkül.
- Federspiel, Jürg 1974: *A gyűlölet múzeuma*. Európa, Budapest.
- Fogarasi, Andreas 2007: *Kultur und Freizeit*. Múcsarnok, Budapest.
- Foucault, Michel 1999: Eltérő helyek. In: Uő.: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Latin Betűk, Debrecen, 147–155.
- Fricz Tamás 1988: *Az MSZMP és a tömegkommunikáció. A párt hivatalos nézetei a tömegkommunikáció politikai intézményrendszerben betöltött, illetve társadalmi szerepéről az 1957–1986 közötti tájékoztatáspolitikai témájú dokumentumok tükrében*. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest.
- György Péter 2005: A hely szelleme. In: Uő.: *Kádár köpönyege*. Magvető, Budapest, 157–181.
- Halász Péter 1991: Két séta a gőzfürdő után (interjú). *Színház* (24.) 10–11. 9.
- Havasréti József 2003: Anna Frank és a Nagy Testvér. A társadalom ellen folytatott háború kérdése a *Spions* és az *URH* szövegeiben. In: Havasréti József – K. Horváth Zsolt (szerk.): *Avantgárd: underground: alternatív. Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon*. Artpool – Kijárat – PTE Kommunikációs Tanszék, Budapest – Pécs, 171–196.

- Havasréti József 2006: *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neo-avantgárdban*. Typotex, Budapest.
- Herczeg Ferenc – Villangó István (szerk.) 1976: *A közművelődés helyzete és fejlesztésének feladatai. Válogatott dokumentumok gyűjteménye*. Országos Közművelődési Tanács, Budapest.
- Hornyik Sándor – Szőke Annamária (szerk.) 2008: *Kreativitási gyakorlatok, FaFej, Indigo. Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975–1986*. MTA Művészet-történeti Kutatóintézet – Gondolat Kiadó – 2B Alapítvány – Erdély Miklós Alapítvány, Budapest.
- Jakab Zoltán (szerk.) 1987: *A tömegkommunikáció a Magyar Szocialista Munkáspárt határozataiban és dokumentumaiban (1957–1980)*. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest.
- K. Horváth Zsolt 2003: Se ütem, se vonal, se szín. Molnár Gergely és az eltűnés poétikája. In: Havasréti József – K. Horváth Zsolt (szerk.): *Avantgárd: underground: alternatív. Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon*. Artpool – Kijárat – PTE Kommunikációs Tanszék, Budapest – Pécs, 143–169.
- K. Horváth Zsolt 2006: Az erőszak imperatívusza. Molnár Gergely politikai ontológiája. *Beszélő* (11.) 1. 87–99.
- K. Horváth, Zsolt 2009: L'extension du domaine de la vie privée. Ferenc Mérei et le groupe « Tribu » à Budapest, 1950–1956. *Histoire@Politique* (3.) 7. (Hálózati közlés.) <http://www.histoire-politique.fr/index.php?numero=07&rub=dossier&item=76> (Letöltés: 2010. április 6.)
- Kecskeméti Kálmán 1986: P. G. P. – Vécsey u. 3. – Egy különös szalon Pest-Budán A. D. MCMLX. *Mozgó Világ* (12.) 12. 57–62.
- Kis János 2007: Emberi jogok egykor és most. *Beszélő* (12.) 1. 24–37.
- Klanciczay Gábor 2003: *Ellenkultúra a heveses-nyolcvanas években*. Noran, Budapest.
- Klanciczay Júlia – Sasvári Edit (szerk.) 2003: *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme, 1970–1973*. Artpool – Balassi, Budapest.
- Koós, Anna – Buchmüller, Eva 1996: *Squat Theatre*. Artists Space, New York.
- Koós Anna 2009: *Színházi történetek – szobában, kirakatban*. Akadémiai, Budapest.
- Kornis Mihály 1998: Civilségem a pályán, 1973–1978. *Beszélő* (3.) 10. 96–125.
- Koselleck, Reinhart 1979: *Le Règne de la critique*. Minuit, Paris.
- Kovalcsik József – Sipos Zsuzsanna – Szász János 1972: *Művelődés és közösség. Hatvan művelődési otthon, 1970–1971*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest.
- Kovalcsik József 1987: *A kultúra csarnokai. A közösségi művelődés színterei – utópiák, mozgalmak, társadalomszervezés: a művelődési otthonok kialakulása*. I–III. kötet. Művelődéskutató Intézet, Budapest.
- Kozák Gyula 1997: 1963. *Beszélő* (2.) 5. 50–68.
- KSH 1964: *A televízió és hatása, 1963*. Központi Statisztikai Hivatal, Budapest.
- Legát Tibor 2010: „Nem mi kaptuk a pofonokat.” Peter Ogi zeneszerző a *Spionsról*. *Magyar Narancs* 2010. január 7. 52–53.
- Mannheim Károly 1996: *Ideológia és utópia*. Atlantisz, Budapest.
- Marton László Távoldó 1998: Tilost csinálni. Jegyzőkönyv: Najmányi László a Kolibri Pincében. *Balkon* (6.) 7–8. 10–15.



- Molnár Gergely 1982a: Molnár Gergely cím nélküli naplóbejegyzése. (Az eredeti feljegyzés dátuma: 1977. október 12.). *Aladdin épeszű* 1982. február, lapszámozás nélkül.
- Molnár Gergely 1982b: *Spions Rock'n Roll. Sznob International* (2.) 2. lapszámozás nélkül.
- Molnár Gergely 1989: Dream Power (válogatás). In: Papp Tamás (szerk.): *Szógettő. Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból*. ELTE BTK, Budapest, 189–206.
- Müllner András 2004: Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története. In: Deréky Pál – Müllner András (szerk.): *Nél'ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Ráció, Budapest, 182–204.
- Najmányi László 1998: Danubean Activism avagy „Was Machts Der Mayer Um Der Himalayen”. Najmányi László levele a '70-es évekből. (Részletek.) *Magyar Narancs* 1998. február 19. Melléklet, 6–7.
- Najmányi László 2010: *Spions* (első rész). *Balkon* (18.) 1. 9–10.
- O'Quinn, Jim 1979: Squat Theatre Underground. *The Drama Review* (23.) 4. 7–26.
- Panhans-Bühler, Ursula – Gerszewski, Nikolaus 1995: A látható és a láthatatlan Marcel Duchamp művészetében. *Balkon* (3.) 4. 8–11.
- Papp Tamás (szerk.) 1989: *Szógettő. Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból*. ELTE BTK, Budapest.
- Papp Tamás 1991: Molnár Gergely – Najmányi László. Monográfia-töredék. In: Peter-nák Miklós (szerk.): *F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 233–244.
- Pataki Ferenc 1980: Az identitás-alakulás kérdései a 70-es évtizedben. In: Stier Miklós (szerk.): *Az 1970-es évtized a magyar történelemben. A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományok, Filozófiai és Történettudományok, Gazdaság- és Jogtudományok Osztályának közgyűlési együttes tudományos ülése. 1980. május 7.* MTA, Budapest, 46–58.
- Perneczky Géza [1991]: *A háló. Alternatív művészeti áramlatok a folyóirat-kiadványaik tükrében, 1968–1988*. Héttorony, Budapest.
- Ricoeur, Paul 1997: *L'idéologie et l'utopie*. Seuil, Paris.
- Ring Orsolya 2008: A színjátszás harmadik útja és a hatalom. Az alternatív Orfeo Együttes kálváriája az 1970-es években. *Múltunk* (53.) 3. 233–257.
- Schuller Gabriella 2007: Najmányi László és a Kovács István Stúdió. A magyar neoavantgarde hangjai. *Balkon* (15.) 6. 11.
- Shank, Theodor 1978: Squat Theatre. *Performing Arts Journal* (3.) 2. 61–69.
- Szőnyei Tamás 1990: Beszélgetés Hegedűs Péter ex-*Spion*ssal. *Magyar Narancs* 1990. szeptember 13. 11.
- Szőnyei Tamás 1992: *Az új hullám évtizede, 2.* Katalizátor, Budapest.
- Szőnyei Tamás 1995: Életjelbeszéd. *Magyar Narancs* 1995. május 18. 33.
- Szőnyei Tamás 2005: *Nyilván tartottak. Titkos szolgák a magyar rock körül, 1960–1990*. Magyar Narancs – Tihany-Rév, Budapest.
- Tábor Ádám 1997a: Hatvanas évek: a folytatás és a kezdet. In: Uő.: *Váratlan kultúra. Esszék a magyar neoavantgárd irodalomról és művészetéről*. Balassi, Budapest, 15–35.
- Tábor Ádám 1997b: Két té között a fű alatt. Budapesti underground irodalom a hetvenes években. In: Uő.: *Váratlan kultúra. Esszék a magyar neoavantgárd irodalomról és művészetéről*. Balassi, Budapest, 72–73.

- Trencsényi Zoltán 1990: Ogi. *Alterock* (2.) 1990. szeptember–október. 5–6.
- Ungváry Rudolf 1997: 1959. *Beszélő* (2.) 1. 60–71.
- Veres András (szerk.) 2002: *A hetvenes évek kultúrája. Tanácskozás a Fiatalkor Művészek Klubjában, 1980. április 10–12. Dokumentumválogatás*. Balassi, Budapest.
- Vitányi Iván 1979: Programjavaslat a művelődési otthonok munkájának fejlesztésére. A Népművelési Intézet munkanyaga. *Kultúra és Közösség* (6.) 2–3. 5–19.
- Vitányi Iván 1983: *Vitairat a mai magyar művelődésről*. Gondolat, Budapest.

Tóth Eszter Zsófia

## Rock, hazugság, Ifipark

*A kollaboráció fogalmának értelmezése és újraértelmezése:  
„Dalos” ügynökügye és ennek emlékezete*

### HOGYAN ÉRTELMEZHETŐEK AZ ÜGYNÖKÜGYEK?<sup>1</sup>

„Hangsúlyozom, senki sem járt jól az ő jelentéseivel, mert amiket én olvastam róla, hát azt a *szánalmas.hu*-ra lehetne leginkább fölteni, de jelentésnek nem mondható. [...] Amikor megtudtam, hogy jelentett... hát nagy dolog. Nézz oda! Mi szabadlábbon voltunk, ha ő tényleg jelentett volna, mindannyian börtönbe kerülünk, ott olyan politikai előítéletek voltak abban a buszban, hogy ha abból csak egy mondatot bejelent, minket azonnal elvisznek. Azonnal.”<sup>2</sup>

„Nem beszélünk, amióta kiderült, hogy ügynök volt öt évig. [...] Ha »Dalos« azt mondja 16 évvel ezelőtt, hogy gyerekek, összehív bennünket egy vödör pörkölt meg egy lavór pálinka mellett és azt mondja... gyerekek, egy barom állat voltam, ezeket csináltam, akkor [...] valamit mond az ember, megesszük a pörköltet, megisszuk a pálinkát és utána el van intézve. [...] Azt nehéz elhinni, hogy ha valaki öt éven keresztül találkozik a tartótisztjével, mert az ugyanaz a személy, nem a lányát vagy a nagyanját küldi maga helyett, esetenként konspirációs lakásokon, és ír jelentéseket kézzel, az nem tudja, hogy ő ügynök. [...] Ez hihetetlenül hangzik.”<sup>3</sup>

A fent idézett két interjúrészlet tanulmányom témájának, „Dalos” ügynökügyének két, egymással homlokegyenest szembenálló értelmezését jelzi. Írásomban egyrészt „Dalos” ügynök lebukásának 2004-es visszhangját elemzem. Másrészt az ügynök által megfigyeltekkel készített interjúim alapján értelmezem az ügynökügyek emlékezetét és azt, ahogyan a visszaemlékezők ábrázolták az 1980-as évek elejének könnyűzenei életét. Mint az a fentiekből látszik, egy ügynök jelentéseit lehet úgy értelmezni, hogy magyarazzuk-mérlegeljük, milyen súlya volt annak, amit leírt – így tett az első visszaemlékező. Lehet azonban morálisan ítélni is:

<sup>1</sup> Az ügynökökkel kapcsolatos írások jó összefoglalóját adja Szőnyi 2005: 19. Az ügynökügyek feltárásában, napirenden tartásában úttörő szerepet játszik Ungváry Krisztián. Számos, a témához kötődő publikációja közül néhány: Somogyi – Ungváry 2006; Tabajdi – Ungváry 2008.

<sup>2</sup> Interjú Németh Alajossal, 2.

<sup>3</sup> Interjú Schuster Lóránttal. *Privát Rocktörténet, P. Mobil*. 51–52. perc. Ezúton is köszönöm Lengvári Istvánnak, hogy a Filmmúzeum *Privát Rocktörténet* című műsorának vonatkozó adásait rendelkezésemre bocsátotta.

nem megbocsátani neki azt, hogy jelentéseket írt, és nem nézett szembe ügynökmúltjával. E kétféle megítélés miatt úgy gondolom, hogy mielőtt a – „Dalos” ügynök által – megfigyeltekkkel készített interjúmat elemezném, érdemes áttekintést nyújtanom arról, hogy a hazai tudományos diskurzusokban eddig milyen értelmezési keretekben jelenítették meg az ügynököket és az ügynökügyeket.

Az ügynökökről írt elemzések önkényesek, mert „a személyiséggel és korrajzzal bíró” ügynöktörténetek célja az ítélkezés – állítja tanulmányában Berkovits Balázs.<sup>4</sup> Bárki is ír egy ügynökről, morális alapon a forrásokat és érveit annak rendeli alá, hogy fel akarja-e menteni vagy el akarja-e ítélni az ügynököt.

Az ügynökökről írtakat elemezve megfigyelhető, hogy negatív ítéletmondásnál a szerzők megpróbálnak a személyiség jellegéből fakadó pszichológiai érveket alkalmazni írásukban. Ezzel szemben, ha a szerzők célja az egykori ügynök felmentése, akkor inkább szociológiai jellegű érveket hoznak fel álláspontjuk alátámasztására. Ilyen érvelésmód például az, ha az ügynök beszervezését azzal magyarázzák, hogy elsőgenerációs értelmiségi volt. E megközelítésmód szerint ugyanis a diktatúrában a gyors mobilitás megélésének nehézségei predestinálhatnak az ügynökfeladat elvállalására.<sup>5</sup>

Berkovits szerint a megbocsátás retorikája jellemzi azt a beszédmódot, ahogyan az ügynökké válást ábrázolják a szövegek szerzői. E morális alapokon nyugvó megközelítésmódban az ügynököknek akkor bocsátanak meg a többiek, ha őszintén beismerik, hogy ügynökök voltak és jelentéseket írtak. Ebben a kontextusban nem az a releváns, hogy az ügynök ténylegesen mit tett, kikről, hogyan jelentett, hanem az, hogy tettét beismerte. Ha az ügynök nem tesz önvallomást, akkor két, az előbbitől eltérő jellegű érvelésmóddal szokták őt felmenteni: egyrészt arra hivatkoznak, hogy a diktatórikus rendszer általánosan amorális volt, másrészt arra, hogy a besúgó egyébként jó ember: sikeres sportoló, művész stb. Maga a besúgás, ha az illető többi cselekedetét is értékeljük, elfeledhető, megbocsátható tevékenység az életútjában.

Berkovits szerint – tanulmányában konkrét példákat is elemezve – az ügynökökről szóló tanulmányok szerzői feladatuknak vélik a bünbakképzésen és áldozattá nyilvánításon túl azt is, hogy megmagyarázzák, az ügynök miért vállalta az ügynökszerepet. A mérlegelő-magyarázó megközelítésmód szerint először tudományos szempontok alapján kell feltárni az ügynököt motiváló tényezőket, és ha a feltárás után akad a kutató jellemhibára, afölött lehet morálisan is ítélkezni. Azok, akik felmenteni akarják az ügynököt, messzemenően kontextualizálják az esetét, és ennek megfelelő társadalomtudományos magyarázatot keresnek tetteire. Aki pszichológiai okokkal akarja magyarázni az ügynökké válást, annál maga a jellemhiba (például: gyengeség, sikertelenség) válik a morális ítélet alapjává. Ez az érvelésmód nem alkalmazható azokra a közszereplőkre, akiket különben sikeresnek tartanak.

<sup>4</sup> Berkovits 2009: 6.

<sup>5</sup> Az ügynök-lelepleződésekkel kapcsolatos közéleti diskurzusokban Tar Sándornál emlegették gyakran ezt az érvet. Idézi Berkovits 2009: 7.

Akik az ügynököt sem bűnbaknak, sem áldozatnak nem akarják láttatni, azok Berkovits Balázs szerint megalkották az ügynöklét „nulla fokát”. Eszerint a beszervezett és jelentéseket író ügynök nem rosszabb, de nem is különb, mint bárki más, aki kollaborált a diktatúrával. E megközelítésmód szerint mindenki együttműködött valamilyen szinten a totalitárius rendszerrel, kivéve azt, aki fellázadt a rezsim ellen.<sup>6</sup> Az ügynökügyek kreálása e megközelítésmód szerint a bűnbakképzés vádján, misztifikáción alapul, és maguk a vádlók és igazságkeresők állítanak ki önmagukról szegénységi bizonyítványt, amikor egy egykori immorális társadalom ügynökeire vadásznak.

Az ügynökviták kapcsán Gyáni Gábor vetette fel azt, hogy a *kollaboráció* fogalmának használatával jobban megragadható lenne az ügynöklét, az ügynöki tevékenység (újra)értelmezése is.<sup>7</sup> Gyáni Gábor szerint mindenki, az egész társadalom kollaborált a Kádár-rendszerrel, ennek azonban különböző fokozatai voltak: az egyszerű állampolgártól a beszervezett ügynökön át egészen magáig Kádár Jánosig. Az, hogy valaki jelentett a honfitársáról, szerinte a kollaboráció extrém fokaként is értelmezhető.<sup>8</sup> Gyáni azonban hangsúlyozza:

„A kollaborációnak az ügynöki tevékenység által megvalósuló gyakorlata a zsarnoki hatalom érvényesítésének minden bizonnyal legalattomosabb módja. Hiszen: a közülünk való ügynök, akihez feltétlen bizalommal fordulunk napi életünk ügyes-bajos dolgaiban, tudtunk (és akarattunk) nélkül szolgált ki bennünket a velünk szemben gonosz szándékokat tápláló hatalomnak [...]. Mít lehet ugyanis tudni, hogy valamely ártatlannak vélt jelentés miféle jelentésre és jelentőségre tesz vagy tehet szert a hatalom kezébe jutva, mire használják fel végül, ki ellen fordítják és mikor az így megszerzett becses információt.”<sup>9</sup>

A társadalom többi területéhez hasonlóan a zenei élettel kapcsolatban is felmerülhet az a kérdés, hogy egy sikeres zenei pálya befutásához együtt kellett-e működni a titkosszolgálattal, mivel a hanglezkiadás monopolizált volt, csak egyetlen hanglezkiadó vállalat működhetett a szocialista időszakban. Szőnyei Tamás szerint, bár néhány karrier előmozdításában előnyt jelenthetett az együttműködés, ez azonban nem volt abszolút feltétel. Sőt, Szőnyei azt nyilatkozta,

<sup>6</sup> Nadas 1995.

<sup>7</sup> A nemzetközi szakirodalom a kollaboráció fogalmát elsősorban a II. világháborúval kapcsolatban elemzte abban az összefüggésben, hogy a megszállt területek lakossága hogyan működött együtt a náci rezsimmel. A témának viszonylag széleskörű irodalma van, lásd például: Röhr 1994; Birn 2001; Friedrich 2005; Jones 2005. Magyarul, elsősorban nem a kollaborációról, hanem a szocialista rendszerhez hú elitről írt: Kovács M. – Örkény 1991; Deseffy 1999; Majtényi 2005. A teljes körű, kollaborációs értelmezési keretű feldolgozás még várat magára. Egy átfogó mű született eddig idehaza a témában, Antall József évtizedeken átívelő megfigyeléséről: Rainer M. 2008. A Rainer M. János írásában használt módszer nyomán az ügynökneveket idézőjellel jelölöm, elkülönítve azokat a többi, valós névtől.

<sup>8</sup> Gyáni 2006. Ugyanez az érve elhangzott 2009. május 20-án a Társadalomtudományi Társaság ügynökkérdésről tartott beszélgetésén (Béládi 2009).

<sup>9</sup> Gyáni 2006.

hogy kutatásai során nem igazolódott be az a hipotézise, hogy azokat a zenekarokat, amelyeknek nyíltan rendszerellenesek voltak a szövegeik, nagyobb mértékben figyelték volna meg. Ezt a következtetést abból vonta le, hogy viszonylag kevés ügynökjelentést talált például a *Neurotic* együttesről vagy a *Kontroll Csoport*ról.<sup>10</sup>

Tanulmányomban egy ügynök, „Dalos” jelentéseit és jelentéseinek emlékeztet elemzem a megfigyelték körében.<sup>11</sup> Célom, hogy jelentéseinek és a megfigyeltékkel készített interjúknak az elemzésével ábrázoljam azt, hogy egy konkrét jelentéscsoport is alkalmas arra, hogy mind az ügynököt, mind az ügyét több nézőpontból eltérően ábrázoljuk. „Dalos” ügynök jelentései és azok 2004-es, illetve jelenbeli interpretációi alkalmasak annak ábrázolására, hogy egy konkrét forrás alapján is többféle ügynököt alkothat meg a történetíró. Ezen kívül mind a forrás, mind a megfigyelték visszaemlékezései alapján elemezhetőek olyan konkrét, az 1980-as évek elejének könnyűzenei életéhez kapcsolódó történetek, amelyek segítséget nyújthatnak abban, hogy jobban megérthessük a szocialista időszak hatalmi viszonyait, és azokat a taktikákat és stratégiákat, amelyeket a zenészek és a zenei életben dolgozók alkalmaztak annak érdekében, hogy a centralizált lemezkiadás, a cenzúrázott dalszövegek világában enyhítsenek a diktatúra szigorán, élhetőbbé tegyék mindennapjaikat. Bár ezt e tanulmányban nem elemzem részletesen, de ezen ügynökjelentések alapján tematizálhatóak és interpretálhatóak a könnyűzenével kapcsolatos korabeli sajtódiskurzusok is (például a *Kopaszkutya* című film korabeli befogadás-története vagy az *István, a király* rockopera bemutatójával kapcsolatos nacionalizmusvita). Az ügynökügyek alapján az egykori megfigyeltékkel készített interjúkból képet kaphatunk a megfigyelés emlékeztetéről, és arról, hogyan ábrázolják – részben a jelenkori média hatására is – az egykori ügynököket. Az ügynökjelentésekben leírt történetek jó apropót nyújtanak arra is, hogy bepillantást nyerjünk abba a folyamatba, hogyan konstruálják az emlékezők újra identitásukat az interjúszituációban az ügynök-ügyekkel összefüggésben.<sup>12</sup>

## „BÁRKI MONDHATJA, HOGY TÖRTÉNÉS VAGYOK” – AZ INTERJÚZÁS HÁTTERE

Amikor felkérést kaptam arra, hogy e folyóirat könnyűzenei számába tanulmányt írjak,<sup>13</sup> több okból is „Dalos” ügynök történetét tartottam izgalmas feladatnak, egyúttal szakmai kihívásnak. Szakmai-módszertani szempontból kihívást jelen-

<sup>10</sup> Szlászányszky 2005.

<sup>11</sup> „Dalos” ügynök jelentései. ÁBTL M-41343. A könnyebb áttekinthetőség kedvéért a továbbiakban a főszövegben, dátumszerűen idézem a jelentéseket. Minden idézett jelentés ebből a dossziéból származik.

<sup>12</sup> Szemere Anna kutatásai során megfigyelte, hogy az identitásválság hatására egykori alternatív zenészeknél gyakran került előtérbe a rendszerváltás után a vallásos identitás (Szemere 2001).

<sup>13</sup> Ezúton köszönöm Koltai Gábornak, hogy a kutatásra biztatott, szakmailag inspirált.

tett, hogy – akárcsak 2008-as kutatásomban, amely a *Dialógus* békemozgalomról szólt<sup>14</sup> – a konkrét ügynökügyet a mostani vizsgálat során is az írásos és az *oral history* források kombinálásával lehetett értelmezni. Interjúzási módszerem félúton áll a szociológiai mélyinterjú és a narratív interjú között, mivel voltak olyan kérdések, amelyeket minden egyes interjúalanyomnak feltettem, azonban hagytam őket szabadon is beszélni, meghallgattam azokat a narrációkat, amelyeket ők akartak megosztani velem, és ezen egybefüggő történeteknél nem kérdeztem közbe.<sup>15</sup>

A szombathelyi *Dialógus*-kutatás szerencsés választás volt abból a szempontból, hogy az ügynökjelentések alapján viszonylag lineáris történet bontakozott ki a békemozgalom történetéről, a békemozgalomárok(nak tartottak) mindennapjairól, társadalmi háttéréről. „Dalos” ügynök jelentéseinek elolvasása előtt valami hasonlóra számítottam: azt feltételeztem, hogy érdekes történeteket ismerhetek meg a korabeli zenekarok mindennapjairól, esetleg a zenekarok tagjainak és a rajongóknak a társadalmi háttéréről. Ezek az előzetes várakozásaim azonban nem igazolódtak be.

2004-ben, „Dalos” ügynök leleplezésekor a sajtóban inkább maga a tény keltett feltűnést. Úgy tűnik, hogy jelentéseit nem olvasták el alaposan, nem az került az érdeklődés középpontjába (mint ahogyan más ügynökügyeknél sem<sup>16</sup>), hogy miről és kikről írta jelentéseit, hanem az, hogy ügynök volt.

Szőnyi Tamás elemezte először könyvében a tőle megszokott szakmai alaposággal és részletességgel „Dalos” jelentéseit.<sup>17</sup> „Dalos” 56 fennmaradt jelentése – amelyeket 1981–1986 között adott Gábor Róbert nevű tartótisztjének<sup>18</sup> – másról szól, mint amit feltételeztem. A jelentések alapján egységes keretbe rendezhető történet nem írható sem a *főhősről*, sem azokról az emberekről, együttesekről, akikről beszélt vagy írt. Inkább a korabeli viták, a zenészeket foglalkoztató morálisnak gondolt kérdések kerülnek szóba. Sok jelentés felfogható akár programismertetésnek is: előfordult, hogy „Dalos” arról számolt be, hogy aktuális zenekara éppen hol koncertezik, ő maga kikkel találkozott a koncertszervezés során. Többször kapta feladatául azt, hogy látogasson el különböző koncertekre. Gyakran jelentett arról, hogy milyen más koncertekre készülnek zenésztársai, milyen nagyszabású zenei események várhatóak a közeljövőben. Ezen információkat a szöveg szerint zenésztársaitól tudta meg, de gyakran beszámolt olyan eseményekről is, amelyeket a sajtóból, televízióból is lehetett tudni, tehát amelyek közismertek voltak. Ugyanabban az időszakban, ugyanennek a tartótisztnek jelentett „Dejkó” ügynök is, hasonló részletességgel. „Dalos” és „Dejkó” jelentései között az az alapvető különbség, hogy „Dejkó” sokkal személyesebb hangvételt ütött meg, a korabeli zenei élet több szereplőjét jellemezte is, nem csak felsorolta őket.<sup>19</sup>

<sup>14</sup> Publikációm e kutatásról: Tóth 2009.

<sup>15</sup> Az *oral history*ről és az interjúzási módszerekről bővebben lásd Kovács (szerk.) 2007.

<sup>16</sup> Ezt Berkovits Balázs hangsúlyozza (Berkovits 2009: 8).

<sup>17</sup> Szőnyi 2005: 583–595.

<sup>18</sup> „Dalos” 1982-ben még 16 jelentést adott, 1986-ban már csak négyet (Szőnyi 2005: 586).

<sup>19</sup> Szőnyi 2005: 651–659, 674–678, 719–726.

Úgy tűnik, hogy az állambiztonság fő feladatának azt tartotta, hogy „Dalos” a működési engedéllyel nem rendelkező, úgynevezett amatőr zenekarokról, újonnan alakuló együttesekről jelentsen, beszámoljon arról, kik ezen együttesek tagjai, és arról is, milyen aktuális események vannak a zenei életben.<sup>20</sup> Ha „Dalos” jelentéseit abban a keretben értelmezzük, hogy ügynökként mennyire próbált nem megfelelni feladatának, mennyire szabotálta azt, akkor úgy tűnik, hogy eléggé sikeres stratégiát választott: gyakran olyan eseményekről, koncertekről jelentett, amelyek köztudottak voltak, az állambiztonság számára sem jelentettek újdonságot. Jelentései alapján akár összeállítható lenne egy olyan eseménynaptár, amely a korabeli *Pesti Műsorban* is megjelenhetett volna.

Természetesen megkerestem a reménybeli *főhőst*, az egykori „Dalos” ügynököt is, ő azonban elzárkózott az interjúadás elől. Ezt azzal indokolta, hogy nem akar ennek az ügynek több publicitást, bulvárhírvérést adni, történelmi szempontból pedig nem ért a témához. Később mégis visszahívott és érdeklődött, hová és milyen céllal írom a tanulmányt. Amikor válaszom alapján kiderült, hogy egy történelmi szakfolyóiratnak dolgozom, és az 1980-as évek elejének könnyűzenei élete, az akkori klubok világa, a korabeli amatőr zenekarok, a lemezkiadás, a programszervezés is érdekel, akkor azt válaszolta, hogy egy ilyen jellegű kutatás nincsen ellenére, azonban interjút adni továbbra sem akar. Szerette volna, ha megszólaltatom egykori tartótisztjét, mivel úgy vélte, hogy nekünk, történészeknek az a feladatunk, hogy feltárjuk az állambiztonság embereinek bűneit, az ő felelőségükről írjunk. A tartótisztet azonban mostanáig nem sikerült felkutatnom. Több visszaemlékező szerint az 1980-as évek elején még fiatal ember volt, tehát valószínűleg most is köztünk él.

Így a történet *főhős* nélkül maradt, vagyis másról szól, mint amiről akkor szólhatott volna, ha ő is megszólal. Ha „Dalos” interjút adott volna, akkor korabeli jelentéseit összevethettem volna a múltból alkotott jelenlegi konstrukcióival, így azonban be kellett érnem az ügynökjelentéseivel, korabeli és jelenkori sajtóforrásokkal, zenetörténeti összefoglalásokkal, egy – a rendszerváltás környékén – róla írt életrajzi kötetrel és az általa énekelt zeneszámokkal. Abban az időszakban, amikor kétheti rendszerességgel jelentett, pályája felfelé ívelt. A jelentésekből azonban róla vagy az őt foglalkoztató kérdésekről alig-alig tudható meg valami – e tekintetben is eléggé szőfukar volt. Amikor 1981 júliusában találkozni kezdett tartótisztjével, akkori zenekara, a *Dinamit* feloszlófélben volt, ő pedig feleségével éppen egy tengerparti nyaralásra készülődött. 1982-ben a *Dinamit* megszűnése után a *Kugli* együttesben játszott, majd 1983-ban megkapta az *István, a király* rockopera egyik főszerepét, ezzel párhuzamosan – 1982-től 1985-ig – a *P. Box* együttes énekese volt. A jelentések utolsó időszakában,<sup>21</sup> 1986-ban a Rock Színház ajánlott neki szerződést, és ekkoriban költözött be feleségével

<sup>20</sup> A zenekarok az Országos Rendező Iroda (ORI) által kiadott működési engedély nélkül sehol sem léphettek fel, és nem kaphattak gázsit sem.

<sup>21</sup> Az utolsó jelentésének dátuma: 1986. május 14.



a hitelre vásárolt öröklakásába.<sup>22</sup> Mint az alábbiakban is kifejtett témákból látható lesz, a jelentések olyan altémákat generáltak, amelyekből ha nem is teljes, de talán sokszínű kép bontakozik ki az 1980-as évek könnyűzenei életének mind korabeli ábrázolásáról, mind emlékezetéről.

Interjúalanyaimat azok közül választottam ki, akik a jelentésekben név szerint szerepeltek.<sup>23</sup> Az interjúkat 2009 júliusa és októbere között készítettem.<sup>24</sup> Az interjúalanyok megszólaltatásakor próbáltam a sokszínűségre törekedni. Ezért beszélgettem a korabeli zenei élet magas rangú funkcionáriusaival, zenészekkel és a zenei életben dolgozókkal is. A zenészek közül interjú adott: Németh Alajos, a *Bikini* együttes vezetője és basszusgitárosa; D. Nagy Lajos, a *Bikini* énekes; Németh Gábor dobos, a *Bikini* alapító tagja és Gönczy Gábor, a *Kugli* együttes vezetője.

Az interjúalanyok egy részének először egy közösségi portálon írtam levelet. Itt elsősorban a korabeli programszervezőket és a könnyűzenei vezetőket találtam meg. Itt már alkalmaztam az úgynevezett hólabdamódszert is.<sup>25</sup> A zenészeket sokkal nehezebb volt megközelíteni, különösen azokat, akik befutottnak számítanak. Hozzájuk többszöri próbálkozás (e-mail, telefon, sms) ellenére sem sikerült eljutnom. Mint több más kutatásomnál, itt is a véletlen segített. 2009 augusztusában meghívott előadó voltam egy erdélyi társadalomtörténeti táborban. Előadásomban e kutatásról is beszámoltam. Itt derült ki, hogy egyik történész kollégám interjúzni fog a romániai forradalom 20. évfordulója és az ehhez kapcsolódó *Bikini*-koncertsorozat kapcsán Németh Alajossal, a *Bikini* zenekar vezetőjével.<sup>26</sup> Megkértem őt arra, hogy engem is vigyen el az egyik interjúra, így sikerült Németh Alajos közelébe kerülnöm, aki többször és szívesen mesélt ezután. A zenekartagok elzárkózását – több más ok mellett – indokolhatta a rajongóktól való félelem is. Amikor a Németh Alajossal készített interjúnk után D. Nagy Lajostól kértem interjúlehetőséget, ő este 10 órai időpontot adott meg egy külvárosi rockklubban, a koncertjük kezdete előtt egy órával. Amikor a megbeszélte időpontban megérkeztem, D. Nagy Lajos még nem volt ott. Kidobók állták utamat, és mikor elmondtam nekik, mi célból érkeztem (történész vagyok és interjúzom az énekesrel), azt mondták, „bárki mondhatja, hogy történész vagyok”, és nem engedtek be. Szerencsére az akkor már ismerősnek számító Németh Alajos meglátott, behívott az öltözőbe, és szívesen mesélt addig, míg az énekesre várokztam.

<sup>22</sup> Szőnye 2005: 586.

<sup>23</sup> Így készítettem interjúkat többek között Kucserati Ildikóval, Kraft Tamással, Nádor Katalinnal és Sós Péter Jánossal.

<sup>24</sup> Mindenkinek feltettem a következő kérdéseket: Tudott-e az ügynökjelentésekről? Mi a véleménye az ügynökről, az ügynökögyekről? Hogyan lett zenész, menedzser stb.? Mikor volt könyvebb lemezt megjelentetni: a szocialista időszakban vagy most? Mi a különbség a mostani és az 1980-as évek elejének közönsége között? A *Bikini* tagjait faggattam a megalakulásukról. Hogyan lettek sikeresek?

<sup>25</sup> A hólabdamódszer lényege, hogy egy-egy interjúalany ismeretségi, rokoni köre révén jutok el a többiekhez.

<sup>26</sup> Ezúton köszönöm meg Novák Csaba Zoltánnak a közös *Bikini*-interjúkat és a szakmai együttgondolkodást.

A személyes találkozás előtt nem szóltam visszaemlékezőimnek az ügynök-jelentésekről, több okból sem: egyrészt nem akartam, hogy emiatt elutasítsák az interjút, másrészt azt sem szerettem volna, hogy az interjú emiatt csak az ügynökügyről szóljon. A személyes találkozók alkalmával az interjúalany személyiségétől függően vagy már az interjú elején megmutattam a róluk készült jelentéseket, vagy csak bizonyos idő elteltével. A több interjú során tapasztaltak alapján úgy tűnik, hogy a visszaemlékezők mesélőkedve jobban beindul a források elolvasa után, anélkül ugyanis hajlamosabbak általánosságokban beszélni. Tehát, mint látható, kifejezetten téma-, és nem életútinterjút készítettem. Az életút többi állomása csak ebben a kontextusban volt érdekes e kutatásban.<sup>27</sup>

### „DALOS” ÜGYNÖKÜGYÉNEK INTERPRETÁCIÓI

„Dalos” ügynökügye a sajtóforrásokban kétszer szerepelt: először 2004 március–áprilisában, a leleplezések, másodszer 2009 márciusában, amikor Csepregi Éva jelentette visszaemlékezéseit, melyben utalt arra, hogy „Dalos” a *Neoton* együttesről és Erdős Péterről is jelentett.<sup>28</sup> Ezt „Dalos” sajtóközleményben cáfolta.

„Dalos” ügynökügye több lépcsőben lelepleződött le. Fonyódi Péter *Beatkorszak a pártállamban* című könyvében közölte elsőként – még beazonosítatlanul – jelentéseit.<sup>29</sup> A szövegekből azonban kiderült, hogy az ügynök információinak egy részét sógorától, a *P. Mobil* együttes tagjától szerezte. Ennek nyomán Szőnyi Tamás olyan cikket jelentetett meg, amelyben már be lehetett azonosítani „Dalos” ügynököt. Ezt egy vele készült interjúban morális érvekkel indokolta: a zenekar többi tagjával szemben lett volna tisztességtelen, ha őket is ártatlanul meg lehetett volna gyanúsítani, ezért döntött a nyilvánosságra hozatal mellett azelőtt, hogy megjelent volna a kötete a témáról.<sup>30</sup> Az *Index* internetes lapban 2004. március 20-án a feltételezést az érintett cáfolta,<sup>31</sup> egy hónappal később, 2004. április 20-án azonban mégis beismerte.<sup>32</sup> „Dalos” lebukása után természetesen megszólaltak a jelentésekben érintettek is, akik, akárcsak más hasonló ügynéknél, morális alapon érveltek. Az egykori zenésztársak közül két markáns

<sup>27</sup> Az interjúmban akkor is „Dalos”-ra változtattam az ügynök nevét, amikor eredeti nevén emlegették a visszaemlékezők.

<sup>28</sup> Csepregi 2009. Egy interjúban mondta: „Köteteket tesz ki az az irathalmaz, amely az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárában a Péterről adott jelentéseket tartalmazza. Jelentett róla »Dalos« és »Dejkó« is, a popszakma két legszorgosabb besúgója” (N. n. 2009).

<sup>29</sup> Fonyódi 2003: 132. „Dalos” ügynökjelentéseiről, szintén beazonosítatlanul írt Unger Gabriella (Unger 2003).

<sup>30</sup> Szlászányszky 2005.

<sup>31</sup> „Nem hiszem, hogy a Dinamit tagjai közül bárki is jelentett volna.” Utalás a *Népszabadság* 2004. március 20-i cikkére (N. n. 2004a). Ezen kívül is tett cáfoló nyilatkozatokat, például: „Kormányparancsra gyártott hazugság, tisztességes emberek lejáratása. Fekete bárányt akarnak csinálni belőlem. Bővebben nem nyilatkozom” (*Színes Mai Lap* 2004. március 21.).

<sup>32</sup> „Úgy döntöttem, szembenézek egykori zenésztársaimmal és ezzel egyszer és mindenkorra lezárom a múltat” (*Népszabadság* 2004. április 22. Idézi: N. n. 2004b).

szereplője lett az ügynek: *a megbocsátó és az elítélő*. Ez a szerepleosztás az előzmények ismeretében nem véletlen. Az *elítélő* zenésztárs volt az egyetlen igazán negatívan ábrázolt szereplője az ügynökjelentéseknek. Az 1981. augusztus 12-i jelentésben az ügynök beszámolt arról, hogy látta a *Kopaszkutya* című filmet, és elmesélte, mi a véleménye az alkotásról, majd rátért arra, hogy Schuster Lóránt, a film egyik szereplője a „Mein Kampf című könyvet olvassa, Göring a példaképe, az ő életéről készül tanulmányt írni. A tmb<sup>33</sup> felháborítónak találja, hogy az ilyen politikai beállítottságú embereket [...] a film bálványozza a fiatalok előtt.” Ez a mondat lett az egyik legidézettebb „Dalos” ügynökjelentéséből 2004-ben. Szőnyei Tamás is részletesen írt erről a jelentéséről, megemlítve azt is, hogy a *Mein Kampf* olvasása egy másik jelentés (az 1981. október 22-i) témája is volt abban a szövegösszefüggésben, hogy Schuster a művet 1979 óta olvassa, azonban az ott olvasott dolgokról zenekarának tagjai előtt nem beszél.<sup>34</sup> Ma már nem deríthetjük ki, és nyilatkozataik hiányában az érintettek erre vonatkozó történetét sem ismerhettük meg, hogy „Dalos” vajon milyen szövegösszefüggésben és miért említette a könyv olvasását a tartótisztjének. Mindenesetre Schuster Lóránt a médiában „Dalos” lelepleződésekor azt a szerepet vállalta magára, hogy morális alapon nem bocsát meg az egykori ügynöknek, csak elítélni tudja.<sup>35</sup> 2006-os – a tanulmány elején idézett – véleménye 2008-ra sem változott meg, amikor egy interjúban azt hangsúlyozta, fontosnak tartja, hogy „felszínre kerüljenek a múlt szennyei”, ezért a zenekar új DVD-jének extra melléklete *Téglák a falban* címmel harminc, róluk írt jelentést is tartalmaz.<sup>36</sup>

Schuster Lóránt „Dalos” más jelentéseiben is szerepel. Az 1982. február 5-i jelentés például arról számol be, hogy február 19-én *P. Mobil*-klubestet tartanak a Fővárosi Művelődési Házban, ahol a koncert előtt Schuster válaszol a feltett kérdésekre. Ez a jelentés érzelmi töltetől mentes,<sup>37</sup> érezhető azonban a „Dalos” és Schuster közti rossz viszony az 1983. szeptember 20-i jelentésében: eszerint Schuster Lóránt sajtókapcsolatai révén, elítélő cikkek megíratásával próbálja

<sup>33</sup> Tmb: titkos megbízott.

<sup>34</sup> Szőnyei 2005: 585.

<sup>35</sup> „Mit érdemel, aki farkasként üvölt, és a bárányra mondja, hogy az életére tör? Te mondd meg, mit érdemel!» – hangzott a Dinamit együttes költői kérdése, amely most Schuster Lóránt szerint igen aktuális. [...] »Tudtuk, hogy sok besúgó volt körülöttünk, de azt nem sejtettem, hogy az egyikkel évekig egy turnébuszban utaztam. Sok minden kap értelmet így most utólag. Emlékszem például, hogy le kellett mondanunk egy hetvenállomásos ORI-turnét, amikor az illető távozott a csapatból. Azt tartom a legrosszabbnak, hogy az egyik iratból egyértelműen kiderül, 'Dalos' hazafias meggyőződésből írt jelentéseket rólunk» (Hámori – Kordos 2004).

<sup>36</sup> Oriskó 2005.

<sup>37</sup> Ugyancsak a *P. Mobil* aktuális koncertjei kapcsán szerepel Schuster Lóránt az 1984. szeptember 10-i jelentésben, amelyben „Dalos” arról számol be, hogy a *P. Mobil Honfoglalás* című albumát mutatja be országos koncertturné keretében, és készülnek az 1984. szeptember 23-i koncertjükre, ami az Ifipark záróbulija lesz. A rendezvény fővédnöke Schuster Lóránt. A Budai Ifjúsági Park történetéről lásd Sebők (szerk.) 1984. 1985. október 11-i jelentésében „Dalos” Schuster Lórántot mint a berhidai földrengés károsultjait segélyező „Földrengés 85 turné” szervezőjét említi meg.

lejártni a számára konkurenciát jelentő együtteseket.<sup>38</sup> Kérdés, hogy vajon ez a mondat a korabeli sajtónyilvánosság működési mechanizmusaira utal-e, vagy „Dalos” korábbi rossz élményeire, amelyet a *Dinamit* együttesrel kapcsolatos sajtókampányok alatt tapasztalt.

„Dalos” ügynök lelepleződésekor egy másik zenészkollégája, Nagy Feró lett a történetnek az a hőse, aki – miután „Dalos” beismerte, hogy ügynökjelentéseket írt – megbocsátott beszervezett zenésztársának. A *Népszabadság* sajtóközleménye szerint Nagy Feró a beismerés után ezt mondta: „»Dalossal«, ahogy eddig, ezután is barátok maradunk... csupán »kényszeredett jelentéseket« produkált”.<sup>39</sup> A két zenész találkozásakor fent idézett szavaikban a média számára nem az volt a lényeges momentum, hogy a jelentésekben hogyan ábrázolta „Dalos” a célszemélyt, hanem az, hogy őszintén beismerte ügynökmúltját. Nagy Feró így gyakorolhatta a megbocsátás gesztusát. Úgy tűnik, a média szereplői nem is néztek ténylegesen utána „Dalos” ügynöki működésének. A jelentések alapos áttanulmányozásából az derül ki, hogy „Dalos” Nagy Feróról olyan jelentéseket készített, amelyek a tartótisztek számára pozitív színben tüntették fel a zenészt, s végül – „Dalos” jelentéseinek hatására is – javasolták a titkosszolgálati nyilván tartásból való törlését.

Nagy Ferót többször is említi „Dalos”,<sup>40</sup> azonban az első konkrét információt akkor adja róla, amikor 1982. október 8-i jelentésében beszámol arról, hogy megalapította a *Bikini* együttest.<sup>41</sup> Ezt az információt a tartótiszt úgy értékelte, hogy „más hálózati személyek jelentéseiből egyértelműen megállapítható, hogy Nagy Feró és új együttese nem »balhéval«, hanem jó zenével kíván magának közönséget szerezni”.<sup>42</sup> „Dalos” részletesen beszámolt 1983. szeptember 20-i jelentésében arról, hogy az *István, a király* utolsó előadása után vacsorát rendeztek, melyen baráti beszélgetést folytatott ő és Nagy Feró:

„A beszélgetés alkalmával Nagy Ferenc elkeseredve mesélte, hogy mennyire sajnálja a korábban komolytalan magatartásával elfecsérelt éveket. Elmondta, hogy amióta komolyan dolgozik, nagy- és kislemeze is megjelent együttesének és a filmszerepe is nagy megtiszteltetés számára. Az eltelt egy év alatt többet keresett, mint több éves

<sup>38</sup> Ugyanez a téma Schuster Lóránttal kapcsolatban konkrétan is szóba került az 1985. július 23-i jelentésben. Eszerint Schuster Lóránt az IM egyik újságíróját kérte fel „egy olyan cikk megírására, amely negatív képet ad a P. Box együttesről és »Dalos«-ról”. Schuster a cikk megírását azért kérte, mert a *P. Box* az általa vezetett *P. Mobil* együttes ellenlábas volt.

<sup>39</sup> *Népszabadság* 2004. április 21., idézi: N. n. 2004b.

<sup>40</sup> „Dalos” név szerint említette Nagy Ferót 1981. október 22-i jelentésében azzal kapcsolatban, hogy Révész Sándor kilépett a *Piramis*ből; 1982. február 26-án pedig egy Miskolcra tervezett rockfesztivállal kapcsolatban. 1982. június 9-én arról jelentett, hogy Nagy Feró a *Rolls Frakció*-val lép fel. 1982. október 8-án pedig beszámolt arról, hogy Nagy Feró megalapította a *Bikini*-t.

<sup>41</sup> Nagy Ferón kívül a *Bikini* alapító tagjai voltak 1982-ben: Németh Alajos, Németh Gábor, Szűcs Antal Gábor, Vedres József. Az együttes történetéről: Maróthy 1997; Trunkos 2002.

<sup>42</sup> Ezen kívül például jelentett arról is, hogy Nagy Feró elköltözött a XIV. kerületi Nagy Lajos király útról a Lukács György utcába, a békásmegyeri lakótelepre.

Beatrice működése alatt. Véleménye szerint megéri komolyan dolgozni, mert annak anyagi és erkölcsi értékei vannak.”<sup>43</sup>

„Dalos” ügynökügyének 2004-es napvilágra kerülésekor Nagy Feró azt nyilatkozta, hogy annak idején nem véletlenül használta ezeket a kifejezéseket ezen a vacsorán, mivel sejtette, hogy valaki jelent közülrük, ám azt nem tudta, hogy ki az ügynök, ez csak a 2004-es lelepleződésakor derült ki számára.<sup>44</sup> Interjúalanyaim is egyöntetűen állították, hogy akkoriban nem is sejtették, ki jelent róluk, „Dalos”-ra nem is gyanakodtak.<sup>45</sup>

A fenti jelentés nyomán a tartótiszt Nagy Ferót úgy jellemezte, mint akinek „magatartásában, szemléletében, munkához való hozzáállásában pozitív változás tapasztalható”, „F” dossziés személyként<sup>46</sup> való ellenőrzését pár hónappal korábban már befejezték, és pozitívnak tartott magatartásváltozása miatt a tartótiszt javaslatot tett a kutató-nyilvántartásból való törlésére.<sup>47</sup> Amikor ezt a történetet elmeséltem Németh Alajos interjúalanyomnak, ő úgy kommentálta, hogy Nagy Ferót azért is törölték a nyilvántartásból, mert már nem tartották veszélyesnek: addigra már a *Beatricét* feloszlatta, és „ő már nem volt az, aki volt, az a »csirkedarálás rossz fiú«, ugye, akitől félni kell”.<sup>48</sup>

Hasonló szellemű „Dalos” 1985. április 19-i jelentése is. A Fővárosi Művelődési Ház *Rockkörkép* című műsora kapcsán, ahol Nagy Feró meghívott vendég volt, ezt írta:

„Nagy Ferencet saját bevallása szerint nem érdekli már a Beatrice együttes múltja, mert ő már arra az időre fátylat borított. [...] Örömmel újságolta, hogy a KISZ KB kulturális delegációjának tagjaként részt vesz a moszkvai Világifjúsági Találkozó.”<sup>49</sup>

<sup>43</sup> Részletesen idézi: Szőnyi 2005: 592.

<sup>44</sup> Hámori – Kordos 2004.

<sup>45</sup> Schuster Lóránt úgy nyilatkozott, hogy a *P. Mobilról* szóló kötet összeállításakor sem gyanakodott arra, ki az idézett besúgói jelentések szerzője (Hámori – Kordos 2004).

<sup>46</sup> „A Figyelő-dossziét a társadalomra veszélyesnek minősített személyek tevékenységének folyamatos ellenőrzésére nyitották. Ezt a dossziétípust azonban nem irattározták, a megfigyelt anyagát áthelyezhették egy objektum-dossziéba, de magát a dossziét is átminősíthették személyi-dosszié” (Unger 2003).

<sup>47</sup> Ugyanerről: Szőnyi 2005: 592–593. „Dalos” 1984. szeptember 27-i jelentésében jelezte, hogy Nagy Feró 1984. október 2-án a Kőbányai Ifjúsági Klub vendége lesz Hajnal Gábor előadásán. Az *ős-Bikini* feloszlásáról és Nagy Feró *Bicikli* nevű együttesének megalapításáról „Dejkó” jelentett 1985. február 25-én (Szőnyi 2005: 593).

<sup>48</sup> Interjú Németh Alajossal, 2. Itt fontos hangsúlyoznom, hogy a „csirkedarálás” azért van idézőjelben, mert Nagy Feró nem darált élő csirkét a színpadon, ez csak legenda volt.

<sup>49</sup> Szőnyi 2005: 593. A következő hír Nagy Feróról az 1985. március 3-i jelentésben, hogy műsorvezető az Almássy téri Szabadidőközpont *Poptojás* nevű rendezvényén.

Az 1985. július 22-i jelentés szerint leszerződött a Rock Színházhoz és Trabantot vásárolt. 1985 októberében pedig kilépett a *Bikini* együttesből, ekkor lett helyette D. Nagy Lajos az énekes.

„Dalos” beismerő vallomása után folytatódott a könnyűzenei ügynöktéma, és más ügynököket is igyekeztek beazonosítani, például „Dejkó”-t. A „Dalos” ügynökügyét interpretáló cikkek többféleképpen érveltek: a tagadó elbeszélés-mód érhető tetten egy, a *Hetek*ben megjelent cikkben, amelyben Koltay Gábor húszéves barátságukra hivatkozva azt állította, hogy az énekes és „Dalos” nem lehetnek azonosak, a jelentések hamisítványok, majd így folytatta: „egykori besúgóink ma már súlyos lelkiismeret-furdalással élnek együtt egykori tetteikkel”.<sup>50</sup> Ebben a megközelítésmódban az ügynökszerep morális alapon egyenlő a rosszal, amivel azonosulni nem lehet, csak letagadni azt, és az ügynök így is, úgy is lelkiismeret-furdalástól szenved, folyamatosan bűnhődik. Szintén e témáról a *Hetek*ben megjelent másik cikk azt a kérdést boncolgatta, hogy aki ügynökként jelentett, lehet-e példakép. Ez az érv azért merülhetett fel, mert „Dalos” sikeresnek tartott zenészi és színészi pályát futott be. A cikk szerzője arra a következtetésre jutott, hogy az olyan ügynök, aki másoknak nem ártott jelentésével, a társadalom egyenértékű tagja lehet, példakép azonban nem.<sup>51</sup> Ez a megközelítésmód erkölcsi alapon úgy tesz különbséget ügynök és ügynök között, hogy értékskálát állít fel a másoknak ártótól a másoknak kevésbé vagy egyáltalán nem ártó ügynökig. Ez utóbbi típus a legpozitívabb, de ő is legfeljebb azt érheti el, hogy közel egyenrangú legyen a társadalom nem ügynök tagjaival.

„Dalos”, ügynökmúltjának lelepleződése után öt évvel, 2009 tavaszán ismét a bulvársajtó érdeklődésének középpontjába került, mivel Csepregi Éva akkoriban megjelent önéletrajzi kötetében azt állította, hogy „Dalos” róla és Erdős Péterről is jelentett.<sup>52</sup> E megközelítésmódban az ügynök morális alapon elítélendőnek számít ahhoz képest, akiről jelentett. Elképzelhető, hogy ezzel a szerző javítani akarta az Erdős Péterről kialakult negatív képet is. „Dalos” nyílt levélben válaszolt.<sup>53</sup> Érveit ő is morális alapokra helyezte: egyrészt azt állította, hogy Csepregi azért írta bele könyvébe a róla szóló részt, hogy több példányt tudjon eladni belőle. Másrészt azzal érvelt, hogy a *Neoton* együttes hivatalosan „támogatott” volt, több fesztiválra mehettek el, több lemezt adhattak ki, mint ő, aki zene-

<sup>50</sup> Szobota 2004.

<sup>51</sup> Siposhegyi 2004.

<sup>52</sup> A jelentéseket áttanulmányozva Erdős Péter neve kétszer szerepel: egyszer úgy, mint akitől „Dalos” ügynök azt az információt kapta, hogy a *Piramis* együttesből Révész Sándor kilépett, s helyére Nagy Feró kerül, de mint később kiderült, ez az információ hamis volt (Szönyei 2005: 581). Erdősről ezután akkor ír, amikor az 1982. áprilisi, NSZK-ban megrendezett Magyar Kulturális Napokról jelent, ahol Erdős a csoport kísérője volt. A jelentés szerint a szervezők 45-50 márka napidíjat biztosítottak a résztvevőknek, ezt Erdős osztotta ki, „indoklás nélkül” mindenkinek fejenként három napra 100 márkát adott. A többi pénz sorsáról az érdekeltek nem tudtak meg semmit, arra következettünk, hogy Erdős „saját zsebre dolgozott” (1982. május 12-i jelentés, Fonyódi 2003: 131–132).

<sup>53</sup> N. n. 2009.

karaival a „megtört” kategóriába tartozott. Erdős Péterrel személyesen háromszor találkozott. A levélben firtatja a titkosszolgálatnál dolgozók, a „hivatásos kopók” felelősségét is, amely szintén új értelmezési keretbe helyezi az ügynökök-kérdést: azokat nem vonják felelősségre, nem ítélik el, akik különféle módszerekkel beszerveztek embereket, és jelentések írására kényszerítették őket. Másrészt a „hivatásos kopók” kifejezés utalhat a „hivatalos kapcsolatokra” is, akik szintén írtak jelentéseket, de nem ügynökként. A „hivatalos kapcsolatot” Argejő Éva tanulmányában így definiálta: azok tartoztak ide, akik meghatározott beosztásban, funkcióban dolgozva működtek együtt, írtak jelentést az állambiztonsági szerveknek.<sup>54</sup> A „hivatalos kapcsolatokról” – mint ez később előkerül – korábbi funkcionárius és újságíró interjúalanyaim maguktól is meséltek. „Dalos” gondolatott a Hungarotonnál vagy az ORI-nál dolgozó hivatalos kapcsolatokra is.<sup>55</sup>

„Dalos” ügynök lelepleződésére, mivel a rendszerváltás után a jobboldalon vállalt aktív szerepet,<sup>56</sup> a jobboldali sajtó sajátos teóriákat gyártott. Az egyik elmélet szerint azért kerülnek a média érdeklődésének középpontjába a rendszerváltás után a jobboldalon szerepet vállaló ügynökök, mert ezzel a baloldali és a liberális média azt akarja bizonyítani, hogy az elmúlt rendszer bűneiben a bal- és a jobboldal képviselői ugyanolyan mértékben osztoznak. Ez az érvelésmód a kollaborációs elmélet összeesküvés-elmélettel vegyített változata: az emellett érvelők normatív alapon úgy vélik, hogy a sajtó az úgynevezett balliberális média kezében van, és tudatosan a jobboldalhoz kötődő egykori ügynököket leplez le.<sup>57</sup> „Dalos” ügynök jelentéseit tehát sokféleképpen lehet értelmezni: lehet bűnösnek, bűnbaknak, áldozatnak tekinteni őt. Lehet mérlegelni, hogy sikeres zenészi pályafutását felülírja-e, hogy miközben pályája felívelt, kétheti rendszerességgel találkozott tartótisztjével és jelentett.

„Dalos” ügynök nyilvános bocsánatkérése után nem beszélt többet ügynökmúltjáról a médiában. Egy 2006-os interjúban többféle témát is érintve nyilatkozott például arról, hogy nem tudja, valójában volt-e rendszerváltás. Az újságíró ekkor kérdezte az ügynökmúltjáról is. A válaszában úgy jelenítette meg önmagát, mintha nem is lett volna ügynök:

„Volt mindenféle próbálkozás, kisebb figyelmeztetészerű fenyegetés, beépített hölgy bekerítő hadművelet stb. – hadd ne soroljam, mert hosszú történet. Abban semmi veszélyt nem láttam, hogy az ifjúságvédelmi osztály tisztjével ugyanúgy beszélgetek, mint bárkivel. Talán nem fog baj történni, sőt esetleg a zenekart, a barátaimat sem fogják bántani, békén hagyják, és akkor minden rendben van. [...] Nem akartam

<sup>54</sup> Argejő 2009: 127.

<sup>55</sup> Az ORI-ról és a Hungarotonnól lásd például Fonyódi 2003: 158–179, Szőnyi 2005: 731–736.

<sup>56</sup> Ez összefügghet azzal az identitásválsággal, amellyel a zenészeknek a rendszerváltás után éppen emiatt kellett szembenéznük. Megszűntek azok a korlátozások, amelyek ellen dalaikkal, fellépéseikkel harcoltak: érvényesültek a demokratikus alapjogok, megvalósult a szólásszabadság, megszűnt a cenzúra és a lemezkiadás monopóliuma. Az identitásválságra többféle válasz született: volt, aki a vallás felé fordult, mások aktívan politizálni kezdtek. Bővebben: Szemere 2001.

<sup>57</sup> Gondos K. 2004.

konfliktushelyzetet. [...] Tudtam, hogy bármikor letilthatják a zenekart, hiszen kinyilvánították ezt többször is. [...] Mint tudjuk, a pártállam átalakul, és nem úgy hívják, hogy MSZMP, hanem MSZP, és a negatív, lejárató típusú ideológia próbál éket verni a nemzeti oldal soraiban. Ennek egyik áldozata lettem, hiszen pont azok vádolnak, akik annak idején a diktatórikus rendszert kitalálták, mert ők most is ott vannak a hatalom árnyékában. Ők azok, akik bűnöket követnek el ellenem és a magyar nép ellen, és a magyar társadalom ellen, amikor előkaparják azokat az iratokat, melyeket az ifúságvédelmi osztály tisztje írt. Nekem fogalmam sem volt, hogy ő III/III-as beosztott, hiszen minden koncerten ott volt az egész osztály, aki ügyeletesként ki volt rendelve. Majd több mint húsz év múlva kell látnom, hogy a beszélgetésekről jelentéseket írtak. Beszélgettünk, mint mi most, és aztán huszonöt év múlva kitalálják, hogy te ügynök voltál. Mi voltam, és mi van? És kapkodom a fejem. Hát én így jártam.”<sup>58</sup>

Kutatásaim során megállapítható volt, hogy a jelentések nagy részét valóban a tartótiszt írta le, azonban „Dalos” dossziéjában olvashatók tőle származó kézírásos jelentések is, ami ellentmond fenti nyilatkozatának. A zenei élet állami, teljes körű ellenőrzöttségét jól érzékelteti azzal „Dalos”, hogy a koncertek titkos-  
szolgálati és rendőri jelenléttel zajlottak.

## „DALOS” ÜGYNÖKÜGYÉNEK EMLÉKEZETE – A BAGATELLIZÁLÁSTÓL AZ ELÍTÉLÉSIG

Mint a bevezetőben említettem, interjúpartnereim az azok közül választottam ki, akikről „Dalos” jelentett. A témainterjúk alkalmával szembesítettem őket a róluk szóló jelentésekkel, és kérdéseket tettem fel nekik az ügynökügyekkel kapcsolatban. Az interjúk során több visszaemlékezőről kiderült, hogy saját anyagaikat már korábban kikérték az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárából. Németh Gábor, a *Dinamit* és a *Bikini* egykori dobosa szívesen mesélt az 1980-as évek zenei életéről. Az interjú elején hangsúlyozta, hogy „Dalos” ügynök jelentései nem érdekelték. Azonban a beszélgetés végén, rákérdezésemre kiderült, hogy a saját magáról szóló jelentéseket kikérte:

„Kikértem. [...] Semmi. A »Dejkó« egy-kettőt nyomtat. De a »Dejkó« is, a »Dalos« is, [...] olyan hülyeségeket [...]. A szakmában senki nem nyomta föl a másikat, [...] ez a nagyon kicsi kis betyárbecsület [...] úgy-ahogy megmaradt.”<sup>59</sup>

Németh Gábor véleménye szerint tehát „Dalos” jelentései rá vonatkozóan semmitmondóak voltak, sőt, a szakmai összetartás miatt nem beszélt róla nega-

<sup>58</sup> Buris 2006.

<sup>59</sup> Interjú Németh Gáborral.



tívan. „Dalos” először 1982. február 5-i jelentésében említette őt, amikor arról számolt be, hogy feloszlott a *Dinamit* együttes. „Dalos” ekkor mesélt arról, hogy Németh Gábor testvérével, Németh Alajossal, valamint Szűcs Antal Gáborral és Révész Sándorral akar zenekart alapítani. 1982. március 23-i jelentésében „Dalos” arról beszélt, hogy a Németh-fivérek Pataki Attilával tárgyaltak arról, hogy esetleg az *Edda* együttes tagjai lesznek, de a tárgyalás eredménytelen volt, mivel Pataki miskolci származásúakat akart a zenekarba. Az 1982. június 9-i jelentés szerint már Nagy Feróval gyakoroltak a Németh-testvérek, mert Nagy Feró velük akart új együttest alakítani. 1982. október 8-án a *Bikini* megalakulása, 1985. február 25-én pedig az *ős-Bikini* feloszlása és Nagy Feró új együttese, a *Bicikli* volt a téma. 1985. október 20-án „Dalos” már a *Bikini* újjáalakulásáról jelentett, felsorolva a tagokat: D. Nagy Lajos, Németh Gábor, Németh Alajos és Vedres József.<sup>60</sup> Németh Gábor tehát a jelentésekben mindig csupán egyik vagy másik zenei formáció tagjaként szerepelt, a jelentések valóban nem tartalmaznak róla normatív értékelést.

Bár a D. Nagy Lajossal készített interjúm rövidre sikerült, az énekesnek a rá vonatkozó ügynökjelentések iránti érdeklődését mutatja, hogy részletesen mesélt e témáról a *Privát Rocktörténet* adásában:

„Nemrég kikértem a dossziémat, és abból is látszik, hogy elég sokan rám lettek állítva. Hát nagy dolgokat nem tudtak, mert nem járkáltunk kézigránatokkal. Azok voltak benne, hol szórakoztunk, miket mondtunk. Amiket én mondtam színpadon kívül, azokat elmondtam a színpadon is. Nem volt titok.”<sup>61</sup>

Az interjúszituációban úgy tűnt, hogy Hajnal Gábor újságíró vette a legkönnyedebben azt, hogy „Dalos” jelentéseket írt róla. Hajnal Gábor „Dalos” 1983. február 8-i jelentésében mint a *Kugli* együttes csepeli fellépésének szervezője szerepelt. Az 1984. szeptember 27-i jelentés szerint a Kőbányai Ifjúsági Klubban előadást tartott *Volt egyszer egy Beatrice* címmel, és vendégként meghívta Nagy Ferót. Az 1985. április 19-i jelentés szerint a Fővárosi Művelődési Ház *Rock-körkép* című műsorát vezette 1985. április 9-én. Amikor megmutattam neki ezeket a jelentéseket, megjegyezte: „Köszí, ez poénnak jó.” A jelentések kapcsán kérdésekre felidézte, hogyan lett újságíró, és értelmezte a Kádár-rendszerhez fűződő viszonyát is:

„Tudtuk, hogy mi a pálya, ugye nem lehet szidni a rendszert, nem lehet a Kádár Jánost elküldeni a k. anyjába, és hogyha az ember ezt tudomásul vette, akkor zseniálisan működött a dolog. És ráadásul mi, akik akkor belekerültünk ebbe a beatzenésdibe, az meg egy olyan fantasztikus dolog volt, hogy kit érdekelt akkor, hogy most éppen itt vannak az oroszok?”<sup>62</sup>

<sup>60</sup> Vedres Joe a jelentésben hibásan, Vedres Gáborként szerepel.

<sup>61</sup> *Privát Rocktörténet, Bikini*. 18–19. perc.

<sup>62</sup> Interjú Hajnal Gáborral.

Hajnal Gábor újságíróként a rendszer kedvezményezettjeihez tartozott. Saját bevallása szerint számára az jelentette a leginkább meghatározó élményt, hogy a beatzene közelében dolgozhatott, és ezért mondott le viszonylag könnyedén arról, hogy a hivatalostól esetleg eltérő politikai véleményét hangoztassa.

Hajnal Gábor volt az egyik olyan interjúpartnerem, aki személyesen többször is találkozott Gábor Róberttel, „Dalos” ügynök tartótisztjével. Amikor az IRI-be került könnyűzenei csoportvezetőnek – korábban kialakított szakmai, baráti kapcsolatai révén –, akkor találkozott először a tartótiszttel:

„Ültem a Németh Gyulával<sup>63</sup> az első héten, ahogy beléptem, az ő irodájában, és beszélgettünk, hogy miket fogunk csinálni. És bejött egy számomra ismeretlen pali, és a Gyula minden köntörfalazás nélkül azt mondta nekem, hogy »bemutatom neked az elvtársat, ő a mi belügyi összekötőnk«. Így. És én fölálltam, hogy bemutakozzak neki, és mielőtt még bemutatkoztam volna, azt mondta a manus, hogy »szia Gábor, hogy vagy?« Mondom, itt nekem nem kell bemutatkozni, engem ismernek. És akkor meg is mondta nekem, ő volt az a bizonyos Gábor Róbert, [...] ő volt a tartótiszt. [...] Ő akkor mindjárt elmondta nekem, hogy ’66 óta, mikor elkezdtem a Scampolo klubot csinálni, onnét kezdve én úgy kvázi képben vagyok.”<sup>64</sup>

Hajnal Gábor úgy jelenítette meg Gábor Róbertet, mint aki mindent tudott róla már az első találkozáskor is, és ezt ő meglepőnek találta. E történethez kapcsolódóan kérdeztem meg őt, hogy saját anyagait kikérte-e, és mit szól „Dalos” jelentéseihez. Elmondása szerint anyagait nem kérte ki, és hangsúlyozta, hogy szerinte „Dalos” semmi olyat nem jelentett ügynökként, amivel ártani lehetett volna a megfigyeltnek. Morális alapon ő tehát felmentette az ügynököt:

„Olyannyira nem érdekel, hogy mikor a »Dalosról« kiderült a történet, akkor fölhevítte a Schuster Lóránt, hogy [...] kérd ki te is. [...] Mondom, idefigyelj, Lóri, nem érdekel. A »Dalos« nekem ma is a haverom, szarok rá, hogy mit mondott [...] vagy nem mondott. Semmi olyasmit nem tudott mondani [...], amit úgyis nem tudtak rólunk.”<sup>65</sup>

Az elbeszélő ezután visszatért ahhoz, hogy jellemezze a tartótiszttel és a kapcsolatukat:

„Tehát a Gábor Robi, aki ott élt velünk, [...] ez nagyon rafkósan volt [...] megcsinálva, a Robi, az a haverunk volt. [...] Egy aranyos, segítőkész [...] mindenki tudta róla, hogy kicsoda. De [...] nem érdekelt bennünket. Úgy, ahogy mondtam neked, hogy elfogadta az ember anno, hogy nem szidja a rendszert, elfogadtuk, hogy a Gábor, az egy tartozéka ennek a történetnek, ő a belügyi összekötő. Passz...

<sup>63</sup> Az IRI igazgatójával. A történet 1982-ben játszódik.

<sup>64</sup> Interjú Hajnal Gáborral.

<sup>65</sup> Interjú Hajnal Gáborral.

Hol a Németh Gyulával beszélgetett, hol a Gál Ivánnal, hol velem, hol a Schuster Lóránttal. Ilyen alapon mindegyikünk ügynök lehet valamilyen szinten... Mi ráadásul már a Robinak az embereit is ismertük, akik jártak a bulikra. Ezek ilyen fiatalabb, [...] elmentek civilben [...] a közönség közé. [...] Tehát nem fogtuk ezt úgy föl, hogy az ellenségeink, megfigyelnek, meg III/III, azt se tudtuk, mi az [...]. Ők itt vannak, mert itt van melójuk, azt jó estét kívánok, le vannak szarva. Itt vannak, mi csináljuk a magunk dolgát, ők csinálják a maguk dolgát, azt kész.”<sup>66</sup>

Hajnal Gáborhoz hasonlóan Plainer Tibor, az Ifipark utolsó igazgatója is bagatellizálta az ügynökök felelősségét. Már hazafelé tartottam a vele készített interjúról, amelyet családi házában adott, amikor felhívott, és külön is hangsúlyozta, hogy „ennek a III/III-as dolognak jelentősége nem volt, ezeket az embereket behálózták, jelenteniük kellett, de nem tudtak miről. Nem szervezkedtek, nem történt semmi olyan, aminek jelentősége lett volna.” A vele készített interjúban a telefonnak nagy jelentősége volt. Az interjú időpontjának első telefonos egyeztetésekor is lelkesen mesélni kezdett, mint mondta, történeteiből érdemes lenne könyvet írni *Babhegyező*<sup>67</sup> címmel. Ezzel szemben, amikor személyesen találkoztunk, eleinte sokkal visszafogottabb volt és feltett egy-két olyan kérdést is, amellyel a témában való jártasságomat akarta feltérképezni.<sup>68</sup> Miután megmutattam neki a róla szóló jelentést, belelendült a mesélésbe. Sőt, az interjú közben olyan barátait hívta fel, akik szerinte szintén jó interjúalanyok lennének a kutatásomhoz. Plainer Tibor „Dalos” egyetlen jelentésében, az 1984. június 4-iben szerepelt Nádor Katalinnal együtt. Név szerint annak kapcsán említette őket, hogy az Ifipark nyitókoncertjén részleteket adtak elő az *István, a király*ból, és a közönségből „egy 25-30 fős mag” bekiabált, hogy „lelopták a Jézus Krisztus [Szupersztár] zenéjét és színpadi képeit. [...] A koncert után [„Dalos”] beszélt Plainer Tiborral [...], aki elmondta, hogy Nádor Katalinnal együtt az 1985 tavaszán átadásra kerülő Ifjúsági Kulturális Centrum munkatársai lesznek.”

Plainer Tibor az interjúszituációban azt hangsúlyozta, hogy ő sosem beszélgetett „Dalos”-sal, csak Schuster Lóránttal, mivel ő volt a zenekar vezetője. Az ügynökök közül „Dejko”-val volt jóban. Akkoriban – mint mondta – egyébként is csak egyetlen dolog érdekelt: a zene.

„És minket mint vezetőket [...] egy érdekelt: jó zenét csináljunk, és a gyerekek jól érezzék magukat. [...] És semmiféle politikai szándék meg se fordult a fejünkben, mert nem foglalkoztunk velük.”<sup>69</sup>

<sup>66</sup> Interjú Hajnal Gáborral.

<sup>67</sup> Utalás Jerome David Salinger *Zabhegyező* című regényére.

<sup>68</sup> Ilyen kérdéseket tett fel: Olvastam-e Szőnyi Tamás: *Nyilván tartottak* című könyvét? (Ő a kötet 83. oldalán szerepel.) Tudom-e, ki írta ezeket a jelentéseket?

<sup>69</sup> Interjú Plainer Tiborral.

Az interjúszituációban ezután részletesen mesélt zenei pályájáról, az ügynökügyről azonban nem. Bár a fenti interjúrészletekben apolitikusnak festette le a légkört, számos olyan történetet mesélt el, amelyben politikusokkal hadakozott, vagy politikusok döntöttek további sorsáról. Az Ifipark bezárása után ott is hagyta a zenei világot és a turizmusban kezdett el dolgozni.

Hivatalos belügyi kapcsolatokkal természetesen Wilpert Imre is találkozott, aki az 1980-as évek elején a Hungarotonnál a *Start* lemezmarca menedzsere volt. „Dalos” ügynök jelentéseiben is ennek kapcsán szerepelt. Az 1983. január 18-i jelentésben, amely az 1983-as tatai könnyűzenei rocktanácskozásról számolt be,<sup>70</sup> „Dalos” kiemelte, hogy „több felszólaló pozitívan szólt [...] az MHV rugalmas intézkedéséről, a *Start* lemezmarca létrehozásáról”.<sup>71</sup> Amikor ezt a jelentést megmutattam Wilpert Imrének, először szűkszavúan ennyit mondott:

„Azért megtalált engem is az összekötő elvtárs. Nagyon barátságosan bejött hozzám, [...] érdeklődött, de én tudtam, hogy ő ki. [...] Aztán elértem, hogy inkább menjen a főnökeimhez.”<sup>72</sup>

Később áttért arra, hogy a *Rolls Frakciónak* a Népstadion-kerti, botrányosnak kikiáltott fellépése után hogyan lehetett lemeze.<sup>73</sup> Ennek kapcsán beszélt a dalszövegek cenzúrázásáról is, majd részletesen mesélt a *Start* lemezmarca történetéről. Kérdésekre – hogy milyen érzés volt e jelentés elolvasása – tért vissza az ügynöktémára:

„Hát fura! Ez fura, hogy én egy ilyen rendőr-főkapitányság által szigorúan titkosban azt olvasom, hogy W. Imre. [...] Volt egy csomó dolog, amibe belenőttünk. [...] Tizenhét-tizennyolc éves kamasz lettem, [...] az akkori divat szerint [...] farmer, [...] meg hosszúra növesztettem a hajam, ugye természetes volt, hogy a rendőrök azokat igazoltatták. [...] De nem is gondolkodtam el rajta, csak [...] jóval később, [...] miért volt ez olyan természetes nekem? [...] Tehát [...] én tudtam arról, hogy [...] vannak a kulturális területen is olyanok, akik a BM-esek. [...] [A Végvári mondta] [...] itt a telefonszám, akkor én hívjam őt fel. Aztán valahogy ez [...] olyan izé volt, hogy ha most nem lépek időben, akkor [...] később még [...] valamibe belekeveredek, amibe nem akarok. És akkor én elmentem, a Borsnak szóltam, hogy

<sup>70</sup> 1983-ban második alkalommal rendezték meg a Könnyűzenészek Szakszervezetének tanácskozását Tatán. Első alkalommal 1981-ben, a szakszervezet megalakulásának évében tartották meg a rendezvényt (Csatári 2007: 95).

<sup>71</sup> MHV = Magyar Hanglemezkiadó Vállalat. Wilpert még egyszer szerepel az 1982. április 22-i jelentésben annak kapcsán, hogy a Hungarotonon belül létrehozta a *Pick up* című zenei szaklapot.

<sup>72</sup> Interjú Wilpert Imrével.

<sup>73</sup> A lemezen azonban csak a *Rolls* név szerepelhetett.

eddig is nagyon jól megvolt ez a felállás, intézze már el, hogy ne kelljen már nekem ezzel a Végvárival itt foglalkozni.”<sup>74</sup>

Wilpert Imre elbeszélésében tehát természetesnek találta azt, hogy munkája során BM-esekkel találkozott. Ugyanúgy, ahogy a szocialista rendszer más korlátozó intézkedéseit, ezt is olyannak ábrázolta az interjúszituációban, amit akkoriban nem kérdőjelezett meg. A belügyes tiszt jelenléte akkor vált terhessé számára, amikor jelentenie kellett volna neki. Elmondása szerint munkahelyi kapcsolatait használta fel ahhoz, hogy a jelentési kötelezettségtől megszabaduljon. Ez után tért ki arra, hogy Szabó István ügynekügye és annak visszhangja annyira megérintette, hogy hozzá kellett szólnia az *Élet és Irodalom*ban lefolytatott vitához. Azzal érvelt, hogy egy Oscar-díjas filmrendezőt nem lehet tönkretenni az ügynekügy miatt, nem lehet kvázi bűnözőként kezelni.<sup>75</sup> Szabó ügynekügyét Wilpert tehát abba az értelmezési keretbe helyezte, miszerint egy nemzetközileg elismert filmrendező szakmai teljesítménye normatív alapon magasabb szint, mint az esetleges ügynekügmúltja. Wilpert Imre szerint a rendszerváltás után jobb lett volna teljes körűen szembenézni az ügynekümmúlttal, és akkor a média nem kavarhatna botrányokat, nem hozhatna olyan lehetetlen helyzetbe szakmailag elismert művészeket, mint Szabó István. Ha nyilvánosságra hozták volna az ügynekügyeket, akkor szerinte „Dalos”-sal kapcsolatban sem lehetett volna vihart kavarni.

„A lényege az volt a dolognak, hogy szerintem, ha akkor, amikor idejében kell, kitisztazzák a szennyest, akkor nem történhet meg az, hogy utólag kvázi szenzációként egy embernek a húsvát-vérét követelik, és szétrancsítják a szakma előtt. [...] Szabó István [...] a tévében remegő szájjal mondta, hogy »meg akarnak gyilkolni engem«. Mert azt érezte, hogy az egész világ ellene van. [...] És azt hiszem, hogy a poppal kapcsolatban is sokkal jobb [lett volna]. Kisebb baj lett volna belőle, jobban feldolgozzuk, egyáltalán, egy ország önértékelése.”<sup>76</sup>

Gál Iván, az IRI igazgatója, miután megmutattam neki a róla szóló jelentéseket, szintén a „hivatalos kapcsolatokról” kezdett el mesélni.<sup>77</sup>

„Jöttek a BM[-től ...]. Ezek nagyon normális fickók voltak, csak én ezt nem nagyon kedveltem, én a szakmával foglalkoztam, és volt egy helyettesem, egy Németh Gyula

<sup>74</sup> Interjú Wilpert Imrével. Bors Jenő az interjúszituáció idején az MHV igazgatója volt. Végvári József őrnagy, a BM III/III-as osztályának tisztje volt, aki később az 1990 januárjában kirobbant Dunagate-ügy kapcsán lett híres, amikor is adatokat szolgáltatott az SZDSZ-nek, illetve a FIDESZ-nek arról, hogy az állambiztonsági szolgálat a demokratikus pártokról folyamatosan, törvényellenesen anyagot gyűjt, másrészt a szolgálatra nézve kompromittáló hatalmas iratanyagát megsemmisíti. Egy riportert becsempészett szolgálati helyére, ahol az a bizonyítékokról felvételeket is készített.

<sup>75</sup> A vitához való hozzászólása emlékirataiban is olvasható: Wilpert 2008: 254–259.

<sup>76</sup> Interjú Wilpert Imrével.

<sup>77</sup> Az IRI-t 1982-ben alapították, és a KISZ KB felügyelete alá tartozott (Csatári 2007: 88).

nevezetű úr, [...] és az ő munkaköri kötelességévé tettem, hogy a tájékoztatás [...]. Volt három srác, aki járt hozzám, [...] de segítőkész szándékkal, [...] tehát volt olyan, hogy a határon nem engedték át a Motörhead együttest, tehát ők jöttek le rendőrautóval segíteni, hogy a koncertet meg lehessen csinálni.<sup>78</sup>

Gál Iván visszaemlékezésében egyrészt azt hangsúlyozta, hogy ő nem jelentett a belügyeseknek: ezt a kötelezettségét átadta helyettesének, aki ez ellen nem tiltakozhatott, mivel munkaköri kötelességévé tette. Másrészt, akárcsak Hajnal Gábor, a BM-esek emberi vonásait hangsúlyozta, „segítőkész fickók”-ként jellemezte őket, akik szívükön viselték a rendezvények sorsát. Gál Iván egy alkalommal szerepelt „Dalos” jelentéseiben is, mégpedig az 1982. augusztus 12-iben. „Dalos” itt arról számolt be, hogy az augusztus 20–22. közötti programok megbeszélése miatt találkoztak, többek között azt egyeztették, hogy a Népstadion-kertben fellép ő és a *Kugli* együttes is. (Ez a Népstadion-kerti nap azonban nem a *Kugli* fellépéséről vált emlékezetessé, hanem a *Rolls Frakcióról*.)

Az interjúalanyok közül leginkább Gönczy Gábor, a *Kugli* együttes vezetője kapcsolta össze a múltat és a jelent, főleg mivel az interjúzási időszakban az éppen újraelészett zenekar népszerűsítésén, koncertek szervezésén fáradozott. A *Kuglinak* más együttesekhez képest azért van kiemeltebb szerepe a történetben, mivel „Dalos” ügynök 1982-ben, a *Dinamit* feloszlása után, egészen addig, amíg nem csatlakozott a *P. Box*hoz, a *Kugli* énekeseként lépett fel. Erről az 1982. június 9-i jelentésében számolt be először. Ekkoriban a *Kugli* együttesel turnézott: Újpesten a Dalos Ida Művelődési Házban heti egy alkalommal léptek fel klubesten, a hét többi napján pedig vidéken szerepeltek. Az 1982. november 24-i jelentésben „Dalos” a csepeli munkásotthonbeli fellépésükről tudósított. 1982-ben tervezte megjelentetni a Hungaroton a *Kugli* kislemezét, amelyet végül nem adtak ki. Az interjúszituációban Gönczy Gábor erről is mesélt, amikor a neki megmutatott jelentéseket kommentálta:

„Ez egy érdekesség lesz: itt van énnekem hangstúdióm, és készül az új lemezünk, amire tulajdonképpen meghívtam régi [...] kollégákat [...]. Hát ez [...] érdekes, [...] de az értelmét nem értem a szövegnek.<sup>79</sup> Hú! Durva! Meg kell mondjam, hogy ez durva. [...] Én azért nem akartam utánamenni [...], amikor ezek a dolgok elkezdtek így forrongani, akkor nem akartam ezzel igazából szembesülni. [...] Tudod, most tényleg ez is egy hülyén hangzó szó, hogy őszinte [...] kőkemény rockot próbáltunk mi azért csinálni. [...] Most énnekem az a véleményem, hogy nekünk ezért nem jelent meg a lemezünk. Tudniillik ez az egész dolog annak idején olyan szinten vágott ezek szerint vissza, hogy [...] tönkrementek az életeink, a karrierünk, mindenkinek. A basszusgitárosunk, [...] aki most játszik, alig bírtuk össze-

<sup>78</sup> Interjú Gál Ivánnal.

<sup>79</sup> Utalás erre a mondatra: „Ha egy engedéllyel rendelkező együttes a koncertjén úgy viselkedne, mint egy »újhullámos együttes«, akkor ez a működési engedélyükbe kerülne” (1982. november 24-i jelentés).

kaparni [...], egy összetört valaki, [...] most megint [...] új életerőt látok benne, hogy újra zenélünk.”<sup>80</sup>

Valószínűleg azért vont párhuzamot Gönczy Gábor a meg nem jelent lemez és a jelentések között, mivel az 1982. június 9-i jelentésben ez szerepelt: „az általuk előadott dalok szövege politikailag kifogásolható volt”. Az interjú során Gönczy Gábor még egyszer visszatért annak értelmezésére, miért nem jelent meg lemezük:

„Ez a dolog úgy kezdődött, hogy az Erdős Péter észrevette, hogy »gyerekek, van egy zenekar, akire 2500-3000 ember van a Budai Parkban keddi napon – az a zenekar nem érdemli meg, hogy lemeze legyen? Hát az üzlet, az, gyerekek, hát a lemezzgár, az arról szól, hogy bevételünk legyen.« [...] felvettük a [...] Stúdióban kint, Pestlőrincen a két dalt. Egyik volt a *Masszív asszony*, a másik volt a *Hűsz forint az órabérem*, [...] fénykép készült a borítóra. [Aztán] a következő történt. Egyszer csak hívom telefonon [az új igazgatót]. A titkárnő: »majd benn lesz ekkor«. [Ez így ment] két hónapig. Végül felhívtam úgy valakivel, [...] »mutatkozzál be, hogy a mit tudom én, milyen párttitkár vagyok az akármitől...« És akkor [...] átvette a telefont. Érted? Mert odaadták neki. Mondom, »szervusz, [...] Gönczy Gábor vagyok. Mi a f. van? – Hát [...] egy döntés született, hogy a lemezetek nem jelenik meg.«”<sup>81</sup>

„Dalos” 1982. december 2-án jelentett az 1982. december 29-re tervezett KEK-fellépésükről, amely az utolsó közös koncertje volt a *Kuglival*. Gönczy Gábor így mesélt az interjú során „Dalos” távozásáról:

„Ezen a bizonyos bulin az egész szakma, a lemezzgártól kezdve mindenki ott árgus szemekkel figyelte a dolgokat, hogy mi fog történni. Mi hárman vigyáztunk a Gyurira [a másik énekesre], hogy be ne rúgjon, de ennek ellenére nagyon sikerült neki. [...] Nagyon rossz, nagyon érdekes koncert volt! [»Dalos«] feljött és énekelt, [...] ott rendbe jöttek a dolgok. [...] Volt ez a KEK-es koncert, és rá két napra [...] volt egy koncertünk az E-Klubban. [...] Lényeg az, hogy a Gyurinak megint sikerült a tinta, úgyhogy azt mondta a »Dalos«, hogy vége, ő többet nem lép fel velünk. [...] Gondolkoztam utólag rajta, meg beszélgettünk a srácokkal is erről, hogy lehet, hogy ott hibát követtünk volna el, mert [...] lehetett volna mondani a Gyurinak, hogy ne haragudj, mi így nem zenélünk tovább veled és [...] akkor beszélni a »Dalossal«, hogy maradjon ő a csapatban, és akkor továbbmehetett volna a bicikli.”<sup>82</sup>

Az elbeszélésből egy megbízhatatlan énekes portréja rajzolódik ki. Úgy tűnik, „Dalos” elsősorban emiatt hagyta ott az együttest, amelynek vezetője ma nagyon

<sup>80</sup> Interjú Gönczy Gáborral. Természetesen nem a *Kugli* volt az egyetlen olyan együttes, amelynek a tervezett lemezét végül nem jelentették meg, és más együttesek is voltak, amelyeknek tagjai egészségileg is belerokkantak ebbe.

<sup>81</sup> Interjú Gönczy Gáborral.

<sup>82</sup> Interjú Gönczy Gáborral.

bánja, hogy akkor hagyták őt elmenni. A lemezkiadás megghiúsulásának története és „Dalos”-nak a *Kugli* együttessel történt szakítása a fentiek alapján jól érzékel-  
teti, hogyan ábrázolja ugyanazt az időszakot az ügynökjelentés, és hogyan a visz-  
szaemlékező. Az ügynökjelentés elolvasása után idéződtek fel Gönczy Gáborban  
a történetek. Miután „Dalos” a *Kugli* együttesből távozott, nem beszélt többet  
a bandáról a jelentéseiben. 1983-ban már a *P. Box*-turnékról számolt be. „Dalos”  
egyébként nem gondolhat hálás szívvel a *Kuglinál* töltött időszakra, mivel a hon-  
lapján közzétett életrajzában nem is szerepel a *Kugli*-ban töltött idő. Erre Gönczy  
Gábor hívta fel a figyelmemet.

„Dalos” ügynökügyét egyenesen tabusította egykori zenésztársa, aki egyben  
sógora is. A *Privát Rocktörténet* adásában így idézte fel, hogyan tudta meg azt,  
hogy „Dalos” jelentéseket írt:

„Néztem a tévét, egy híradót, amit hárommillió ember lát, azt hittem, hogy elképe-  
dek. Mondom, most ezt vagy elhiszem, vagy nem. Megmondom őszintén, meg sem  
kérdeztem tőle, hogy merre meddig. Én ezt tartogatom magamban, ő a sógorom,  
köszönünk egymásnak. [...] Nem is nagyon akartam vele erről beszélni, mert úgyis  
olyan választ kapok, hogy semmire nem megyek vele magyarul.”<sup>83</sup>

Talán azért is döntött a hallgatás mellett, hogy a családon belüli kommuniká-  
ció a lehető legminimálisabb mértékben sérüljön. Az is lehetséges, hogy a tabu-  
sításnak az az oka, hogy a sógor nem akart mélyebben szembesülni a jelentések  
tartalmával, nem is kérte ki azokat. Az interjú további részéből azonban kiderült,  
hogy az ügynökügy napvilágra kerülése óta megritkultak a családi összejövetelek.

„Dalos” ügynökügyét morális alapokon egyértelműen elítéli Schuster Lóránt.  
Ő az, aki nem tud megbocsátani neki. Schuster csalódott amiatt, hogy „Dalos”  
szerinte nem ismerte be ügynök voltát, és azért is, mert véleménye szerint az  
egész szakmát átszötte a megfigyelések és jelentések hálózata.

„Azt nehéz elhinni, hogy ha valaki öt éven keresztül találkozik a tartótisztjével, [...]   
esetenként konspirációs lakásokon, és ír jelentéseket kézzel, az nem tudja, hogy  
ő ügynök [...]. Ez hihetetlenül hangzik. Azt szomorúan kell mondanom neked,  
hogy a szűkebb környezetemben, rock and rollban, mondjuk harminc ügynököt  
ismerek név szerint. [...] A rendszer át volt szöve ezzel a dologgal.”<sup>84</sup>

<sup>83</sup> *Privát Rocktörténet, P. Mobil.* 50. perc.

<sup>84</sup> *Privát Rocktörténet, P. Mobil.* 51–52. perc.



## AZ ÜGYNÖK MOTIVÁCIÓI

Az ügynökdiskurzusok egyik központi kérdése az ügynök beszerzése, az, hogy vajon mivel vették rá arra, hogy jelentéseket írjon. Németh Gábor magától, nem kérdésre válaszolva mondta el, hogy szerinte „Dalos” ügynököt egy garázdasági ügygel vehették rá a feladatra:

„Utána valószínűleg volt valami eljárás – én erre tippelek –, és akkor szóltak neki, hogy »most vagy énekelsz, de akkor nekünk is énekelsz, vagy... mész be a dutyiba!«”<sup>85</sup>

Németh Gábor egy Móricz Zsigmond körtéri kirakatbetörésre, verekedésre utalt. Ugyan a kirakatbetörés csekélyebb súlyú ügynek számított a szocialista időszakban, arra elegendő volt, hogy zsarolhatóvá tegyék vele az *elkövetőt*. Jelen esetben akár „Dalos” zenekarának működési engedélye is lehetett a tét. Németh Gábor, amikor általánosságban beszélt az ügynökökről, megkülönböztette azt, aki azért jelentett, mert így vélt vagy valós előnyökhöz juthatott a szakmában, és azt, akit megszaroltak valamilyen bűncselekmény miatt.

„Kap akkor lehetőséget, erre-arra, amarra, lehet diszkós [...]. És akkor elgondolkodik rajta. [...] És azt mondja, hogy én jelenteni fogok, [...] nekem önös érdekem. Tehát nem az van, hogy vagy börtönbe megyek, vagy [...] jelentek, mint például a[z] F.-nél. [...] az volt, hogy »itt vége a pályafutásodnak barátom, soha többet nem mehetsz külföldre. Mert megbuktál hangszerekkel [...] a vámon«, [...] és attól kezdve jelentett a[z] F.”<sup>86</sup>

Németh Alajos is azt hangsúlyozta a vele készített interjúnkban, hogy az ügynökök beszerzését gyakran megelőzte „valamilyen erkölcsi megsiklás, ittas vezetés”, amivel zsarolhatóvá váltak ezek az emberek. Akárcsak a bátyja, ő is úgy értelmezte, hogy „Dalos” a jelentéseivel nem ártott nekik:

„Hangsúlyozom, senki sem járt jól az ő jelentéseivel [...]. Ennél veszélyesebbek voltak [...] más kollégáknak a jelentései, akik már a hatvanas években jelentettek, és ők meggyőződésből. [...] Mindig fájdalmasabb, ha valaki meggyőződésből jelent, mint hogyha valaki azért jelent, mert éppen megúszott egy felfüggesztett börtönbüntetést. Tehát a »Dalos« nem zavart, egyáltalán.”<sup>87</sup>

Amikor Hajnal Gábort kérdeztem arról, szerinte hogyan szervezték be „Dalos” ügynököt, e témában is olyan történetet mesélt el, amellyel súlytalanná tette az ügynökösködést. Két lehetséges motivációt említett. Egyrészt azt, hogy

<sup>85</sup> Interjú Németh Gáborral.

<sup>86</sup> Interjú Németh Gáborral.

<sup>87</sup> Interjú Németh Alajossal, 2.

olyan ember kérte meg a jelentések írására, akit már jól ismert, másrészt, hogy volt valamilyen stiklije, amivel meg lehetett fogni.

„Azért mindenkinek volt valami gyenge pontja, [...] és tudod [...] odajön egy haver – a Gábor Robi az volt –, és azt mondja, hogy »te, figyelj, írd már itt alá, b. ki!« [...] És akkor azt mondod, »hát...«. Mert nem ellenséget látsz benne, hanem havert látsz, olyat [...], aki segíteni szokott. [...] Akiben megbízol. És pláne, ha azt mondják, mondjuk még mellétől egy félmondatot, hogy »te, tudod, volt neked az a...« mit tudom én, »írd már itt alá, b. meg!« [...] És [...] mindnyájan tudtuk, hogy olyat úgyse tudunk nekik mondani, [...] amitől [...] valakit lesittelnek vagy letiltanak.”<sup>88</sup>

## AZ ÁLLAMBIZTONSÁG JELENLÉTE A VISSZAEMLÉKEZŐK MINDEN-NAPJAIBAN – A KÖZPONTILAG IRÁNYÍTOTT KÖNNYŰZENEI ÉLET

Mint a fentiekből is kiderült, máshogyan viszonyultak az állambiztonságiak jelenlétéhez a mindennapi életben a könnyűzenei funkcionáriusok és az újságírók, mint a többi interjúalanyom. A zenei élet olyan kiemelt területnek számított akkoriban a visszaemlékezők szerint, hogy szinte természetesnek vették az állambiztonsági emberek jelenlétét. Időnként kellett velük beszélgetniük, szívességet kértek tőlük, netalán szabad idejük egy részét velük töltötték, beszélgettek, söröztek.

A szocialista időszakban csak ORI működési engedéllyel rendelkező zenekarok léphettek fel, kötött fellépti díjas rendszerben. A konkrét koncertekhez ezen kívül a rendőrség által kiadott fellépési engedély is kellett. Visszaemlékezőim is meséltek történeteket a koncerteken jelen levő rendőrökről és állambiztonságiakról. Bár D. Nagy Lajost a cenzúráról kérdeztem, ő inkább, felfigyelve a magnómra,<sup>89</sup> arról kezdett el mesélni, hogy a koncertekre a titkosrendőrök hasonló berendezésekkel érkeztek, amelyek akkoriban modernnek számítottak:

„A közönség is felvett [...], de ők nagyon kezdetleges magnetofonokkal, így cipelték a hátukon, nagyon nehéz volt. Onnan tudtuk, hogy ki a téglá, hogy annak profi felvevőkészüléke volt, [...] meg azok igyekeztek az első sorokban állni.”<sup>90</sup>

A szocialista időszakról írott, rockzene-történeti összefoglalók leginkább kronologikus sorrendben a zenekarok alakulásáról, felbomlásáról, újjak alakulásáról szólnak, és a kötetek szerzőit többnyire az érdekli, miért alakultak át a zenekarok. Jelentek meg olyan tényfeltáró jellegű kötetek is ugyanakkor, amelyek a zenekari élet visszasságait akarják leleplezni, valamint a totalitárius állam, a központosí-

<sup>88</sup> Interjú Hajnal Gáborral.

<sup>89</sup> Az ehhez a tanulmányhoz készített interjúk során tértem át a magnós felvételtől a diktafonosra, D. Nagy Lajosnál még mindkettőt használtam.

<sup>90</sup> Interjú D. Nagy Lajossal.

tott zenei élet is témája a könnyűzenéről szóló köteteknek.<sup>91</sup> Sok olyan történetet írtak le – állambiztonsági források alapján is –, amelyek arról szólnak, hogy az államhatalom hogyan lehetetlenített el zenekarokat, hogyan zaklatták a rendőrök azokat, akik nem cenzúrázták szövegeiket, és hogyan kényszerítettek zenekari tagokat külföldre távozni.<sup>92</sup>

Visszaemlékezőim „Dalos” ügynökügye kapcsán egy olyan történetet idéztek fel, amely egy zenekar ellehetetlenítéséről, tagjainak külföldre kényszerítéséről szól: a *Rolls Frakció* Népstadion-kerti koncertjéről és annak következményeiről meséltek.<sup>93</sup> A koncert előkészítéséről „Dalos” jelentett 1982. június 9-én. 1982. augusztus 22-ére a Népstadion-kertbe egész napos rendezvényt szerveztek politikai kaszinójátékkal és több együttes fellépésével.<sup>94</sup> A koncerteket rögzítette a Magyar Televízió *Egymillió fontos hangjegy* című műsora, az adást 1982. október 23-án adták le. D. Nagy Lajos így beszélt az eseményekről:

„A Népstadion-kerti koncert [...] egy ilyen nagy zenei seregszemle volt. És azon nagyon nagy siker volt. Azt nem tudtuk, hogy ezt a televízió felveszi. És akkor, mikor már ott voltunk, láttuk, hogy teljesen be van szerelve, nyolc vagy tíz kamerával ott van a televízió. És akkor felvették, de nyugodtak voltunk, mert biztosak voltunk benne, hogy ezt úgyse adják le. [...] És akkor egyszer csak a rendező mondta, hogy bizony, le fogják adni. És hát nem tudom, hogy [...] véletlenül lett-e, pont október 23-ára tették ezt [...] az szombat volt. [...] És este hat órakor lement. Még emlékszem, a B. Tóth Laci volt a bemondó, és mondta, hogy »hát kedves hölgyeim és uraim, most nagyon figyeljenek, mert ma valami olyanokat fognak látni és hallani, amiket még nem hallottak, nem láttak.«<sup>95</sup> És ebben igaza volt, mert tényleg mindenki, aki eddig nem volt koncerten, az megdöbbsent, és [...] elindult [...] a hatalmas támadás, leszakadt az ég, [...] akkor mindenki nekünk ugrott. [...] Még a Hofi-kabarében is benne voltunk szilveszterkor, [után] koncerten ott voltak a rendőrök, mondták, üljek be a kocsiba egy kicsit, beszéljessünk satöbbi, ilyen civilruhás emberekkel beszélgettem. Igazából ami a legnagyobb tragédia volt, az az, hogy iszonyú nagy kereslet volt a zenekarra. [...] A harmincnapos hónapból huszonkilencet kellett volna játszani, rengeteg meghívásunk volt, és ugyanakkor mindegyik helyen lemondták a [rendőrségi] engedélyt. [...] és nagyon kevés volt az a rendező vagy az a klub, amelyik meg mert bennünket hívni. [...] Gyakorlatilag lehetetlenné

<sup>91</sup> Rockzene-történeti összefoglalókat idéz: Szőnyei 2005: 11, 13.

<sup>92</sup> A zenekarok ellehetetlenítéséről lásd például Sebők 2002. Az egyik legismertebb eset a *Kex* együttes tagjainak története (Markó 1999).

<sup>93</sup> D. Nagy Lajost kérdeztem a *Rolls Frakció* ars poeticájáról: a „Rolls Frakció annyi mindent mondott, és annyi [...] mindent mondtak a szövegek. Én azt hiszem, hogy valahol az ars poetica az volt, hogy addig rugdossuk a falból a téglákat, amíg egy is van benne” (Interjú D. Nagy Lajossal).

<sup>94</sup> *Lord, Prognózis, HIT, Kugli plusz Vikidál, MINI, Color, Skorpió, Rolls Frakció, Szati-rock, Boros Lajos* pol-beat énekes, *Hobo Blues Band*.

<sup>95</sup> A *Privát Rocktörténet* adásában ennél a résznél bővebben mesélt D. Nagy Lajos: „Én ültem a tévé előtt, és egyre sápadtabb voltam. Baráti körben néztem meg. És amikor vége lett, azt mondtam, na, azt hiszem, itt vége a zenekarnak” (*Privát Rocktörténet, Bikini*. 17. perc).

tették. Itt indult el a zenekarnak [...] a végjátéka [...] és aztán ez okozta azt, hogy előbb-utóbb a srácok elmentek külföldre, mert nem bírták ezt a klímát.”<sup>96</sup>

A *Rolls Frakció* szétverésének története D. Nagy Lajos szavai alapján érzékeltesen ábrázolja a központilag irányított média világát. Az addig „tűrt” kategóriában levő együttes a tévéadás után vált „tiltottá”, a fellépéseiket azzal tették lehetetlenné, hogy a rendőrség nem adott fellépési engedélyt a működési engedéllyel rendelkező zenekarnak, így az ifjúsági klubok vezetői sem merték meghívni őket. A *Rolls* neve legközelebb 1985. február 25-i jelentésben fordul elő, amikor az ügynök arról számolt be, hogy Nagy Feró kilépett az *ős-Bikini*ből, és új zenekarának, a *Biciklinek* tagja lett Trunkos András, a *Rolls Frakció* korábbi vezetője is. A zenekar tagjainak nagy része az emigrációt választotta. D. Nagy Lajos is kénytelen volt külföldre távozni, azonban egy idő után visszatért, és csatlakozott a Nagy Feró nélkül maradt *Bikini*hez:

„Egy darabig keresgéltem a helyemet akkor. Hát úgy gondoltam, hogy elég nehéz lesz. Voltak barátaim, akik SZOT-üdülőknél léptek fel. Egy gitárral Beatles-dalokat énekeltem, csináltam egy műsort. Aztán amikor megkaptam az útlevelet, egyszer csak mondták, hogy itt az útlevel, csak menjek, harmadik kérésre. És akkor kimentem Londonba, azt hittem, kint maradok [...]. De rá kellett jönnöm, hogy másról beszélünk. [...] Nem ott nőtem fel, másképp látjuk a világot.”<sup>97</sup>

„Dalos” ügynök 1985. október 11-i jelentésében már arról számolt be, hogy a *Bikini* együttes újjáalakult, énekese D. Nagy Lajos lett. Németh Alajos, a *Bikini* vezetője a vele készített interjúban azt hangsúlyozta, hogy az együttes újjáalakulásakor,<sup>98</sup> 1985 októberében már nem volt annyira erős a hatalom, így a cenzúra szorítása sem.

„Aztán a Bikini mire odakerült, már amit azelőtt öt évvel még letiltottak, azt már a Bikininek engedték. És pont az elsők voltunk, akiknek engedték ezeket a szövegeket is, bár néha bele-belenyúlogattak, és kihúzták a méregfogát a dalszövegeknek, de a koncerteken nem tudták, mert ott az eredeti szövegek mentek. [...] Meggyengült

<sup>96</sup> Interjú D. Nagy Lajossal. A tévéműsorban lejátszott számuk a *Fejezetek egy iskolás gyermek naplójából* című volt. Ennek szövege: „Minden reggel kelek/Délben ebédelek/Egész nap iszom/Az iskolatejet./Iskolába járok/Otthon vacsorázok/Állva pisilek/És ülve kakálok./Mégis úgy érzem./Hogy tisztesség dolgában/Elég szarul állok./Előre köszönök/Én nem kiabálok/Esküszöm, vasárnap/Még templomba is járok./Úgy élek, mint egy gép./Anyám csak egy emlék/Úgy élek, mint egy gép/Apám csak egy fénykép.”

<sup>97</sup> *Privát Rocktörténet, Bikini*. 24–25. perc.

<sup>98</sup> „Dalos” 1985. október 11-i jelentésében számolt be a *Bikini* együttes megalakulásáról. 1985. október 12-én adták első koncertjüket, a tagok: a Németh-testvérek, Gallai Péter és D. Nagy Lajos.

a rendszer. Az egész, úgy, ahogy van, korhadni kezdett, ez érezhető volt – a fegyelme, a régi tányérsapkás, csúnyán néző rendőrök is mintha hígulni látszottak volna.”<sup>99</sup>

A visszaemlékező által bemutatott köztes állapot az 1980-as évek közepe, amikor a lemezen elhangzó szövegeket még cenzúrázták, de a koncerteken elhangzott dalszövegeket már nem voltak képesek kontrollálni.<sup>100</sup> A cenzúra gyakorlati működését, a sorok között olvasás technikáit, a dalszövegek szimbolikáját Németh Alajos részletesebben is kifejtette:

„Négy szűrőn ment át, mire fölkerült a minisztériumba egy dalszöveg. [...] Mi már a Feróval úgy találtuk, hogy milyen jó, hogyha rébuszokban beszélünk, és a fagyit összekeverjük háromféle nyalásmóddal – amiből a politikai az egyik, amiről igazából szólna a dal, és közben azt gondolod, hogy fagyit nyalsz vagy egyebet. [...] Ki lehetett magyarázni, hogy »mi, hát te gondolsz rosszat Péter, az nem is arról szól!«, és akkor röhögött már mindenki, mert mondom, akkor már azért úgy lazább volt. [...] Átmentek a szövegek, és a közönség tök tudta, hogy miről van szó, és mégsem voltak megnevezve a bűnösök.”<sup>101</sup>

\* \* \*

Tanulmányomban egy titkosszolgálati ügynök, „Dalos” története és jelentései, illetve a megfigyelttekkel készített interjúk kapcsán ábrázoltam azt, hogy az ügynök lelepleződése milyen visszhangot váltott ki 2004-ben. Az ügynök személyét és jelentéseit többféle értelmezési keretben is megjelenítették a médiában közölt írások, a morális elutasítástól kezdve a magyarázó-mérlegelő ábrázolásmódon át a megbocsátó-elfogadó attitűdig. A megfigyelttekkel készített témainterjúmban szintén sokszínű kép rajzolódott ki. Szembesítve a visszaemlékezőket a róluk szóló ügynökjelentésekkel, volt, aki bagatellizálta az ügynök felelősségét, mások megpróbálták értelmezni jelentésének motivációit, de volt olyan is, aki normatív alapon elítélte őt ügynöktevékenységéért. Többen meséltek az állambiztonság embereinek jelenlétéről mindennapjaikban, az interjúszituációban megjelenítették őket. A jelentésekben felidézett egykori események alapján az elbeszélők sok olyan történetet meséltek el, amelyek, úgy vélem, bepillantást engednek a szocialista időszak államának központosított könnyűzenei életébe és azokba a taktikákba és stratégiákba, amelyeket az állampolgárok dolgoztak ki azért, hogy a cenzúra szorításán enyhítsenek, és élhetőbbé tegyék mindennapjaikat, véleményüket, ha részlegesen is, de szabadon kinyilváníthatassák. Bár vélhetőleg „Dalos” ezután is elhárítja majd az ügynökmúltjával kapcsolatos médiafelkéréseket és

<sup>99</sup> Interjú Németh Alajossal, 1.

<sup>100</sup> Erre jó példa a *Katicabogár 2*, melynek első versszakában cserélték ki a *vének* szót *évekre*. „Rutinos megalkuvók fejében/Hajlongó gondolatok között,/Kígyókként csúszo érvekkél/Vigyáznak jó hírnevükre a vénék” (Interjú D. Nagy Lajossal, illetve interjú Németh Alajossal, 1).

<sup>101</sup> Interjú Németh Alajossal, 1.

visszautasítja a tudományos érdeklődőket is, azért bízom benne, hogy tanulmányommal hozzájárultam ahhoz, hogy az ügynököket és jelentéseiket többféle nézőpontból, ne csak normatív alapon ábrázolják a történetírói diskurzusok.

## FORRÁSOK

Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára (ÁBTL)

M-41343. „Dalos” ügynök jelentései.

Interjú D. Nagy Lajossal 2009. október 2-án, készítette Tóth Eszter Zsófia. (A szerző tulajdonában.)

Interjú Gál Ivánnal 2009. szeptember 12-én, készítette Tóth Eszter Zsófia. (A szerző tulajdonában.)

Interjú Gönczy Gáborral 2009. szeptember 12-én, készítette Tóth Eszter Zsófia. (A szerző tulajdonában.)

Interjú Hajnal Gáborral 2009. október 8-án, készítette Tóth Eszter Zsófia. (A szerző tulajdonában.)

Interjú Kraft Tamással 2009. október 6-án, készítette Tóth Eszter Zsófia. (A szerző tulajdonában.)

Interjú Kucserati Ildikóval 2009. október 16-án, készítette Tóth Eszter Zsófia. (A szerző tulajdonában.)

Interjú Nádor Katalinnal 2009. augusztus 16-án, készítette Tóth Eszter Zsófia. (A szerző tulajdonában.)

Interjú Németh Alajossal, 1. 2009. szeptember 5-én, készítette Novák Csaba Zoltán. (A szerző tulajdonában.)

Interjú Németh Alajossal, 2. 2009. szeptember 16-án, készítette Novák Csaba Zoltán és Tóth Eszter Zsófia. (A szerző tulajdonában.)

Interjú Németh Gáborral 2009. október 8-án, készítette Tóth Eszter Zsófia. (A szerző tulajdonában.)

Interjú Plainer Tiborral 2009. október 6-án, készítette Tóth Eszter Zsófia. (A szerző tulajdonában.)

Interjú Sós Péter Jánossal 2009. augusztus 12-én, készítette Tóth Eszter Zsófia. (A szerző tulajdonában.)

Interjú Wilpert Imrével 2009. augusztus 14-én, készítette Tóth Eszter Zsófia. (A szerző tulajdonában.)

*Népszabadság*, 2004. március–április.

*Privát Rocktörténet, Bikini*. Televízió-műsor. Szerkesztő-rendező: Gellért Gábor. Filmmúzeum, 2006.

*Privát Rocktörténet, P. Mobil*. Televízió-műsor. Szerkesztő-rendező: Gellért Gábor. Filmmúzeum, 2006.

*Színes Mai Lap*, 2004. március 21.

## HIVATKOZOTT IRODALOM

- Argejő Éva 2009: Az állambiztonsági tekintet legendája. *Korall* (10.) 37. 116–132.
- Berkovits Balázs 2009: Erkölcsstelen besúgók, tehetséges áldozatok, áldozatos erkölcsbírók. *AnBlok* (2.) 3. 6–14.
- Béládi Olívia 2009: *Aki laborált az kollaborált? – Beszélgetés az ügynökkérdésről*. [http://tatalkmamater.csx.hu/portal/108926;Aki\\_laboralt\\_az\\_kollaboralt\\_Beszelgetes\\_az\\_ugynokkerdesrol\\_page](http://tatalkmamater.csx.hu/portal/108926;Aki_laboralt_az_kollaboralt_Beszelgetes_az_ugynokkerdesrol_page) (Letöltés: 2009. december 30.)
- Birn, Ruth Bettina 2001: Collaboration with Nazi Germany in Eastern Europe: the Case of the Estonian Security Police. *Contemporary European History* (10.) 2. 181–198.
- Buris Antal 2006: „Kihasználják, rabszolgává teszik a magyar népet.” *Diskurzus Vikidál Gyulával I.* 2006. május 31. [http://hitechnologia.virtus.hu/?id=detailed\\_article-&aid=3876](http://hitechnologia.virtus.hu/?id=detailed_article-&aid=3876) (Letöltés: 2009. december 30.)
- Csatári Bence 2007: A KISZ könnyűzenei politikája. *Múltunk* (52.) 3. 67–103.
- Csepregi Éva 2009: *Napraforgó. Amikor én még Csepi voltam*. Budapest.
- Dessewffy Tibor 1999: *Iskola a hegyoldalban*. Budapest.
- Fonyódi Péter 2003: *Beatkorszak a pártállamban 1963–1973*. Budapest.
- Friedrich, Klaus-Peter 2005: Collaboration in a “Land without a Quisling”: Patterns of Cooperation with the Nazi German Occupation Regime in Poland during World War II. *Slavic Review* (64.) 4. 711–746.
- Gondos K. Gergely 2004: Amíg a Föld forog és kerek... *Áprilisi Ifjak* 2004. május 17. <http://www.apriliisifjak.hu/index.php?csz=17400> (Letöltés: 2009. december 30.)
- Gyáni Gábor 2006: A kollaboráció szégyene és dicsősége. *Élet és Irodalom* 2006. február 10. <http://www.es.hu/index.php?view=doc;12589> (Letöltés: 2009. december 30.)
- Hámori Eszter – Kordos Szabolcs 2004: Dalos titkosügynökre vadásznak. *Blikk* 2004. március 28. <http://www.blikk.hu/aktualis/Dalos-titkosugynokre-vadasznak-8760.html> (Letöltés: 2009. december 30.)
- Jones, Jeffrey W. 2005: “Every Family Has Its Freak”: Perceptions of Collaboration in Occupied Soviet Russia, 1943–1948. *Slavic Review* (64.) 4. 747–770.
- Kovács Éva (szerk.) 2007: *Közösségtanulmány. Módszertani jegyzet*. Pécs.
- Kovács M. Mária – Örkény Antal 1991: *Káderek*. Budapest.
- Majtényi György 2005: *A tudomány lajtorjája. „Társadalmi mobilitás” és „új értelmiség” Magyarországon a II. világháború után*. Budapest.
- Markó György 1999: A Kex-akták. Ügynökjelentések a Kex együttesről 1969–1971. *Kritika* (23.) 4. 8–12.
- Maróthy György 1997: *Bikini*. Budapest.
- N. n. 2004a: Besúgó volt [a] Dinamit együttesben? *Index* 2004. március 20. <http://index.hu/belfold/dinamit0320/> (Letöltés: 2009. december 30.)
- N. n. 2004b: Vikidál beismerte, ő volt Dalos ügynök. *Index* 2004. április 22. <http://index.hu/belfold/Dalos0422/> (Letöltés: 2009. december 30.)
- N. n. 2009: Csepregi Éva: Vikidálék jelentettek rólunk. *Blikk* 2009. március 12. <http://www.blikk.hu/sztablikk/csepregi-eva-vikidalek-jelentettek-rolunk-138691.html> (Letöltés: 2009. december 30.)
- Nádas Péter 1995: *Esszék*. Budapest.

- Oriskó Norbert 2005: A kiépített ügynökrendszer ma is működik. Interjú Schuster Lóránttal.  
[http://www.bici.sk/index.php?option=com\\_content&task=view&id=48&Itemid=27](http://www.bici.sk/index.php?option=com_content&task=view&id=48&Itemid=27) (Letöltés: 2009. december 30.)
- Rainer M. János 2008: *Jelentések hálójában. Antall József és az állambiztonság emberei. 1957–1989.* Budapest.
- Röhr, Werner 1994: *Okkupation und Kollaboration (1938–1945): Beiträge zu Konzepten und Praxis der Kollaboration in der Deutschen Okkupationspolitik.* (Europa unterm Hakenkreuz, Ergänzungsband 1.) Berlin – Heidelberg.
- Sebők János (szerk.) 1984: *Volt egyszer egy Ifipark. Emlékkönyv.* Budapest.
- Sebők János 2002: *Rock a vasfüggöny mögött. Perek, ügyek, dossziék – Hatalom és ifjúsági zene a Kádár-korszakban.* Budapest.
- Siposhegyi Péter 2004: Daloló besúgók és provokátorok. *Hetek* 2004. április 16. [http://www.hetek.hu/velemen/200404/dalolo\\_besugok\\_es\\_provokatorok](http://www.hetek.hu/velemen/200404/dalolo_besugok_es_provokatorok) (Letöltés: 2009. december 30.)
- Somogyi Zoltán – Ungváry Krisztián 2006: Az ügynökügy fejleményei 2005-ben. In: Sándor Péter – Vass László – Tolnai Ágnes (szerk.): *Magyarország politikai évkönyve 2005-ről.* I. kötet. Budapest, 309–323.
- Szemere, Anna 2001: *Up from the Underground. The Culture of Rock Music in Postsocialist Hungary.* University Park, Pennsylvania.
- Szlazsánszky Ferenc 2005: Titkosszolgák a magyar rock körül. Interjú Szőnyi Tamással. *Hetek* 2005. április 29. <http://epa.oszk.hu/00800/00804/00375/55979.html> (Letöltés: 2009. december 30.)
- Szobota Zoltán 2004: Dinamit a bérem. *Hetek* 2004. április 2. [http://www.hetek.hu/hatter/200404/dinamit\\_a\\_berem](http://www.hetek.hu/hatter/200404/dinamit_a_berem) (Letöltés: 2009. december 30.)
- Szőnyi Tamás 2005: *Nyilván tartottak. Titkos szolgák a magyar rock körül 1960–1990.* Budapest.
- Tabajdi Gábor – Ungváry Krisztián 2008: *Elhallgatott múlt. A pártállam és a belügy. A politikai rendőrség működése Magyarországon 1956–1990.* Budapest.
- Tóth Eszter Zsófia 2009: „Én fiókos szekrény voltam, és a teásbögrével táncoltam egész este.” A szombathelyi Dialógus békemozgalom az ügynökjelentésekben és az emlékezetben. *Betekintő* (2.) 1. <http://www.betekinto.hu/Default.aspx?cikkId=110> (Letöltés: 2009. december 30.)
- Trunkos András 2002: *20 év Bikiniben.* Budapest.
- Unger Gabriella 2003: Ellenkultúra és állambiztonság.  
[http://www.abtl.hu/html/hu/iratok/unger\\_ellenkultura.html](http://www.abtl.hu/html/hu/iratok/unger_ellenkultura.html) (Letöltés: 2009. december 30.)
- Wilpert Imre 2008: *Dübörög a basszus. Egy popmenedzser emlékiratai.* Budapest.



Szijártó M. István

## Montpellier, Vendée, a történész és az elbeszélés\*

### MONTPELLIER KÉTSZER

Felix Platter visszaemlékezésében szerepel, hogy gyermekkorában Georg Summermatter kapitánytól a ceresolei győzelem után egy aranydublont és egy ódivatú színes nadrágot kapott ajándékba. Nemcsak Platternek volt azonban emlékezetes ez az 1544-ben, a francia és a német–római császári csapatok között zajló csata, amely végül a 4000 svájci zsoldost is a soraikban tudható franciák sikerével zárult,<sup>1</sup> ugyanis e csata után ütötték lovaggá azt a Jean de Sioracot,<sup>2</sup> aki nem más, mint Robert Merle népszerű regényfolyama, a *Francia história* főszereplőjének, Pierre de Sioracnak az apja.

Jóllehet a regénysorozat negyedik kötetétől már a nagypolitika kerül az író figyelmének középpontjába, az első három még inkább a mikroszinttel, a mindennapi élettel foglalkozik. A második kötetben Pierre de Sioracot az apja Montpellier-be küldi az egyetemre, hogy orvosnak tanuljon. A fiatalembert a városkapu előtt egy olajfaligetben rémisztő látvány fogadja – az üres bitó mellett egy olajfán akasztott lóg, egy fiatal lány, aki megfojtotta törvénytelenül született csecsemőjét:

„Egy asszonyi tetem darabjai csüggtek a legnagyobb olajfán. Fejét tulajdon hajánál fogva kötötték egy ágra, más tagjait – lábát, karját, törzsét – kenderkötéssel más ágakra. A hóhér lemeztelenítette, hogy megszégyenítse. A test maradványaiból ítélve fiatal hajadon lehetett a kivégzett, s ámbár több mint egy hete halhatott meg, nem falták még fel annyira a madarak, hogy ne lássék csecse és hasa. A szegény leánykát, kinek gyengéd testét imigyen vetették csúf emberi kíváncsiság és hollócsőrök prédájául, előbb felakasztották, majd miután kiszenvedett, levették a kötélről, lecsupaszították, s a hóhér feldarabolta a bárdjával, mint mészáros a vágóállatot, végül a húscsafatokat, példát statuálandó, e szép fára függesztették, mely nem hajolt meg jobban baljós terhe, mint egy halott madárka súlya alatt.”<sup>3</sup>

\* Ezúton szeretném megköszönni Takáts Józsefnek megjegyzéseit, amelyeket a szöveg egy korábbi változatához fűzött.

<sup>1</sup> Le Roy Ladurie 1997: 74–75.

<sup>2</sup> Merle 1982: 10.

<sup>3</sup> Merle 1984: 74.

Ez a mozzanat a regényfolyam első kötetében is feltűnik Pierre de Siorac elbeszélésében, aki előbb apjáról szólva, majd saját, későbbi, montpellier-i emlékét felidézve a következőképpen meséli el a történeteket:

„[M]enekülni kényszerült a városból, attól való féltében, hogy utoljára egy kötél hurkán át találja megpillantani Isten szép egét, s annak utána tetemét felnégyeltetvén, jó helyi szokás szerint a város külső kapuját strázsáló olajfákra tűzik ki; e szokás fennmaradván, igen különös hatással volt rám, mikor egy napsütötte júniusi reggelen első ízben léptem be e szép város kapuján: pillantásom először is egy asszonyi tetem rothadó maradványaira esett, s tapasztalnom kellett, hogy a fák, melyeknek ágira e förtelmet elrettentő példaként kiaggatták, nem restellnek zöldellni s gyümölcsöt teremni.”<sup>4</sup>

Pierre megérkezése Montpellier-be a regényben 1566. június 22-ére esik. Amikor bebocsáttatást nyer a városba, egy percre kellemes jelenet felelteti el vele az olajfaligetet:

„Lépésben vonultunk át a téren, s én meglepetten láttam: sok lovas dalia vonul lanton és kobzon játszó zenészek nyomában. Ez ifjak, kiknek arcára volt írva a nemeség, s mi vele jár, a fesztelenség, nadrágjuk és ujjasuk fölött bokáig érő, hófehér inget hordtak. S ami igen mulattatott s különösnek tetszett: bal kezükben ezüst-kagylót tartottak, jobbjukban ugyane fémből való kanalat, s azzal kocogtatták a kagylót a zene ritmusára, ami igen kellemes hangzást keltett, de nem állandóan; amint egy csinos kisasszonyt megpillantottak – és kész csoda, hány kisasszony sétafikált ott, s mi csinosak voltak, csinosabbak, mint Franciaország bármely városában! –, mind odatódultak, körülfogták, és odakínáltak neki kanalukon egy-két szem cukros mandulát, amivel színültig telve volt a kagyló.”<sup>5</sup>

Pierre ezután megkeresi a patikáriust, akihez apja küldte. Boltja ajtaja előtt az utcán találja:

„Békésen üldögélt, s az esteli hűvösséget élvezte családostul.”

Leszáll lováról, és latinul köszönti a patikusmestert. Először latinul beszélgetnek, majd az érkezőt egy szolgáló, Fontanette kíséri fel szobájába, és leveszi csizmáját. Ez a szolgáló azután a regény egyik főszereplője lesz, és 18 évesen felakasztják, mert megölte törvénytelen gyermekét.<sup>6</sup>

Felix Platter már bizonyára nem a Georg Summermatter kapitánytól kapott, ódivatú nadrágot viselte, amikor 1552. október 31-én szintén Montpellier-be érkezett, hogy az egyetemen orvosi tanulmányokat folytasson. Útjának utolsó napjával kapcsolatban megörökíti azt az emlékét, hogy milyen rossz érzés

<sup>4</sup> Merle 1982: 7.

<sup>5</sup> Merle 1982: 78.

<sup>6</sup> Merle 1982: 80–83, 433–443. (Idézet: 80.)

fogta el, amikor a castelnau-i fogadó mellett akasztottakat látott. De a városba belovagolva megvidámodott – mondja a visszaemlékezése alapján könyvet író Emmanuel Le Roy Ladurie –, amikor fehérbe öltözött, zászlókkal és húros hangszerekkel felszerelkezett előkelő férfiakkal, feltehetően nemesekkel találkozott:

„Ezüst kagylót tartottak a kezükben, és ezt ezüst kanállal hangosan ütögették. És ha jó családból származó fiatal nőekkel találkoztak út közben, ezekkel a kanalakkal adtak nekik cukorkákat és édességeket.”<sup>7</sup>

Majd megkereste Laurent Catalan patikáját, akinél cseregyerekként tanulmányai idején lakni szándékozott. Az utcán találta őt és feleségét, amint a táncoló nemeseket nézték. Leugrott lováról, és latinul köszöntötte a patikusmestert. Átadta neki Catalan egy baseli ismerősétől származó ajánlólevelét, majd még egy pár szót váltottak egymással latinul. Catalan segédje megmutatta Felixnek a szobáját. Csizmáját végül Beatrix, a patikusmester fiatal szolgálója húzta le. Le Roy Ladurie ezen a ponton szó szerint idézi Felix Plattert:

„1553. december 3-án Beatrixot, Catalan korábbi szolgálóját, aki Montpellier-be történt megérkezésem estéjén lehúzta a csizmámat, felakasztották a téren egy egykarú bitóra. Felakasztották és megfulladt. Egy évvel korábban hagyta ott Catalan házát, hogy egy fiatal pap szolgálója legyen, aki aztán teherbe ejtette. Amikor eljött az ideje, bedobta a gyermeket a pap házának latrinájába, ahol megtalálták a kis testet. Az anyát halálra ítélték és kivégezték. Az Orvosi Iskola megkapta a tetemét boncolás céljára. A méhe meg volt dagadva és meg volt nagyobbodva, mert a szülés csak egy héttel korábban történt. A hóhér egy lepelbe burkolta áldozatának maradványait, és azokat a város falain kívül egy bitófára akasztotta fel.”<sup>8</sup>

Felix Platter azt is megörökítette, hogy 1553. július 22-én Montpellier-ben a városháza előtti téren egy fiatal férfit végeztek ki. A hóhér előbb a fejét metsette le egy vadászkéssel, majd feldarabolta: az összes végtagját is levágta, másnap reggel pedig a test minden darabját kiakasztotta egy olajfára a városon kívül, hogy ott rohadjon meg.<sup>9</sup>

Felix és Pierre házigazdája is marránus volt, de a bort megkeresztelték: alaposan felhígítva szolgálták fel. Háztartásukban vajnak nyoma sem volt: olajjal főztek. A Périgord-ból érkező Pierre-t ugyanúgy meglepte, mint a baseli Felixet, hogy Montpellier környékén szinte alig találtak teheneket, ezért tej sem igen volt. Mindketten a Háromkirályok Fogadóba jártak disznósültet enni, mert otthon azt nem ehettek. Bár egyebet sem kaptak túl sokat: az ebéd leves volt, a vacsora pedig saláta és sült. Feljegyezték továbbá, hogy nyáron vásznakat

<sup>7</sup> Le Roy Ladurie 1997: 182–183.

<sup>8</sup> Le Roy Ladurie 1997: 183–184. (Idézet: 184.)

<sup>9</sup> Le Roy Ladurie 1997: 210–211.

feszítettek ki vagy lombos ágakat aggattak az utcák fölé, hogy azok árnyékosak legyenek, és fellocsolták a lakásokat (Felixnél) vagy az utcákat (Pierre-nél).<sup>10</sup>

Egyetemi beiratkozásuk előtt mind a ketten amolyan „fejkopogtatáson” estek át: Felix Platter Du Chatel doktornál, Pierre de Siorac Rondelet professzornál, az egyetem kancellárjánál. Rondelet-ről Felix révén megtudhatjuk, hogy felboncolta halva született fiát. Ezt Pierre-nek Rondelet maga meséli második fiáról, aki valamely betegségben halt meg – de úgy tűnik, nem halva született. Az általa létrehozott anatómiai részleget, illetve Rondelet ichthyológus voltát Merle és Le Roy Ladurie is megemlítette. Saporta dékán volt mind Felix, mind pedig Pierre patrónusa. De amíg Le Roy Ladurie szövegében ő szerepel Rabelais barátjaként, Merle-nél Rondelet az. Felix feljegyezte, hogy Rondelet elődje az egyetem kancellárjaként, Schyron királyi professzor előadásai közben sem volt képes beleinek parancsolni. Merle ugyanezt Assas doktorról meséli:

„[F]ent említett interpunkcióit sűrűn alkalmazta felolvasásain is, a diákok nagy derűtségére, kik nyomban utánozták szájjal vagy ellenkező végükkel, ha története-nen akadt e részükben némi szuffla.”<sup>11</sup>

Az egyetemnek négy királyi professzora volt, de a hallgatók tanulmányainak felügyeletével megbízott dékán nem közülük került ki; ezt a tisztelet a rangidős doktor töltötte be. Az oktatás az egyetemen heti öt napon zajlott: a vasárnap és Hippokratész tiszteletére a szerdai nap szabad volt. Az ingyenes oktatás Szent Lukács napjától (október 18-tól) húsvétig folyt, nyáron viszont a királyi professzorok költségtérítéses oktatást tartottak.

Pierre de Siorac éppen úgy részt vett éjszakai hullalopásban és boncolásban, mint Felix Platter. Egy alkalommal cinkosuk egy pap volt, aki éjjel tyúkot főzött. Az egyetemen a gólyák száma Pierre évfolyamában 13 volt, Felix Platter 30-50 beiratkozóról tud évenként, de Le Roy Ladurie-től megtudjuk, hogy ez a szám a vallásháborúk után 15-re esett vissza. Pierre-t féltestvére kísérte el, akiből patikus lett; Felix azzal a gyermekkori barátjával, Balthasar Hummellel volt együtt Montpellier-ben, aki szintúgy gyógyszerésznek készült.<sup>12</sup>

Az egyezés természetesen nem mindig teljes a regény szövege és a forrás között. Sanche patikárius mester fia Merle-nél hugenotta, Catalanét Le Roy Ladurie lutheránusnak mondja – a lényeg persze ekkoriban egyszerűen a protestantizmus. Felix Platter maga lovon vonult ugyan be Montpellier-be, de az általa látott fehér ruhás nemesek gyalog voltak – így biztosan könnyebb volt cukorkával kínálni a hölgyeket is. Pierre de Siorac első ízben Montpellier-be érkezve a szabad ég alatt cséplő emberekkel találkozott:

<sup>10</sup> Le Roy Ladurie 1997: 192, 197–198, 202, 205, 214; Merle 1984: 84, 90, 94, 95, 114, 395.

<sup>11</sup> Le Roy Ladurie 1997: 169, 187, 190–191; Merle 1984: 172–183, 230, 232–233. (Idézet: 230.)

<sup>12</sup> Le Roy Ladurie 1997: 190, 192, 193, 195, 203, 205; Merle 1984: 94, 199, 232, 238, 239, 328–329, 333.

„Egy mérföldre Montpellier-től változni látszott a talaj, s hirtelen előbukkant egy learatott búzamező, közepén asztag, azt csépelte éppen el néhány földműves. Ez úgy meglepett minket, hogy lovunkat is visszafogtuk, mert a mi kicsit esős Péri-gord-unkban a cséplés fedett csűrben folyik, a hadaróval cséplik a búzát, hogy a szemet a szalmától elválasszák. Itt ellenben a szabad ég alatt folyt a munka, lévén a föld ilyenkor június havában kellően száraz és kemény.”<sup>13</sup>

De ez a mozzanat nem vág össze teljesen Felix Platter megfigyelésével, aki a nyári mezőgazdasági munkákból leginkább a cséplést kísérte figyelemmel Montpellier határában. Ezt itt azonban fél tucat öszvérrel végeztették, tehát voltaképp nem csépeltek, hanem nyomtattak. Mind ő, mind féltestvére feljegyezte, hogy míg náluk, Svájcban télen csépeltek a csűrben, addig a Mediterráneumban nyáron nyomtattak a szabad ég alatt.<sup>14</sup>

Mivel egy eretnek kivégzésénél az eső azzal fenyegetett, hogy eloltja a máglyát, a patikáriustól kértek olajat, hogy meglocsolják. A regényben a marránus gyógyszerész azzal utasítja vissza a kérést, hogy ugyan szívesen odaadná minden olaját, de az is kevés lenne erre a célra. Felix Platter ellenben először nem akarta beengedni a hóhérsegédet a patikába. Amikor azonban arra figyelmeztették a patikussegédek, hogy vigyázzon, mit mond, és mit csinál, mert maga is könnyen a máglyára kerülhet, nyomban visszavonulót fújt. Pierre azonban bátrabb volt nála: puskát vett elő, és megrövidítette az ateista abbé szenvedéseit.<sup>15</sup>

A fenti ismertetés alapján joggal állíthatjuk egymás mellé Pierre de Siorac és Felix Platter, egy regény és egy történeti munka főhősének életét. Az utóbbi élete már Jean de Sioracéval is érintkezett egy ponton, de fiának sorsa egy egész időszakon keresztül mintegy párhuzamosan halad az övével, sőt élményeik is jórészt közösek voltak. Persze nem véletlenül: Pierre de Siorac azt tapasztalta meg, ami Felix Platterrel megesett, vagyis Robert Merle az Emmanuel Le Roy Ladurie által történészként feldolgozott memoárok alapján írta meg regényét.<sup>16</sup> A *Csikóéveinket* olvasva azt gondoljuk (vagy legalábbis a „mintaolvasó” azt gondolja),<sup>17</sup> hogy egy fiktív világgal találkozik, vagy legalábbis azt feltételezi, hogy az ábrázolt világ nagy vonalakban valós ugyan (abban az értelemben, hogy forrásokra épül a leírása), de a regényben olvasott részletek, például a főszereplő tapasztalatai és érzései csupán kitaláltak. Le Roy Ladurie monográfiáját olvasva azonban rá kell ébrednünk, hogy ez nem egészen így van, hogy Pierre de Siorac élményeinek egy része is „valódi” – mármint abban az értelemben, hogy Felix

<sup>13</sup> Merle 1984: 71.

<sup>14</sup> Le Roy Ladurie 1997: 183, 187, 202; Merle 1984: 71, 78, 96.

<sup>15</sup> Le Roy Ladurie 1997: 188; Merle 1984: 408–409.

<sup>16</sup> Talán a mindkét Platter montpellier-i emlékeit feldolgozó, kétszer is megjelentetett forráskiadvány alapján: *Felix et Thomas Platter à Montpellier* (1552–1557 et 1595–1599). Montpellier, 1892 (Reprint: Marseille, 1979). Esetleg a fiú memoárjának teljes szövege alapján: *Mémoires de Felix Platter*. Genf, 1866. és Lausanne, 1895. Az is elképzelhető, hogy a számos német nyelvű kiadvány egyikére támaszkodott.

<sup>17</sup> Vö. Eco 2002: 26–29.

Platter visszaemlékezésében ilyenforma élményeket rögzített. A két montpellier-i orvostanhallgató esete különös élességgel veti fel tehát a kérdést, hol van a határ történelmi és irodalmi szöveg közt.

## IRODALOM VAGY TÖRTÉNELEM?

A posztmodern jegyében fogant történetelmélet fontos belátásokat fogalmazott meg az elmúlt közel három évtizedben. Megalapozottan érvel amellet, hogy nem árt, ha a történész tudatában van annak, hogy (1) a forrásokban nem a múlt valóságával találkozik, hanem annak reprezentációjával; (2) a történész objektivitása illúzió; (3) a nyelv nem átlátszó; és (4) komoly következményekkel jár az, hogy a történész mondandójának narratív formát ad.<sup>18</sup> Mindez azonban még mindig csak afféle negatív, mondjuk „dekonstruktív”, és nem „konstruktív” tudás. Igaza lehet eszerint Iggersnek, aki azt mondja, hogy a posztmodern felfogás ugyan komoly kiigazításokat tett a történelem elméletét és gyakorlatát illetően, de azt radikálisan nem változtatta meg?<sup>19</sup> A posztmodern jegyében fogant írások nagy része történészek munkájáról szól történészeknek, azaz a történelem egészének „fekete dobozából” nem lép ki, a társadalom felé *output*ként nem jelentkezik. Némi rosszakarattal ugyanolyan köldöknézésnek minősíthető, mint az antropológia textualista fordulata a *Writing Culture* kötet megjelenése után, amikor az antropológusok egymás szövegeivel kezdtek el foglalkozni ahelyett, hogy „primitív” népeket (vagy kortárs társadalmakat) tanulmányoztak volna.<sup>20</sup> Egy egész nagyságrenddel kisebb azon történeti munkáknak a száma, amelyek megpróbálják a konkrét történészi gyakorlatban alkalmazni a posztmodern kritika által hangoztatott elveket. Mégis vannak ilyenek.

A posztmodern, mondják, a korábban uralkodó nagy elbeszélések félresöp-résével megadja a lehetőséget arra, hogy az eddig kisebbségi csoportok (feketéek, nők stb.) is saját történelemre tegyenek szert. A korábban domináns nézetek csak hatalmi pozícióiknak köszönhetően tudták magukat objektívnek és értékmentesnek beállítani. Az értékek és a történelmek pluralitása jegyében juthatnak a történelem szereplői is valamennyien saját hangjukhoz. Ehhez a gondolathoz kapcsolható az egyik posztmodern történetírói gyakorlat, amelyet így jellemezhetünk: mindenkinek a maga történelmét, minden történelmi szereplőnek a maga hangját. Egyes történeti munkákban ugyanis világosan tetten érhető az a törekvés,

<sup>18</sup> Vö. Gyáni Gábor értelmezésével: „Ha röviden jellemezni kívánnánk a posztmodern történetfelfogást, akkor három, egymást átható elv mellett kiállást hangsúlyoznánk: 1. hogy a világot illető ismereteink csak közvetítés útján férhetők hozzá; 2. tehát az így megismerhető referenciális valóságról szerzett tudás lényegében konstruált jellegű; 3. s végül, hogy a megismerés tartalmát a megismerési folyamat kommunikációs szakasza, vagyis a megszólalás és közlés módja és formája közvetlenül is megszabja, mivel a történetírás formája és tartalma közt szoros összefüggés van” (Gyáni 2007: 189).

<sup>19</sup> Iggers 1997: 8, 10–11, 15–16.

<sup>20</sup> Clifford – Marcus (eds.) 1986.

hogy a múlt szereplőinek a hangját, vagy legalábbis a múltból származó szövegek autonómiáját a lehető legmesszebbmenőkig tiszteletben tartásuk. Elképzelhető, hogy emögött végül is az a rezignáció húzódik meg, melynek Michel Foucault adott hangot, hogy tudniillik a másság végső soron nem ismerhető meg.<sup>21</sup>

Foucault és munkatársai 1973-ban tették közzé az anya- és testvérgyilkos Pierre Rivière történetéről szóló munkájukat. A könyv nagyobb részét az ügy iratai teszik ki, köztük olvasható a gyilkos memoárja, majd Foucault és munkatársai kisebb írásai következnek, melyek az ügy egy-egy aspektusához fűznek értelmezéseket, de átfogó interpretációra és elemzésre nem tesznek kísérletet:

„Elhatároztuk, hogy nem értelmezzük Rivière szövegét, és nem fűzünk hozzá sem pszichiátriai, sem pszichológiai magyarázatokat. [...] főképpen azért, mert tisztelettel és talán borzalommal is adózunk ennek a szövegnek, amely négy halottat hordoz, és mert nem akartuk, hogy a mi szövegünk elnyomja Rivière elbeszélését.”<sup>22</sup>

„[A]z a döntésünk, hogy az értelmezéstől eltekintünk.”<sup>23</sup>

„A Rivière szövegében megjelenő eldönthetetlen az, ami miatt elméletileg tartózkodunk bármiféle magyarázattól vagy értelmezéstől, vagyis attól, hogy a szöveget valamiféle ésszerű rendszerre redukáljuk.”<sup>24</sup>

Mindennek az a végkicsengése, hogy a másság, amint azt ez a szélsőséges eset jól példázza, végső soron nem érthető meg. Erre nem is érdemes törekedni, elég azt bemutatni, annak hangot adni.

A történészi gyakorlat posztmodern kritikájának hatására ugyanakkor néhány történész egészen más irányban módosította tevékenységét. Számunkra most a posztmodern történetírásnak ez a másik vonulata az érdekesebb. John Demos amerikai történész 1994-ben adta ki *A fogoly, akit nem szabadítottak ki. Családi történet Amerika korai történetéből* című könyvét. 1703-ban indiánok egy massachusettsi kisvárosból több mint száz angolt hurcoltak el Kanadába. Többségük pár év múlva visszanyerhette szabadságát, de a lelkész akkor hétéves kislányát, akit egy irokéz család adoptált, már nem tudták rábeszélni a hazatérésre, mert indiánná vált, s férjhez is ment egy indiánhoz. A könyv drámai csúcspontja az a jelenet, amelyikben egy angol kiküldött (akitől a leírás származik) és két jezsuita misszionárius megpróbálja rábeszélni a lányt a hazatérésre, de sikertelenül. A lány mindössze egy szót mond: „Nem.” Ezután Demos ezt írja: nem tudjuk, Eunice Williams mit gondolhatott, „csak spekulálhatunk, elképzelhetjük, de legalább ennyit meg kell próbálnunk”. És a következő egy oldalon, melyet kurzív szedés különít el a könyv többi részétől, leírja, hogy szerinte mi mindent

<sup>21</sup> Vö. Foucault (szerk.) 1999.

<sup>22</sup> Foucault (szerk.) 1999: 12–13.

<sup>23</sup> Foucault (szerk.) 1999: 282.

<sup>24</sup> Foucault (szerk.) 1999: 317.

gondolhatott Eunice.<sup>25</sup> Ha úgy fogjuk fel a történelmet, hogy az a társadalom egyik intézményesített diskurzusa, melynek témája a múlt, tárgya a jelennek a múlthoz való viszonya, megkülönböztető jegye pedig a „valódi”-hoz, azaz konkrétan a múlt nyomaihoz, ha akarjuk a forrásokhoz való hűség, akkor ezen a ponton Demos könyve kilép a történelem kereteiből.

Még inkább igaz ez Simon Schama angol történész egyik könyvére. Az 1991-ben megjelent *Halott bizonyosságok – alaptalan feltételezések* című<sup>26</sup> mű két részből áll.<sup>27</sup> Az első, *Wolfe tábornok sok halála* a quebeci csatáról szól, Benjamin Westnek az ebben a csatában elesett Wolfe tábornokról festett monumentális munkájáról, amely hatalmas sikert aratott, továbbá Francis Parkmanról, a hét-éves háború amerikai harcainak krónikásáról. A könyv második részének tárgya Parkman professzor egyik távoli rokonának, George Parkman doktornak a meggyilkolása, s a gyilkos harvardi vegyész, Webster professzor elítélése, ami a korban igen nagy port vert fel.

Wolfe tábornokról megtudjuk, hogy szorongott a csata előtt, megismerhetjük a rendőrnyszólamot a bostoni elittel kapcsolatos érzéseit, és a kegyelmi kérvényt visszautasító kormányzóról még azt is olvashatjuk, hogy töprengése közben „sétabotjára pillantott”, illetve „levette a szemüvegét” – és mindezek, tekintve a szokványos forrásadottságokat, nem szokásos kitételek egy történeti munkában. De ez már lehet, hogy fel sem tűnik az olvasónak, aki a könyv első és negyedik fejezetében egy közkatona egyes szám első személyű beszámolóját olvashatta a Québec mellett 1759. szeptember 13-án lezajlott csatáról, illetve aki a második részben az áldozat maradványait a Webster professzor laboratóriumában felfedező pedellus rendőrségi kihallgatásán is jelen lehetett. Ezekről a részekről utószavában Schama elismeri, hogy teljes egészükben fiktívek. Egyébként munkájáról azt mondja, hogy az „a képzelet műve, mely történelmi eseményeket örökít meg”, és annyit tesz ehhez hozzá, hogy „az elbeszélések elsődleges forrásokon alapulnak.”<sup>28</sup> Mivel mindez csak a könyv legvégén derül ki, az olvasó többé-kevésbé bizonytalanságban marad a tekintetben, hogy mit is olvas valójában. Mivel a könyvben vállaltan képzeletbeli leírások is szerepelnek (azé a házá az Azori-szigeteken, ahol Webster megismerte feleségét, valamint azé, ahonnan végül elvitték), illetve bizonyos dolgokról előbb-utóbb egyértelművé válik, hogy forrásokon biztosan nem alapulhatnak, az olvasó olyan részeket is fiktívnek tekinthet, amelyekről – mint a Massachusetts kormányzójához Webster professzor érdekében írt levelekről, vagy Webster professzor sógornőjének leveleiről – a végén kiderül, hogy forrásközlések. De mindez csak a könyv legvégén válik nyilvánvalóvá.

Schama konklúziója az, hogy a történészek képtelenek a maga teljességében újjáalkotni a múltat, az mindig bizonytalan marad. A történetírás konvencióit szándékosan rúgja fel, amennyiben narratívája időben nem lineáris, a történet

<sup>25</sup> Demos 1994: 108–109.

<sup>26</sup> A cím első felét úgy is lehetne magyarra fordítani, hogy *Holtbiztos dolgok*.

<sup>27</sup> Schama 1991.

<sup>28</sup> Schama 1991: 327.



hirtelen kezdődik, mintha valamire ablak nyílna, majd sok dolog lezáratlan marad, és egyazon dologról ellentmondó változatokat kapunk. Ezek amolyan történelmi novellák, egyes részek pedig teljesen kitalációk, noha kortárs dokumentumok alapján íródtak. Nem a tény és a fikció határát akarja megcsúfolni, állítja Schama, csak rámutat arra, hogy a történész szükségszerűen minden történelmi beszámolóban alkot: szerkeszt, kommentál, értelmez és ítélkezik. Az olvasó számára talán mégis a valódi és a fiktív elemek szándékos összekeverése lesz a könyv legmarkánsabb vonása.

Az amerikai Robin Bisha *Egy Nagy Péter korabeli nemesasszony hangjának rekonstrukciója. Darja Mihajlovna Menysikova. Kísérlet az (ál-)önéletrajzírásra* című tanulmánya 1998-ban jelent meg a *Rethinking History* című folyóiratban. Kétoldalas bevezető után egyes szám első személyben olvashatjuk az élete utolsó napján, a száműzött férjéhez Szibériába tartó Menysikova hercegnő beszámolóját a saját életéről. Bisha hosszas tanulmányok után írta meg ezt a cikket, és a hat és fél oldalas naplószöveg után még négy oldal jegyzetet találunk.<sup>29</sup> Ennek ellenére ismét fel kell tennünk a kérdést: ez még történelem? Meddig történelem a történelem, s hol kezdődik az irodalom?

Schama szövege nincsen megjegyzetelve, de tulajdonképpen több valódi elemet tartalmaz Bisháénál. De mit jelentenek a jegyzetek? Lawrence Norfolk *Vadkan képében* című könyvének 35 oldala közel felerészben lábjegyzet, annak ellenére, hogy az antik auktorokra való hivatkozások rövidített formában szerepelnek.<sup>30</sup> Ez mély benyomást tesz az olvasóra, ha más nem is, azt sugallja, hogy amit olvas, az nem a szerző kitalációja, hanem komoly bázis van mögötte. Még akkor is, ha ez a bázis szintúgy fikció, csak valamivel régebbi. De vajon mi a történelmi forráshivatkozás? Egy kortársi reprezentációt állít az utólagos reprezentáció helyébe. És vajon a kortársi forrás valóban annyira biztos lenne? 1665-ben felboncolták a szent életű Cecilia Nobili laikus nővért, hogy bebalzsamozzák. Ő még életében úgy érezte, hogy szívét nyilak döfik át. Az orvos a nővér szívét három sebből vérezve találta, kettőt mintha lándzsahegy, egyet pedig mintha szög okozott volna, ráadásul még egy töviskoszorú nyoma is megfigyelhető volt a szíven.<sup>31</sup>

Ugyanakkor a hivatkozások hiánya sem jelenti feltétlenül a történet kitalált voltát. Napokra rá, hogy láttam a moziban Luc Besson *Jeanne d'Arc*-filmjét, több könyvet olvastam el az orléans-i szűz peréről. Megdöbbenve vettem észre, hogy a filmben (melyet fikciónak tekintettem) több olyan mondat is szóról szóra elhangzott, melyet a tanúvallomások egy az egyben Jeanne-nak tulajdonítottak, azaz a forráshűség értelmében valódiak.<sup>32</sup> Úgy látszik, hogy miként Merle regényében vagy Schama könyvében, úgy az említett film forgatókönyvében is látható jel nélkül vegyült a valódi és a fiktív.

<sup>29</sup> Bisha 1998: 51–63.

<sup>30</sup> Norfolk 2000: 11–46.

<sup>31</sup> Ciammitti 1990: 148, 152–154.

<sup>32</sup> Vö. Duby – Duby 1989: passim; Pernoud 1991: passim.

E jelenség megítéléséhez talán a befogadás mozzanatából érdemes kiindulnunk. A történelem társadalmi használatának a módja eltér az irodalométól. Hiába mondja Hayden White (és joggal), hogy a történelmi szöveg „irodalmi alkotás”,<sup>33</sup> az olvasó mégis úgy veszi a kezébe a történelmi munkát, mint *a* valóság rekonstrukcióját, szerencsésebb és jóval ritkább esetben úgy, mint *a* valóság *egy* rekonstrukcióját. A történelmi reprezentáció kritériuma a „valódiság” (a forráshűség értelmében), ezért az olvasók jobban hisznek neki, mint mondjuk egy irodalmi reprezentációnak, noha az „igazságot” (mely természetesen mindig változó és egy időmetszetben is sokféle lehet) más reprezentációk legalábbis hasonló esélyekkel tudják megközelíteni. Irodalom (mely vegyítheti a valódi és a fiktív elemeket) és történelem (mely viszont állítólag kizárólag valódi elemekből építkezhet) hagyományos demarkációs vonalát az írók már régóta „hidegvérrel” áthágják<sup>34</sup> – Schama esetében azt látjuk, hogy most ugyanezzel már történészek is kísérleteznek.

Ezt a jelenséget megítélhetjük egyfelől úgy, hogy azt mondjuk: a döntő kérdés nem az, hogy amit olvasunk, az irodalom vagy történelem, hanem az, hogy előreviszi-e a világ, az ember megértését. Ebben az esetben viszont felmerül az a kérdés, hogy miért is tartja fenn a Nyugat társadalma immár kétszáz éve azt az egyre bővülő intézményrendszerét, melynek feladata a múlt specifikusan történelemként való feldolgozása. A másik lehetőség a vizsgált jelenség tekintetében a határ szigorú megvonása lenne, Schama kirekesztése, mondván, hogy ez már nem történelem. De miért is nem? Mert fiktív elemeket alkalmaz? De ez nem lehet kizáró ok, hiszen a történészek (ahogyan a gyakorlat mutatja) mindig is rákényszerültek arra, hogy narratívájuk egyes logikai szakadásait párhuzamokkal, analógiákkal, feltevésekkel hidalgják át, csak éppen ezeket ildomos volt az olvasót figyelmeztetve „tájékoztató táblákkal” jelezni. Schama könyve csupán reflektorfénybe helyezte a történelmi munkák egy régtől létező vonását. Hiszen Reinhart Koselleck nyomán inkább azt mondhatjuk, hogy a történész kezét nem vezetik, inkább csak megkötik a források: nem mondhat nekik ellent – de nem is írják elő neki soha, hogy

<sup>33</sup> White 1997: 68–102.

<sup>34</sup> Vö. Capote 1967. Reinhart Koselleck véleménye egészen más, szerinte a határ lebontása már a felvilágosodás korában megkezdődött: „A történelem új, reflexív fogalmát megalkotó XVIII. század tapasztalati változásainak egyik következménye az volt, hogy a történészek és a költők táborai közt emelkedő falak – egyfajta kiegyenlítődési törvény értelmében – kezdtek átszivárogni. [...] A koholmányokkal dolgozó költészet és a tudósításokkal szolgáló történelem retorikai szembeállításával élt veszítette” (Koselleck 2003: 322–323). Történelem és irodalom viszonyáról: Gyáni 2007: 260–284. Ő a két diskurzus elválását Lionel Gossman nyomán a 18. századra teszi, útjuk végső szétválását a 19. század végére datálva. Majd, azt írja, hogy a „történészek némelyike [...] azon témák és nem utolsósorban a megjelenítés olyan módjai iránt kezdett újabban hevesen érdeklődni, melyek a 19. században többnyire mind a regényírók illetékességi körébe látszottak tartozni”. Amiről szó van, az „a fikció és a tény eddig biztosnak vélt (bár mindig lazán kezelt) határainak átlépés[e]”. Gyáni szerint szükségszerű mindkét diskurzusban „valóság és fikció, igazság és valószerűség [...] szoros összekapcsolódás[a]”, ami elvezet „tudománynak és irodalomnak – szövegeként való létezésükből fakadó – kétségtelen rokonságá[hoz], ami azonban soha nem jelenti a kettő feltétlen azonosságát” (Gyáni 2007: 261–262, 273–278, idézet 273, 276, 278).

mit kell mondania.<sup>35</sup> Schama mindössze nyíltan teszi azt, amire minden történész rászorul: fikciós elemeket épít történelmi elbeszélésébe. Persze az angol történész emellett elfedi a forráshűség értelmében valódi elemeknek ezen tulajdonságát, illetve legalábbis elbizonytalanítja az olvasót: elveszi tőle azt a – lényegében igen sokszor illuzórikus – biztonságérzetet, amelyet abból merít, hogy amit olvas, az külső jegyeiből azonosíthatóan nem irodalom, hanem történelem.

A történész ráadásul az irodalom eszközrendszerét is alkalmazza, hogy végleg kontinuummá egyesítse ezt a két, Arisztotelésznél még olyan világosan elkülönített diskurzust.<sup>36</sup> Nézzünk erre egy másik példát!

## EGY ELLENFORRADALOM KÉPEI

Victor Hugo nem titkolt személyes érintettséggel foglal állást a vendée-i ellenforradalom kérdésében. „Van mit mesélnem erről a háborúról, apám végigharcolta” – írja.<sup>37</sup> És valóban, a *Kilencvenhárom* felütése, az egész munkát megalapozó legelső jelenet beállítása egyértelművé teszi, hogy kinek az oldalán áll nemcsak az ecói empirikus szerző, hanem a mintaszerző is, és hogy a mintaolvasónak kivel kell azonosulnia. Önkéntes katonákkal találkozunk, a vörössipkás zászlóalj katonáival,<sup>38</sup> derék párizsiakkal, akik megszánnak és örökre fogadnak három elárvult gyermeket. Az emberiség megtestesítői tehát, míg a még egyelőre fel sem tűnő ellenfelet az író így jellemzi:

„Saudraie erdeje félelmetes volt. Sűrűiből indult bűnös útjára a polgárháború; Mousqueton,<sup>39</sup> ez a sánta, vérengző vad ebből a gyászos vadonból küszört elő: vérfagyasztó volt az itt legyilkoltak tömegére gondolni.”<sup>40</sup>

Amikor azután személyesen is megjelennek az ellenforradalom vendée-i parasztseregének tagjai, jellemzésük már az első pillanatban ellenérzéseket ébreszt: „egyikük-másikuk szilajnak, de mindenikük együgyűnek látszott”.<sup>41</sup> Az ellenfél vezére, Lantenac márki, akinek könyörtelensége már a Claymore korvetten megmutatkozik: előbb kitünteti az elszabadult ágyút megfékező tűzmesztert, majd kivégezti, mint a baleset felelősét. A parasztsereg élére állva kiadja

<sup>35</sup> Koselleck 2003: 237.

<sup>36</sup> „A történetíró és a költő nem az különbözteti meg, hogy versben vagy prózában beszél-e [...], hanem az, hogy az egyik megtörtént eseményeket mond el, a másik pedig olyanokat, amelyek megtörténhetnének. Ezért filozofikusabb és mélyebb a költészet a történetírásnál; mert a költészet inkább az általánosat, a történelem pedig az egyedi eseteket mondja el” (Arisztotelész 1963: 25).

<sup>37</sup> Hugo 1973: 182.

<sup>38</sup> A magyar olvasó Damjanich legendás katonáira gondolva még könnyebben azonosulhat velük.

<sup>39</sup> „Megszemélyesítés; a mousqueton kisebb muskétát jelent.” Hugo 1973: 8 (Lontay László jegyzete).

<sup>40</sup> Hugo 1973: 8.

<sup>41</sup> Hugo 1973: 81.

a jelszót: „Gyilkoljatok! Gyújtogassatok! Nincs kegyelem!”<sup>42</sup> Sőt, hogy ez egészen konkrét legyen, ne maradjon teoretikus szinten, s ne maradjon kétség az olvasóban, nyomban legyilkoltatja a foglyul esett vörössipkásokat:

- „–Mit csináljunk sebesültjeikkel?
- Végezzenek velük.
- Mit csináljunk a foglyokkal?
- Lőjük főbe őket.
- Lehetnek vagy nyolcvanan.
- Lelőni mindet.
- Van köztük két asszony is.
- Azokat is.
- Három gyerek is van velük.
- Vigyék magukkal őket. Később majd meglátjuk, hogy mit kezdünk velük.”<sup>43</sup>

A *Kilencvenhárom* alapkonfliktusa tehát a humanizmus és az embertelenség pólusai között feszül. Még hozzá a republikánus katonák képviselik az emberiséget, pedig nemcsak hogy lehetne fordítva is, hanem egyenesen úgy lenne logikus, hiszen ők érkeztek fegyverrel Vendée és Bretagne falvaiba és erdeibe. Lantenac azonban a sebesültek, a foglyok és a nők agyonlövésével drámai vétéséget követ el, és a mintaolvasó szimpátiája végleg a fehérek ellen fordul.

Párizs és Vendée szembeállítás a könyv első részében bemutatott jellemek ellentétére épül. A Schama bemutatásában (ezzel hamarosan találkozunk) ellenszenves, vérszomjas *sans-culotte* tömeg<sup>44</sup> Hugónál pozitív értéktöltetést kap. Az Évêché-klub fanatikusaikról azt írja, hogy „legtöbbjük dühöngő és becsületes volt”.<sup>45</sup> Vezetőjük a talpig tisztességes Cimourdain, akinek becsületessége csak kifejezi azt, hogy „az Évêché többsége [...] főként szegényekből és lobbanékony, ám derék emberekből állt”.<sup>46</sup> A forradalmat mintegy megtettesítő Konvent pedig egyenesen „az emberiség elsáncolt tábora, melyet a sötétség minden oldalról támadott”.<sup>47</sup> A másik oldalon, Vendée-t és Bretagne-t<sup>48</sup> Hugo eme szó egy másik értelmére építve tudatlannak állítja be, sőt világtalannak, amely nem örülhet a forradalom fényének.<sup>49</sup> A parasztseregek babonásak és ostobák – sőt még hősiességük is ostoba. De valójában még rosszabbak ennél: fosztogatnak, brutális kegyetlenséggel gyilkolják a polgárokat, ráadásul az angolok pénzelik őket, tehát hazaárulók. Így nem a szabadságért harcolnak, hanem az elzárkózásért, az egyházért, a haza ellen. Ebből kiindulva ad felmentést Victor Hugo Vendée mészárosainak, hisz véle-

<sup>42</sup> Hugo 1973: 89.

<sup>43</sup> Hugo 1973: 84.

<sup>44</sup> Schama 2001: 767–768, 785–790.

<sup>45</sup> Hugo 1880: 154.

<sup>46</sup> Hugo 1973: 106.

<sup>47</sup> Hugo 1973: 166.

<sup>48</sup> Vendée és Bretagne lakóit Hugo egyaránt bretonoknak nevezi.

<sup>49</sup> Hugo 1973: 176–177.

ménye kimondatlanul is a felkelést követő brutális megtorlásra vonatkozik: „Vendée öngyilkos lett holmi távollevők érdekében, feláldozta magát az önzésnek”.<sup>50</sup>

Amikor a *Kilencvenhárom* olvasója a párizsi kitérő után visszaérkezik a hadszíntérre, nemcsak egyszerűen polgárok harcát látja a parasztok ellen, hanem – ahogy ezt a nép hangja magasabb szintre emelve kifejezi – Gauvain és Lantenac harcában a jó és a rossz küzd egymással: Szent Mihály és Belzebub. Hugo ugyanis a kékek táborának két vezetője személyében zseniális írói húzással szétválasztja a győzelmet és a megtorlást. Az előbbit Lantenac unokaöccse, Gauvain, a forradalom fiatal tábornoja képviseli,<sup>51</sup> az utóbbit pedig valamikori nevelője, Lantenac egykori káplánja, Cimourdain. Mint az orosz polgárháború Vörös Hadseregében a parancsnok és a komisszár, megosztják a feladatokat, és a katona a forradalom megtestesítőjeként tiszta maradhat, hiszen a kegyetlenségért a politikus vállalja a felelősséget.<sup>52</sup>

A küzdelemben mindkét harcoló fél jelszava az, hogy „Nincs irgalom!”<sup>53</sup> – de nemcsak egyenlőségjel kerül a felek közé, hanem ugyanakkor a terror spirálja beindításának ódiума a királypártiak fejére hull, ők a felelősek: a Köztársaság csak az angolok merényleteire válaszolva nyúlt a kegyetlenség eszközéhez – mondja Hugo. Amikor végül közvetíti a vendée-iak saját interpretációját, miszerint ők a megtámadott fél ebben a háborúban, ahogyan ezt Gouge-le-Bruant szózatában elmondja, ez már nem csenget hitelesen. És különösen azért nem, mert a breton óriás egy lélegzettel azt is bejelenti, hogy a három gyereket (akiket a vörössipkások *örökbe fogadtak*, majd akik Lantenac fogságába estek) túsznak tekintik: ha nem kapnak La Torgue várkastélyából szabad elvonulást, felgújtják a hídra épült kastélyt, és a gyerekek bent fognak égni. Vajon van-e olyan olvasó, aki ezek után képes érzelmileg a királypártiak oldalára helyezkedni? Az óriást így azután hősi halála sem emelheti piedesztálra.

Ahogy a forradalom saját múltjára, szülőjére támad, úgy kénytelen Gauvain saját családjá ősi fészket ostromolni. A múlt megsemmisítéséért pedig Hugo bravúros allegóriával menti fel a forradalmat. A végig természetesen a jövőt jelentő három gyermek játékosan, ártatlanul megsemmisít egy régi könyvet: „a történelmet, a legendákat, a csodákat, egy vallást”.<sup>54</sup> Ahogy nem lehet őket ezért elítélni, úgy kap felmentést a múlt lerombolásáért a forradalom is.

<sup>50</sup> Hugo 1973: 191.

<sup>51</sup> „Gauvain harmincesztendő volt, alakra fiatal Herkules; szeme komoly, mint a prófétáké, neve-tése, mint a gyermekeké” (Hugo 1973: 223). Alakjának megformálásakor Hugo gondolhatott a vendée-i harcok résztvevői közül az 1793-ban 24 éves Marceau vagy az ekkor 26 éves Hoche tábornokra. Előbbi 27, utóbbi 29 évesen halt meg. Gauvainnel szemben az agg Lantenac korával is a múltat jelképezi, pedig a leghíresebb vendée-i vezér, Henri de la Rochejaquelein is mindössze 22 évet élt.

<sup>52</sup> Az orosz példa talán jobban ismert számunkra, pedig a tábornokok mellé rendelt konventbiztosok intézményével a francia forradalom teremtette meg ezt a kettősséget.

<sup>53</sup> Hugo 1880: 129.

<sup>54</sup> Hugo 1973: 299.

És bár a szerző nem tud mindennel azonosulni, értékítélete egyértelmű: „Az épületállvány barbár gerendái mögött az új civilizáció temploma épül.”<sup>55</sup>

A történet Gauvain erkölcsi győzelmével ér véget. Lantenac kimentti ugyan a gyerekeket a tűzvészből, amelyet ők gyújtottak akkor, amikor a széttépett könyv lángra kapott, de Gauvain kiengedi őt a tömlőből, habár ezért a Cimourdain vezette hadbíróság halálra ítéli. A volt pap szeretett tanítványa halálakor öngyilkos lesz, s Gauvain ugyan szintén meghal, de a győztes immár örökre ő marad. Ha a gyerekeket, a jövőt megmentő nagybátyját a királypárti lázadás vezéréként kivégeztette volna, akkor morálisan Lantenac maradt volna felül. Így azonban Gauvain lesz az, aki önként a humanitás örök értékeinek áldozza életét.

Honoré de Balzac politikai alapállása más, mint Hugóé. Hugo számára 1793 jelenti azt az erkölcsi csúcspontot, amely csak Thermopüléhez hasonlítható, s amelyre a jakobinusok bukása után Gomorrha következik, és a korábban a szabad és jóakarátú polgárok városa, Párizs, az utcalányok és a zsebmetszők városa lesz.<sup>56</sup> Ezzel szemben Balzac thermidorianus (Robespierre bukása, „thermidor hó 9-e óta megszélidült a forradalom” – írja), sőt Napóleon-párti; a hatalomátvétel, brumaire 18-a kapcsán pedig kijelenti: „A nemzet ereje megújult.”<sup>57</sup> A forradalom és az ellenforradalom harcában azonban Balzac is a forradalom oldalán áll. Úgy látja, hogy ebben a küzdelemben a forradalom képviseli mind Franciaországot, mind pedig az egyetemes szabadságeszményt.

Ennélfogva a *Huhogók* című regényében a republikánusok erkölcsileg magabibbrendűek a királypártiak bretagne-i parasztkatonáinál. Már 1799-ben járunk. A huhogók számára minden csak ürügy a fosztogatásra. Erdei miséjük kelthet ugyan szimpátiát, de ezt a hatást azon nyomban lerontja a jezsuita szerzetes prédikációja. Vezetőik rangot és előléptetést akarnak. Egyikük minden forradalmárt fel akar akasztatni. Egyetlen érdemük (a romantika szemszögéből), hogy veszett ügyért harcolnak – hiányzik viszont belőlük a köztársaságpártiaktól megszokott „egyszerűség és nagyvonalúság”.<sup>58</sup> Ezt a Köztársaság titkos ügynöke, Marie is így látja: „Az Istenért, hagyja a kegyetlenkedéseket az arisztokráciának. A Köztársaság legyen nagylelkű” – mondja.<sup>59</sup>

Végül szerelmére, a royalisták vezérére, Montauran márkira is rákerül ez a szegénybélyeg, amely bukásának erkölcsi megokolásaként is szolgál. Amikor a republikánus katonákat lemészárolják, pedig ő becsületszavát adta a biztonságukért, akkor ezt Montauran utólag jóváhagyja, sőt ennek a véres és becstelen tettnek „minden vadsága, sőt aljassága is megfelelt szíve titkos vágynak” – írja Balzac.<sup>60</sup>

A forradalmi táborban megvan ugyanaz a kettősség, amelyet Hugo regényében Gauvain és Cimourdain testesített meg: egyik oldalról Hulot, a nagylelkű katona-

<sup>55</sup> Hugo 1973: 406.

<sup>56</sup> Hugo 1973: 115–117.

<sup>57</sup> Balzac 1961: I. 85.

<sup>58</sup> Balzac 1961: I. 205.

<sup>59</sup> Balzac 1961: II. 55.

<sup>60</sup> Balzac 1961: I. 230.

tiszt, másfelől Coirentin titkosrendőr, Fouché ármánykodása képviselőjének személyében. De itt – nem úgy, mint a *Kilencvenháromban* – egyértelműen Hulot kerekedik felül, és Coirentint elzavarva kiegyezik a nemzetellenességüket feladó royalistákkal. A haldokló Montauran azt a végső akaratát fejezi ki, hogy öccse ne fogjon fegyvert Franciaország ellen. A *Huhogók* végén egyfajta bonapartista kompromisszum sejlik tehát fel, ami Hugo számára elfogadhatatlan lett volna.

A két regény áttekintéséből az látszik, hogy politikai szimpátiáikat a szerzők a cselekményszövésben olyan jellemek felsorakoztatásával, illetve olyan tettek elbeszélésével érvényesítették, amelyek morális alapon állították be a mintaolvasó szimpátiáját. A hadifoglyokat legyilkoló vagy gyerekeket tűzhalállal fenyegető királypártiakkal szemben nemes jellemek állnak, akik nagylelkűen viselkednek. A felek morális beállítása az első pillanattól egyértelmű, és a royalista lázadók mindkét regényben elkövetik azt a drámai vétséget, amely végső bukásukat indokolja. Hugo regénye nemcsak nagyobb szabású, de árnyaltabb és mélyebb is, mint Balzacé. A forradalmat nem mossa makulátlanul fehérre, de ügyes és hatásos elbeszélői eszközökkel menti, oldozza fel nem titkolt bűnei alól legalább részben – de nagyobb részben.

Paradox módon a végletesen forradalomparti és vadromantikus színekkel megfestett *Kilencvenhárom* politikai értelemben realistább. Balzacnál Hulot sikere Coirentinnal szemben a bonapartizmust vetíti előre, de Hugónál Cimourdain 1793-ban erősebb volt, mint Gauvain, ahogyan Noirmoutier fegyverletétele után a tábornokok ígérete ellenére a konventbiztosok is közbeléptek és kivégeztettek minden fehér (azaz királyparti) hadifoglyot. Ezt az epizódot 1969-ben írt munkája, az *Elmétkedés a polgárháborúról* lapjain Pavel Jasienica lengyel történész is felidézi.

Balzac regénye azzal kezdődik, hogy akkor zilálja szét a huhogók támadása a kékek (vagyis a köztársaságiak) menetoszlopát, amikor a bretagne-i rekruták a tartomány határára érnek, és az újoncok haboznak, vagy legalábbis szívük szerint vonakodnának elhagyni a hazájuknak érzett Bretagne-t.<sup>61</sup> A felkelés oka az általános hadkötelezettség volt, mutat rá Jasienica: Bretagne-t 1532-ben az egyesülési szerződés felmentette azon kötelesség alól, hogy katonákat küldjön Franciaországba.<sup>62</sup> Majd leírja, hogy a forradalmi terror halálos ítéleteinek felét Vendée-ban és Bretagne-ban hozták, és hogy ezek 2-2%-a sújtotta csak a nemeseket és a papokat, 6%-a a polgárokat, míg 89%-a a kézművesekre, a proletárookra és a parasztokra vonatkozott, azaz az ellenforradalmi felkelés valójában népi felkelés volt. Ezzel a megállapítással a szerző egyértelműen Vendée mellé áll, és ebből a nézőpontból tekinti azután át a lázadás történetét.

Ahogyan az irodalmi reprezentációkban, úgy itt is kulcsfontosságú a drámai tér konfigurálása, a szereplők és a helyzet prezentálása az olvasó számára. Jasienica eljárása e téren különösen árulkodó. Az első mozzanat a fehérek által elkövetett machecouli mézszárlás bemutatása: több napon keresztül napi harminc

<sup>61</sup> Balzac 1961: I. 16–19.

<sup>62</sup> Jasienica 1989: 12–13.

kivégzés történt, nem egy közülük különös brutalitással lett végrehajtva, és mindegyikük összesen ötszázán estek áldozatául. A lengyel történész azonban rögtön megjegyzi, hogy a kegyetlenkedések vezetője a forradalmi Párizsban tanulta ezt a módszert az 1792. évi szeptemberi mézárások idején, majd hozzáteszi, hogy a kékek sem voltak különbek, sőt: ugyanígy végeztek ellenfeleikkel közvetlenül ezt követően Pornicban, majd a felkelés végén Nantes-ban. Itt a százezer lakosból végül 13 000 esett a terror áldozatául, ötezer embert, köztük négyszáz gyermeket egyszerűen vízbe fojtottak.<sup>63</sup> Mivel Jasienica a vendée-iakkal szimpatizál, nem engedheti, hogy az általuk elkövetett rémtettek képe bevésődjön az olvasó tudatába. Ezt egyfelől egy időben jóval későbbi és számszerű súlyánál fogva jóval kegyetlenebb mézárálással ellensúlyozza, így billenti át a morális mérleget a másik irányba, a kékek bűnössége felé, másfelől pedig a terror mint módszer ódiúmát szintén a párizsi *sans-culotte*-okra hárítja, mondván, hogy a fehérek kegyetlenkedése csak ezt a példát másolta le. Majd világosan ki is mondja: az a legfőbb bűnös, akitől a találmány származik. Barnave konventbeli mondatát idézi fel, mellyel két lincselést 1789 nyarán legitimált:

„Hát aztán, az a vér tán annyira tiszta volt, uraim?”<sup>64</sup>

Ezt az utat vajon ki jelölte ki? Jasienica válasza előbb a felvilágosodásra utal, majd tesz egy különbséget:

„Gondosan válasszuk szét ezen gondolkodók vívmányait az önjelölt örökösök cselekedeteitől, akik magukat tartották a haladást elősegítő egyetlen, mindenre kötelező módszer feltalálóinak.”<sup>65</sup>

A fő probléma ugyanis ebben rejlik:

„Az a meggyőződésük, hogy az abszolút igazság birtokában vannak, a kísértés, hogy egyszer s mindenkorra beszabályozzák a történelem csikorgó gépezetét, szükségszerűen arra ragadtatják őket, hogy szélsőségesen radikális eszközökhöz folyamodjanak, és egyúttal fölmenti őket minden felelősség alól. A céljuk megvalósításának legfőbb feltétele a teljes, semmivel sem korlátozott hatalom. Aki egyszer magához ragadta, az egyedüli igazság birtokában attól sem riad vissza, hogy mindent félresöpörjön, ami az üdvözítő, mindent megmagyarázó és csálhatatlan ideológia útjában áll.”<sup>66</sup>

Emiatt nem jelenhetett meg 1985 előtt lengyelül sem ez a munka: Jasienica nemcsak azért áll Vendée pártján, mert az a nép felkelése volt, hanem azért is, mert könyvében ugyan csak a francia forradalmárokról beszél, de a bolsevikokra

<sup>63</sup> Jasienica 1989: 20–23.

<sup>64</sup> Jasienica 1989: 26, 30. (Idézet: 30.)

<sup>65</sup> Jasienica 1989: 28.

<sup>66</sup> Jasienica 1989: 34.



is gondol. Ezért állítja azt, hogy – „a vendée-i felkelés legfőbb oka az a gyakorlat volt, miszerint az életet könnyörtelenül a doktriner szemlélet gátjai közé akarták szorítani”.<sup>67</sup> Ez nyilvánult meg a korábbi szabadságjogokat sárba tipró sorozások alkalmával, az egyházi élet átszervezésekor, a szentnek tekintett királlyal szembeni, megengedhetetlenül drasztikus fellépésben.<sup>68</sup>

Jasienica elbeszéli a felkelés történetét. A parasztseregek nagy győzelmeik után rendre feloszlanak, az emberek hazamennek a mezőgazdasági munkákat elvégezni. E félreismerhetetlenül népi hadviseléssel szemben a kékek a felperzselt föld taktikáját alkalmazzák. Westermann rémtetteinek hatására a vendée-i hadsereg veresége után Bretagne-ba menekül: nőekkel és gyerekekkel együtt negyvenezer emberről van szó. A forradalmi hadsereg Fougères-ben a fehérek sebesültjeivel brutális kegyetlenséggel végez. Bár Henri de la Rochejaquelein vezetésével több győzelmet aratnak, a parasztok hiába várják az angolok segítségét. Le Mansnál döntő, majd Savenay-nál végső vereséget szenvednek. Kléber és Marceau legyőzi őket, Westermann pedig borzasztó megtorlást rendez. Szörnyű kegyetlenkedések kezdődnek az egész térségben: Nantes-ban, Saumurban, Angers-ban. Tizenkét „pokoli hadoszlop” vonul be Vendée-ba. Feldűlják az egész tartományt, és mindenütt borzasztó kegyetlenséggel mészárolnak.<sup>69</sup> Jasienica különbséget tesz a korábbi, illetve az ellenforradalmi és a forradalmi mészárlások közt:

„Louvois és a machecouli rémtettek elkövetői legalább nem próbálták eljárásukat elmélettel szépíteni. Gyilkoltak, és örömeiket lelték a kínzásban, de nem prostituálták az emberi szellemet.”<sup>70</sup>

A kékek kegyetlensége nem izolálható konventbiztosok, doktriner vagy fekete lelkű politikusok személyében: az égbekiáltó bűnök súlya minden forradalmár fejére hull – akár még másfélszáz évvel később is.

A lengyel történész ezért egyértelműen gyűlölettel fordul a forradalmi terror legfelső szintű irányítói felé. Robespierre Sztálinnal kerül párhuzamba, és mintha Jasienica az ő bűneiért is a megvesztegethetlent gyűlölné, még a szenvedő embernek járó minimális együttérzést is megtagadva tőle.<sup>71</sup> A forradalom párizsi támaszai sem „lobbanékony, ám derék” szegény emberekből áll, mint Hugónál, hanem haszonleső csirkefogókból:

„Thermidor után könnyűszerrel sikerült megakadályozni a »népharag« kitöréseit. Egyszerűen beszüntették a fizetést a párizsi szekciók tagjainak, akik előzőleg pénzt kaptak minden egyes gyűlésen való részvételükért.”<sup>72</sup>

<sup>67</sup> Jasienica 1989: 42.

<sup>68</sup> Jasienica 1989: 44–65.

<sup>69</sup> Jasienica 1989: 95–117.

<sup>70</sup> Jasienica 1989: 119.

<sup>71</sup> Jasienica 1989: 142.

<sup>72</sup> Jasienica 1989: 140.

Mintha a kommunistákról beszélne, illetve általában a szocializmusról, amikor végső szerzői ítéletét meghozza:

„[A]z a társadalom nem viszi sokra, amelyből kivessz a tisztességérzet. Vagyis az olyan társadalom, ahol minden ember mellé egy felügyelőt kell állítani, aki a kezét egyáltalán nem a zsebében tartja, olyan társadalom, ahol senki szavában nem lehet megbízni, senkire se lehet számítani. A rettegés, följelentés, lopás és hazugság hosszan tartó uralma szükségszerűen a társadalom felbomlásához vezet.”<sup>73</sup>

Jasienica tehát a vendée-iak pártján áll, és szerinte a jövő is az ő álláspontjukat igazolta. Kinyilvánították, hogy vissza kell térni a józanság útjára, és Bonaparte tanult a leckéből. 1801-ben konkordátumot kötött a pápával a vallásbékéről. Ennek előképe volt a lengyel történész szerint a Vendée-ban, La Jaunie-ben 1795. február 16-án megkötött tiszavirág életű helyi kompromisszum.<sup>74</sup> Jasienica úgy véli, hogy

„[a] történelmi igazság nyilvánvalóan azoknak az oldalán van, akik Mirabeau-hoz, a Lameth-fivérekhez, Du Port-hoz, Barnave-hoz hasonlóan 1791-ben meg akarták állítani a forradalmat, vagyis az alkotmányos monarchia keretein belül kívánták stabilizálni legfontosabb, továbbfejlesztésre alkalmas vívmányait.”<sup>75</sup>

A lengyel történész tehát nem volt – 1969-ben talán nem is lehetett – teljes mellszélességgel ellenforradalom-párti. Részben a forradalom mellett van<sup>76</sup> – ítélete ezért nem mentes az ambivalenciától:

„[N]incs szándékomban csatlakozni a Nagy Forradalom ellenzőinek táborához. Csak megpróbálom különválasztani benne azt, ami valóban nagy volt, a látnokság kosztümjében tetszelgő önhitt butaság iszonyú következményeitől. Hogyan ítélném el azt, ami bámulatra méltóan termékenynek, fejlődőképesnek és különféle változataiban is alkalmazhatónak bizonyult? Az egész komfortos XIX. század és persze mindaz, amit a XX. századnak sem kell szégyellnie, a francia forradalom talapzatain nyugszik. Más lapra tartozik, hogy ezt a talapzatot fölöslegesen sok vérrel öntözték.”<sup>77</sup>

De vajon ketté lehet-e választani ezeket? Létezhet-e Gauvin Cimourdain nélkül? Aligha. John Haycraft narratívája sem egészen mentes ettől az ambiva-

<sup>73</sup> Jasienica 1989: 143. „A forradalomban nem egyesek lopnak, hanem maga a forradalom lop: akik az egyházi reformot végrehajtják, azok eltulajdonítják az egyház kincseit, a kormánybiztosok lopnak a gazdag polgároktól, a pokoli hadoszlopok katonái a parasztoktól, a hódító hadseregek tábornokai a meghódított városoktól, a hadiszállítók a hadseregtől” (Jasienica 1989: 138–139).

<sup>74</sup> Jasienica 1989: 156, 159.

<sup>75</sup> Jasienica 1989: 65–66.

<sup>76</sup> Enélkül Marceau nem lehetett volna tábornok, mondja már a könyv elején (Jasienica 1989: 10–11).

<sup>77</sup> Jasienica 1989: 80–81.

lenciától. Könyve, *A francia forradalom nyomában* mintegy bédekkere a francia forradalomnak.<sup>78</sup> Bejárja annak mai helyszíneit, és reflektál az ott lezajlott eseményekre. Munkája hangsúlyozottan személyes hangú, különösen az útleírás-részeknek köszönhetően. Ezzel rögtön el is csúszik a szöveg a történeti munkák regiszteréből a kevesebb respektussal kezelt zsurnalisztikus narratíva felé, mintegy felkínálva, hogy nem kell komolyan venni, történeti állásfoglalása lesöpörhető az asztalról.

A könyv Vendée-ről szóló részét tekintve ismét csak lényeges, milyen kezdeti felállás képét kapja a mintaolvasó. Az erőszak spirálját a kékek indították be, állítja Haycraft, amikor a sorozást megkezdték, majd a tiltakozó tömeg közé lóttek. A fehérek a hadifoglyokkal is könyörületesebbek voltak, kivételt csupán Souchu ötszáz áldozatot követelő machecouli mézszárlása jelentett.<sup>79</sup> (A két fél embertelen bűnei tehát a szabály és a kivétel formájában viszonyulnak egymáshoz: a fehérek szabály szerint emberségesek, a kékek csak kivételesen kerülnek az áldozatok közé.) A vendée-i parasztseregek útja egyfajta keresztúttá transzcendentálódik attól a ponttól kezdve, hogy visszafordultak a La Manche partjáról, ahol csak négy napig kellett volna még kitartaniuk, s megérkeztek volna az angolok: hidegben, éhezve vonulnak, gyerekekkel és nőekkel, és egyik vereséget a másik után szenvedik el. Haycraft az elbukást követő megtorlást pedig népiirtásnak minősíti, a holokauszthoz hasonlítja. Az embertelen brutalitás részletező bemutatása nem tévesztheti el hatását az olvasóra: Le Petit Lucnél az 563 áldozatból 107 gyermek van hét éves kor alatt, Chanzeau-nál nők esnek a terror áldozatául, Vezinnél 1500-an halnak meg, köztük sebesültek, Angers-ban 1200 az áldozatok száma, Nantes-ban a kék mézszárosok áldozataikat ipari módszerekkel fojtják a Loire-ba.<sup>80</sup>

Haycraft nem az *ancien régime* mellett áll a francia forradalom megítélésében: az saját maga omlott össze határozatlansága, képviselőinek alkalmatlansága miatt. A girondisták bukását is törvényszerűnek látja, mert a háború szigorú intézkedéseket követelt, és ők Párizsban elszigeteltek voltak, féltek. A pozitív figura Haycraft narratívájában az a Danton, akit felment a terrorban játszott szerepének felelőssége alól, és akit a béke és a nyugalom vágya képviselőjének tesz meg azzal a Robespierre-rel szemben, akit Kálvinhoz, Torquemadához, sőt halálos vírusához is hasonlít.<sup>81</sup> Haycraft Vendée-narratívája úgy áll egyértelműen a felkelők pártján, hogy a forradalom aktuális verziójával, Robespierre forradalmi terrorjával szemben Danton figurájában teremt ellenpontot.

De vajon valós alternatíva-e Danton? Vajon meg lehetett volna-e 1791-ben állítani a forradalmat, ahogyan azt Jasienica állítja? Aligha, érvel Simon Schama *Polgártársak* című monumentális munkájában:<sup>82</sup> a forradalmat nem lehetett stabilizálni. Az *ancien régime* elitjének reformer tagjai azzal, hogy az abszolutizmussal

<sup>78</sup> Haycraft é. n.

<sup>79</sup> Haycraft é. n.: 166–174.

<sup>80</sup> Haycraft é. n.: 180–187.

<sup>81</sup> Haycraft é. n.: 244.

<sup>82</sup> Schama 2001.

szemben felfegyverezték a városi (döntően párizsi) tömegeket, és az erőszakra apelláltak, előhívták a szellemet a palackból. Amikor ez lendületbe jött, eltiporta mind őket, mind pedig sorra mindazokat, akik szembe próbáltak vele helyezkedni. Egészen addig, amíg az erőszak teljes pályáját ki nem futotta, nem lehetett megálljt parancsolni neki. Amíg a terror fenyegetése személyesen meg nem érintette a forradalmi elit többségét, amíg félelmükben ennek tagjai mindnyájan össze nem fogtak Robespierre ellen, addig az erőszak spiráljából nem lehetett kilépni. Közben pedig a vendée-i parasztok százezrei estek a terror áldozatául. Jasienica 200 000-re teszi a polgárháború áldozatainak számát, ez Schamánál (Jean-Clément Martin nyomán) negyedmillió, a *Dictionnaire historique* pedig 550 000-et ír.<sup>83</sup> Nem a számok a döntők, ezek amúgy is szinte felfoghatatlanok. Nem az a szerző talál mentséget a kékek számára, aki kevesebb áldozatról tud, és nem az áll a fehérek mellé, aki többről. A döntő a szerző *a priori* álláspontja. Ennek függvényében tolja a szöveg a mintaolvasót valamelyik politikai oldalra. A narratív tálaláson múlik, hogy milyen álláspontot fog a mintaolvasó elfoglalni.

Schama könyve a francia forradalomról az előzmények tárgyalása mellett csak Robespierre bukásáig meséli el a történeteket. Lényegében arra a tocqueville-i álláspontra helyezkedik, hogy hosszú idők távlatából a forradalom véres kitérő volt csupán: a 19. századi Franciaországot megalapozó fejlemények már 1789-re készen álltak, a modernizációhoz nem volt szükség a forradalomra. Könyvében Vendée is kap egy fejezetet, illetve még néhány oldalt a megtorlással foglalkozó fejezetben. A bemutatás (mint Jasienica esetében) a machecouli vérengzés részletes leírásával indít – melyet ráadásul egy szemtanú gyermek nézőpontján keresztül ismerhetünk meg. A mintaolvasó szimpátiája a vendée-i kisváros „patrióta” polgárai felé irányul.

„Le Tort alkotmányos papot<sup>84</sup> kirángatták a templomból, és szuronnal tíz percen át döfködték az arcát, mielőtt végeztek vele. [...] Láncokat formáltak a rabokból, köteleket húzva végig a karjuk alatt – ezek voltak a hírhedt »rózsafüzérek« –, s így rángatták ki őket a városon kívüli földekre, ott árkokat ásattak velük, majd lelőtték őket, hogy szépen behulljanak saját sírjukba.”<sup>85</sup>

Ezután Schama hosszas elemzéssel tapogatja körül, hogy miért éppen Vendée-ban tört ki az ellenforradalmi felkelés: az általa számba vett tényezők az újoncoszás, a vallási kérdés és a helyi sajátosságok voltak.<sup>86</sup> Noha már az első részben kitért arra – mintegy egyenlőségjelet téve a két fél közé –, hogy „a machecouli borzalmas események mennyire hasonlítanak a republikánusok által végrehajtott kegyetlen megtorlásokhoz”,<sup>87</sup> ennek a mondatnak a súlya (melyben a kezdet

<sup>83</sup> Jasienica 1989: 160; Schama 2001: 980; Vallaud 1995: 958.

<sup>84</sup> Azaz olyan papot, aki letette az esküt az alkotmányra.

<sup>85</sup> Schama 2001: 858.

<sup>86</sup> Schama 2001: 859–868.

<sup>87</sup> Schama 2001: 859.

ódiuma mégiscsak a fehérekre hull) nem egyenlítheti ki a machecouli mészárlás részletes leírásának hatását. A felkelés második szakaszával foglalkozó passzus (mely jóval rövidebb az elsőnél) a felkelő Lyont érő megtorlások után következik a könyvben. Ekkor a mintaolvasó már egészen más lelkiállapotban van, Schama narratívája teljesen szembeállította a terror szörnyűségeivel. És a vendée-i felkelést követő megtorlás minden korábinál borzasztóbb:

„Minden szörnyűséget, amit csak ember akkoriban el tudott képzelni, kipróbáltak a védtelen lakosságon. Rutinszerűen erőszakoltak meg nőket, legyilkoltak gyerekeket, s megcsónkították az előbbieket és az utóbbiakat egyaránt. Cordellier tábornok a puskaporral való takarékoskodás végett utasította embereit, hogy inkább karddal végezzék el a munkát, mint puskával. Január 23-án Gornnord-nál Crouzat tábornok oszlopa kétszáz öregembert anyákkal és gyerekekkel együtt arra kényszerített, hogy letérdeljenek egy nagy gödör széléhez, amit ők maguk ástak, s aztán agyonlőtték őket, hogy behulljanak a maguk ásta tömegsírba. Néhányukat, akik szökni próbáltak, egy helybeli kőműves hazafi kalapácsával ütötték le. Harminc gyereket és két nőt élve temettek el, amikor földet lapátoltak a gödörbe.”<sup>88</sup>

Ezek után mintha a szerző is úgy érezné, hogy megfordult valami, így szükségét érzi annak, hogy mintegy hátralépve, tudatosan kilépve saját narratívájából mérleget vonjon:

„Nem kell azonban feltétlenül elfogadnunk Reynald Sécher álláspontját, aki »népirtásról« beszélt, hogy lássuk, olyan kolosszális méretű emberi katasztrófa játszódott le Vendée-ben a II. évben, hogy jóval magasabbra kell becsülnünk a halálos áldozatok számát, mint azt korábban tették.”<sup>89</sup>

Nem válik a történészek becsületére, ha egy apokalipszis bizonyítékaival szembesülve elfordítják fejüket, és tudományos objektivitásra hivatkoznak. Tény, hogy Vendée-ben háborús események zajlottak, s így is kell vizsgálnunk őket (bár a legkegyetlenebb mészárlásokra a harcok befejezése után került sor); tény, hogy a vendée-i felkelők maguk is nem kevés vérengzést hajtottak végre a felkelés korai szakaszában. De bármilyen rokonszenvenvel igyekezzék is szemlélni a történész a francia forradalmat, s annak politikai erőit, egyik sem lehet olyan erős, hogy a legcsekélyebb mértékben is igazolja a II. év őszen elkövetett gyalázatos mészárlásokat. És még kevésbé tűnik helyesnek, hogy Vendée történetét a forradalom egészétől elkülönítve tárgyaljuk, mintha csak valami aberráció lett volna. Az ott végrehajtott pusztítás egy olyan ideológia logikus folyománya, amelyik mindinkább dehumanizálta ellenségeit, és amely már nem volt képes semmilyen közéletet látni a totális diadal és a teljes bukás között.”<sup>90</sup>

<sup>88</sup> Schama 2001: 979.

<sup>89</sup> Mivel Schama, mint láttuk, a teljes emberveszteséget a régió lakosságának egyharmadára, közel negyedmillió főre teszi, felmerül a kérdés: mi is szól akkor azon álláspont elfogadása ellen, hogy népirtás történt?

<sup>90</sup> Schama 2001: 980.

Úgy tűnik, Schama úgy kezdte tárgyalni a vendée-i ellenforradalmi felkelést, úgy alkalmazta narratív eszközeit, hogy a mintaolvasó szimpátiáját a kékek irányába fordítsa, akár Hugo vagy Balzac. Ám végül, mintegy a saját maga által kötelességszerűen felsorakoztatott tények súlya alatt megváltoztatta a véleményét. Nem a felkelők mézárulásait fogadta el, hiszen azok éppolyan elfogadhatatlanok és megbocsáthatatlanok, mint a republikánus csapatok által elkövetettek, hanem az egész kérdés megítélésén változtatott. Nem lett Vendée történetéből hőskötemény, mint egy ellenforradalmi beállítottságú szerzőnél, de végül a szerző és a mintaolvasó szimpátiája az ellenforradalmárok felé fordult.

Általában tehát úgy tűnik, hogy a történelem mind tárgyát, mind szövegformálóját tekintve megkülönböztethetetlen az irodalomtól. A valódi és a fiktív elemek vegyítése egyfelől, és a narratív technikák alkalmazása másfelől egyaránt a történeti és a szépirodalmi szövegek kontinuumként való felfogása, és nem azok szigorú megkülönböztetése mellett szól. A kérdés csupán az, hogy a Koselleck által kijelölt határ (miszerint a történész nem kerülhet tételes forrásaival ellentétbe) meddig lesz elegendő ahhoz, hogy közönsége a fikcionálistól radikálisan más diskurzusnak tartsa a történelmet, és külön olvasási módot tartson fenn a számára. A professzionális, azaz ebből élő történészek (mint jómagam is) csak remélhetik, hogy egy jó darabig még igen, és a társadalom az ezt kiszolgáló költséges intézményrendszert is fenntartja. El kell azonban ismernünk, hogy az emberi világ megismerésére induló egyéb diskurzusok némi joggal tarthatják diszkriminatívnak ezt a versenylőnyt.

Ám ha átgondoljuk a fentiekben elmondottakat, nem találunk-e mégis valamelyes alapot arra, hogy a történetírás ebben a pozitív diszkriminációban részesüljön? Hiszen úgy tűnik, hogy a történész szerzőnek megmutatkozik egy tényleges előnye az irodalmárral szemben. Egy olyan előny, ami Schama Vendée-narratívájából világlik ki: a „valódi”, ha a történész nemcsak írja, de át is érzi saját szövegét, képes lehet arra, hogy megváltoztassa szerzői alapállását. Eszerint viszont lehetséges, hogy a történelem, de csak a jó történelem, mégis minőségileg más diskurzus, mint az irodalom, habár ugyanazokat az eszközöket használja, mint amaz. Ez az eset azonban csak akkor állhat fenn, ha a történész nyitottan viszonyul forrásaihoz, hagyja magát ezek által irányítani és befolyásolni, engedi, hogy eltérítsék a preconcepciójától. Ehhez pedig magas szintű szerzői tudatosságra is szükség van, azaz a történész önreflexivitása nem amolyan felesleges filozofálás, hanem egyenesen a jó történetírás záloga.<sup>91</sup>

<sup>91</sup> Ahogy Hans-Georg Gadamer írja: „Tudatában kell lennünk saját elfogultságunknak, hogy maga a szöveg megmutatkozhassék a maga másságában, s ezzel lehetővé váljék számára, hogy tárgyi igazságát kijátszhassa a mi előzetes véleményünkkel szemben” (Gadamer 2003: 303).

## HIVATKOZOTT IRODALOM

- Arisztotelész 1963: *Poétika*. Budapest.
- Balzac, Honoré de 1961: *Huhogók, avagy Bretagne 1799-ben*. (Fordította Pap Gábor.) I–II. kötet. Budapest.
- Bisha, Robin 1998: Reconstructing the Voice of a Noblewoman of the Time of Peter the Great: Daria Mikhailovna Menshikova. An Exercise in (Pseudo) Autobiographical Writing. *Rethinking History* (2.) 1. 51–63.
- Capote, Truman 1967: *Hidegvérrel. Hiteles beszámoló egy többszörös gyilkosságról és következményeiről*. (Fordította Szijgyártó László.) Budapest.
- Ciammitti, Luisa 1990: One Saint Less: The Story of Angela Mellini, a Bolognese Seamstress (1667–17[?]). In: Muir, Edward – Ruggiero, Guido (eds.): *Sex and Gender in Historical Perspective*. Baltimore – London.
- Clifford, James – Marcus, George E. (eds.) 1986: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley.
- Demos, John 1994: *The Unredeemed Captive. A Family Story From Early America*. New York.
- Duby, Georges – Duby, Andrée 1989: *Jeanne d'Arc pereit*. Budapest.
- Eco, Umberto 2002: *Hat séta a fikció erdejében*. Budapest.
- Foucault, Michel (szerk.) 1999: *Én, Pierre Rivière, aki lemészároltam anyámat, húgomat és öcsémét. Egy XIX. századi szülőgyilkosság*. Budapest.
- Gadamer, Hans-Georg 2003: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja. 2., jav. kiadás*, Budapest.
- Gyáni Gábor 2007: *Relatív történelem*. Budapest.
- Haycraft, John é. n.: *A francia forradalom nyomában. Utazások Franciaországban*. Budapest.
- Hugo, Victor 1880: *Quatrevingt-treize*. [Oeuvres complètes de Victor Hugo.] Paris.
- Hugo, Victor 1973: *Kilencvenhárom*. (Fordította Aranyossi Pál.) 4. kiadás, Budapest.
- Iggers, Georg G. 1997: *Historiography in the Twentieth Century. From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge*. Hanover – London.
- Jasienica, Pawel 1989: *Elmélkedés a polgárháborúról*. Budapest.
- Koselleck, Reinhart 2003: *Elmúlt jövő. A történelmi idők szemantikája*. Budapest.
- Le Roy Ladurie, Emmanuel 1997: *The Beggar and the Professor. A Sixteenth-Century Family Saga*. Chicago – London.
- Merle, Robert 1982: *Francia história*. (Fordította Görög Lívia.) Budapest.
- Merle, Robert 1984: *Csikóéveink*. (Fordította Görög Lívia.) Budapest.
- Norfolk, Lawrence 2000: *Vadkan képében*. Budapest.
- Pernoud, Régine 1991: *Jeanne d'Arc. Ön- és tanúvallomások*. Budapest.
- Schama, Simon 1991: *Dead Certainties. Unwarranted Speculations*. New York.
- Schama, Simon 2001: *Polgártársak. A francia forradalom krónikája*. Budapest.
- Vallaud, Dominique 1995: *Dictionnaire historique*. Paris.
- White, Hayden 1997: *A történelem terhe*. Budapest.

Kaba Eszter

## Rendszerben élünk

*Beszámoló a Legenda Közművelődési Egyesület  
„Rendszerváltás(ok) Magyarországon” című konferenciájáról  
(2009. szeptember 10., Budapest)*

Képzeljék el, hogy az utcán sorra szólítják meg a járókelőket azzal, hogy válaszoljanak a következő kérdésre: mi a rendszerváltás lényege vagy értelme? A Szonda Ipsos felmérése<sup>1</sup> szerint 100-ból mindössze 66 ember tudna egyáltalán valamilyen választ adni erre a kérdésre. A rendszerváltáshoz kapcsolt fogalmak pedig igen széles skálán mozognának a cizellálttól a nyomdafestéket nem tűrőig, ilyenformán: „jogállam”; „normálisan működő ország, ahol félelem nélkül lehet élni”; az „oroszok kivonulása”; a „szabadságért cserébe nyomort és kiszámíthatatlanságot kaptunk” – és még sorolhatnánk.

A rendszerváltás fogalmának meghatározására a kilencvenes évek eleje óta több kísérlet is történt. Kornai János, megközelítésében a szocializmus és az azt elfogadó rendszer, a kapitalizmus jellemzőit összevetve, a rendszerváltást átmenetként határozta meg, amelynek során a szocializmust jellemző feltételek (a köztulajdon dominanciája; a társadalmi, gazdasági tevékenységek döntően bürokratikus koordinációja; a marxista–leninista kommunista párt hatalmi monopóliuma) átadják helyüket a kapitalista rendszerre jellemzőeknek (a magántulajdon dominanciája; a gazdasági tevékenységek piaci koordinációja; a politikai hatalom nem áll szemben a magántulajdonnal és a piaccal). Kornai szerint ez időhöz is kötött folyamat, amely Magyarországon az 1990-es évek végére zajlott le.

A fogalmi meghatározás mellett ennek a – jobb kifejezés híján – eseménysorozatnak a megnevezése is kérdéses. „Én a rendszerváltás szót utálok, lovat lehet váltani, rendszert nem” – nyilatkozta Antall József miniszterelnöksége idején. A történészek, közírók sem jutottak megegyezésre az elnevezést illetően, így a *rendszerváltás* szó mellett a *rendszerváltozás* és a *rendszerváltoztatás* is elterjedtté vált. Érdeemes közelebről is megvizsgálni ezeket a szóösszetételeket. A *váltás* mindenképpen valamiféle cserét vagy fordulópontot jelöl. A *változás* inkább alakulás, belülről fakadó metamorfózis, külső kényszer vagy belső igény hatására. A *változtatás* pedig leginkább variáció egy témára, amely érintetlenül hagyja a lényegét.

<sup>1</sup> A Szonda Ipsos felmérése 2009 augusztusában, 773 fő részvételével, önkitöltős kérdőív segítségével történt. A kutatást Hack-Handa József ismertette bővebben előadásában.



Tovább játszott e három szóval és értelmezési lehetőségeikkel a Legenda Közművelődési Egyesület első, *Rendszerváltás(ok) Magyarországon* címet viselő konferenciájának előadógárdája 2009. szeptember 10-én a Budapest Főváros Levéltárában tartott tudományos rendezvényen. A konferencia szervezőinek nem titkolt célja volt, hogy az évforduló kapcsán különösen divatosná vált *rendszerváltás* fogalmát ezúttal ne politikatörténeti – s főként ne aktuálpolitikai –, hanem gazdaság-, társadalom- és kultúrtörténeti szempontból járják körül. Külön érdekességnek számított, hogy nem csupán az 1989–1990-es eseményeket idézték fel, hanem a rendszerváltás fogalmi kategóriájának bővítésére is törekedtek. Bevezető előadásában Rainer M. János (1956-os Intézet) az 1989-es változások lényegét fogalomtörténeti szempontból járta körül, főként a már fent idézett Kornai, valamint Kis János megállapításaira támaszkodva tekintette át a vonatkozó politikatudományi, szociológiai és történeti magyarázatokat.

Az egész napos konferencia ezután két, egymástól jól elkülönülő blokkra oszlott. A Magyarország történetén átívelő részben az előadók hallgatóik figyelmét arra hívták fel, hogy a magyar történelem folyamán nem az 1989-ben lezajlott rendszerváltás volt az egyetlen, azt sok és sokféle rezsimváltozás megelőzte már. Rendszerváltás történt I. István idején, a törzsszövetségi rendszert felváltó egységes közigazgatás létrejöttével (Kis Péter, Budapest Főváros Levéltára), míg a 17. század második felében politikai elitváltásról (Várkonyi Gábor, ELTE BTK), II. József, majd utódja, II. Lipót idején pedig uralkodói szemléletváltásokról beszélhetünk (Tóth Kinga egyetemi hallgató, ELTE BTK).

A 19. század döntő politikai és társadalmi változásokat hozott. A század közepére általánossá vált az a meggyőződés, hogy a bomló feudális viszonyok okozta válsághelyzetből a polgári átalakulás az egyetlen kiút. A polgárosodás folyamata a forradalmak vívmányai ellenére egészen az 1870-es évekig eltartott, és együtt járt a politikai rendszer intézményeinek változásával (Csorba László, ELTE BTK). Az ezt követő *boldog békeidők*nek nevezett korszak egészen 1914-ig, az első világháború kitöréséig tartott. A háborús helyzet, az egyre fokozódó nemzeti és társadalmi ellentétek vezettek végül a Habsburg Birodalom felbomlásához. Kovács Tamás (Magyar Országos Levéltár) ezt a rendkívül eseménydús időszakot taglalta előadásában, kihegyezve mondanivalóját a lecsökkent területű Magyarországot kormányozó politikai erők legitimációs problémáira.

A konferencia második része már a köznapibb értelemben vett rendszerváltást, vagyis a szocialista rendszer felbomlását, az 1989–1990-es történéseket és azok előzményeit járta körül. Ennek felvezetése volt a szocialista rendszer kezdetéhez visszanyúló, a „Káderdülő” (vagyis a második világháború utáni budai Hegyvidék) régi-új lakóiról szóló előadás (Majtényi György, Magyar Országos Levéltár). A sokak által megélt 1989-es események vizsgálata is több szempontú volt. A sajtóban máig jelenlevő, népszerű témaként előkerült az ügynökkérdés. Molnár János (PhD-hallgató, Debreceni Egyetem) előadásában Nagy Imre és társai újratemetésének állambiztonsági előkészítése kapcsán a levéltári források hiányáról, a megfigyelési ügyek feltárásának, nyilvánosságra hozatalának nehézségeiről beszélt.

Az 1980-as évek vége a hivatalos ideológia szerinti uralkodó osztály, a munkásság hanyatlásának is az időszaka. E téma dokumentum- és játékfilmes megjelenítéséről tartott vetítéssel egybekötött előadást Tóth Eszter Zsófia (Magyar Országos Levéltár). Az 1989-et követő évek, a privatizálás időszaka a mezőgazdasági termelés átalakulását hozta, a helyi termelőszövetkezetek életében is jelentős változások következtek be. Ezt mutatta be egy Bács-Kiskun megyei település, Izsák példáján keresztül Megyesi Boldizsár (MTA Politikatudományi Intézet). Az előadók a szocializmusban és napjainkban egyaránt aktuális kérdésekkel is foglalkoztak, így például: az idegenvezetői munka lehetőségeivel és korlátaival (Lénárt András, 1956-os Intézet), valamint a prostitúció évszázados intézményével (Szécsényi Mihály, Budapest Főváros Levéltára). A konferencia két utolsó korreferátuma a rendszerváltás *megéléséről* szólt. A napjainkig ható kedvezőtlen társadalmi változások, az elszegényedés, a munkanélküliség, melyek főként a gazdasági szerkezetváltozás következtében radikálisan átalakuló foglalkoztatásból fakadnak (Valuch Tibor, 1956-os Intézet), részben választ adnak a fentebb idézett közvélemény-kutatás kérdésére: miért érzi a megkérdezettek 51%-a önmagát vagy családját a rendszerváltás vesztesének (Hack-Handa József, Szonda Ipsos)?

Összefoglalásul: az előadásokban csaknem mindig előkerült valamilyen formában a mindenkori változás velejárója: a *veszteség* és a *nyereség*. A paradigmaváltás során legtöbbször rajtaveszít az előző berendezkedés vezető politikai, társadalmi elitje, és ezzel párhuzamosan nyer az új vezető réteg, amely előnyös helyzetét a lehető legjobban igyekszik kihasználni. Frissen megkaparintott hatalmi pozíciójában a bosszú vágyától sem mentes, s retorziót követel. Ez milyen formában jelentkezik, s egy adott korszakban miként zajlik maga a változás? A választ talán a konferencia tavasszal megjelenő kötete adja majd meg. Csak ki ne derüljön, hogy a rendszerváltás nagy vesztesei – mi vagyunk.

Gyáni Gábor: *Budapest – Túl jön és rosszon. A nagyvárosi múlt mint tapasztalat.*

Napvilág Kiadó, Budapest, 2008. 203 oldal.

Gyáni Gábor legújabb könyve az utóbbi időszak egyik legújszerűbb, s egyben legérdekesebb várostörténeti publikációja. A fenti megállapítás még akkor is igaz, ha a jelen kötetben közölt tanulmányok tulajdonképpen mind újraközlések. Szerzőnk ugyanis az utóbbi tíz év (1997–2007) Budapestről szóló várostörténeti tanulmányait gyűjtötte itt egybe. A kötet azonban a szerzőt csak monográfiái alapján ismerő olvasók számára sem okoz meglepetést, tekintve, hogy Gyáni Budapest modernizációjának társadalomtörténeti kontextusáról az 1990-es évektől rendszeresen publikál nagyobb terjedelmű munkákat. Elég csak a *Bérkaszárnya és nyomortelep. A budapesti munkáslakás múltja* (1992), *Hétköznapi Budapest. Nagyvárosi élet a századfordulón* (1995) és *Az utca és a szalon. A társadalmi térhasználat Budapesten (1870–1940)* (1999) című monográfiákra gondolni.

Gyáni Gábor több elméleti, módszertani írásában kifejtett álláspontjának megfelelően a „posztársadalomtörténet-írás által támasztott követelményekkel is összhangban állva” (7) kívánja elemezni a 19. században végbement modernizáció, azaz a társadalmi-gazdasági átalakulás városokban felvetett kérdéseit, az urbanizáció problémáit. A folyamatnak nem elsősorban a számokban kifejezhető, statisztikailag megragadható tényei érdeklík, hanem a városiasodás folyamataira adott tudati reakciók, a korabeli emberek várossal kapcsolatos tapasztalatai. Mindenekelőtt a múltbeli valóság perceptuális és reprezentációs síkja áll tehát Gyáni érdeklődésének homlokterében, s ennek segítségével kívánja a nagyvárosi élményvilágot és tapasztalatokat rekonstruálni, elemezni (7).

A szerző a kötet elméleti bevezetőjének szánta *Térbeli fordulat és várostörténet* című tanulmányát, amely mintegy áttekinti témafelvetésének filozófiai (Michel Foucault) és szociológiai (Pierre Bourdieu, Georg Simmel) inspirációit, elméleti előzményeit. Elemzésének kiindulási pontja az a posztmodern premissza, mely szerint korunkban a „dolgok időbelisége, vagyis tisztán történeti (genetikai) meghatározottsága mellett, sőt azt helyettesítendő, térbeli létezésük válik fontos ismeretelméleti tájékozódási ponttá: az egymásutániség helyett az egymásmellettség, a különböző idejűségek egyidejűsége jelenti a megismerés sürgető feladatát” (10–11).

A társadalomtudományokban tapasztalható „térbeli fordulat” kifejezés hátterében álló gondolati előzmények feltérképezése után Gyáni arra keresi a választ, hogy mindez hogyan hatott a várostörténet-írás gyakorlatára. Felvetése szerint a modernitás elsősorban a térben jelenik meg, pontosabban a nagyvárosi térben és a nagyváros által ölt látható alakot, s lesz „megtapasztalható, s egyúttal szavakban és képekben is kifejezhető társadalmi entitás” (13). Ez a megközelítés egyszerre implikálja narratív és vizuális források felhasználását: naplókét,

önéletrajzokét, szépirodalmi alkotásokét és a festményektől a fényképeken át a filmekig a legkülönbözőbb vizuális dokumentumokét.

A kötet egyik legnagyobb terjedelmű tanulmánya, *Az egyesített főváros nagyvárossá fejlődése* leginkább arra példa, miként lehet a hagyományos szemléletű „városbiográfiát” ötvözni a városlakók tapasztalati világát feltáró kutatásokkal. Gyáni Gábor a 19. század második fele Budapestjének városfejlődési tényezőit veszi itt sorra. Így a városegyesítés közigazgatási előzményeit, a főváros speciális jogi helyzetét a magyar városjogban, az infrastruktúra kiépülését, az urbanizáció gazdasági és társadalmi feltételeit, valamint Budapest nemzeti kulturális központként betöltött szerepét tárgyalja könnyed, gördülékeny stílusban. A fenti összefüggések felvázolása után pedig arra kérdez rá, hogy vajon a pesti polgár tapasztalataiban egyé vált-e Buda, Pest és Óbuda. A mindennapi, rutinszerű cselekedetek szintjén megszületett-e Budapest? A kérdésre egy budapesti házaspár naplóelemzése segítségével ad nemleges választ, mindenekelőtt azért, mert a pestiek a korban csak kikapcsolódás végett utaztak Budára, s az egységes város szimbólumaként is számon tartott Lánchidat sem használták állandóan. A Gyáni által választott módszer képes feltárni a mentalitás változásának a városfejlődéstől eltérő ütemét, s azt, hogy a városi környezet megváltozása milyen módon épül bele a mindennapok tapasztalati élményvilágába.

Jóval teoretikusabb megközelítésű a *Modernitás, modernizmus és identitásváltás a 19–20. század fordulóján* című írás. Az elemzés vezérfonalául Carl Schorske egyik felvetése szolgál, mely szerint az európai gondolkodás újkori történetében a város értékelésének három nagy áramlatát lehet elkülöníteni. Az első, amikor a várost erényként magasztalják; a második, amikor a város a bűn világaként jelenik meg; végül a harmadik megközelítésben a várost, Nietzsche kifejezésével élve – innen a tanulmánykötet címe is –, olyan valaminek ábrázolják, ami túl van jón és rosszon, vagyis a hagyományos erkölcsi kategóriákkal nem leírható. Gyáni a fenti, egymás alternatívájaként létező fogalmi reprezentációkat egyszersmind a városlakók „változó mentalitását vagy öntudatát leíró” kategóriákként is értelmezi. A tanulmány a várost a modernitás (mint gazdasági és politikai modernizáció) és a modernizmus (mint a modernitást kísérő, arra reflektáló kulturális és intellektuális érzékenység) Marshall Berman-i dialektikájában ábrázolja (59).

A város magasztalása természetesen a város műalkotásként való felfogásából ered, amelyben mint a nemzeti és birodalmi múlt monumentuma jelenik meg. A 19. században a modern urbanizáció vívmányai és civilizációs áldásai összekapcsolódnak a nemzeti és/vagy birodalmi múlt reprezentációja iránti igénnyel, s a korban a város maga is egyfajta *történelmi dokumentum* lesz, amely a történelmet meséli el, a maga történelmi stílusával. Budapesten a legjobb példa erre a millenniumi ünnepségsorozat és az ezzel kapcsolatos építkezések.

Problematikusabb kérdés a város *kárhoztatása*. Bár a századfordulón is felbukkantak olyan szellemi mozgalmak, amelyek a modernitás korrekcióját, a piac működéséből fakadó társadalmi bajok orvoslását tűzték ki célul, de a nagyvárosi modernitást érintő, igazi átfogó kritika csak a trianoni békeszerződés után

jelentkezett, s elsősorban a nagyvárosi modernitás szellemi-politikai irányzatát, a liberalizmust érte. Mindenekelőtt Szekfű Gyula nevezetes történetpolitikai esszéje, a *Három nemzedék* fogalmazott meg erőteljes bírálatot a korábbi évtizedek Budapest-centrikus állagvédő liberalizmusával szemben. De Budapest bűnös városként való felemlegetése elég gyakori toposz a korabeli sajtóban is. Az 1920-as évek Budapest-diskurzusában rendszeresen felbukkant a kozmopolita (az Osztrák–Magyar Monarchia fő- és székvárosa) nagyváros elmagyarosodásának, a trianoni Magyarország nemzeti fővárossá válásának kérdése. Mindenekelőtt a nagyváros etnikai és vallásfelekezeti heterogenitása váltott ki sokakban antiliberalizmust és nacionalizmust (69). Ugyanakkor a *bűnös város* attitűd Gyáni Gábor-féle elemzése szinte egyoldalúan a „Budapest mint nemzetietlen város” diskurzusra koncentrálna, a nagyvárosi szegénységnek és a nagyvárosi bűnözésnek a problémáit, illetve a velük kapcsolatos előítéleteket, reprezentációkat mélyebben nem érinti. Csupán azt jegyzi meg, hogy Magyarországon nincs olyan nagyformátumú város- és társadalomkritikus, aki képes lenne ráirányítani a hatóságok és a közvélemény figyelmét a nagyvárosi nyomorra (63).

A város semmibevétele a harmadik attitűd. A kreatív értelmiségieket Nyugaton sokszor megihlette a nagyváros. Budapest azonban nem vált a modernitást kifejező metaforává (74). Szembeötlő, hogy a modern magyar festészet (Nagybányai iskola, Nyolcak) szinte tudomást sem vett az ország egyetlen valóban modern nagyvárosáról. Hasonlót lehet megfigyelni a bartóki zene esetében is. Az irodalom területén pedig a *Nyugat* köréhez tartozók nem egy alkalommal fejezték ki abbéli szándékukat, hogy el akarnak menekülni a nagyvárosból.

A várostól való elfordulás a századforduló filozófus, esztéta értelmiségi rétegében egyre inkább a polgári társadalmi osztálytól, sőt magától a társadalomtól való elidegenedést (Mary Gluck álláspontja) jelentette, s egyfajta esztéticizmusba való menekülésként jelentkezett. Tolnay Károly, Lukács György, Fülep Lajos eltérő szociokulturális hátterük ellenére egyaránt elfordultak a korabeli társadalomtól, s ez Lukács és Tolnay esetében az ország elhagyását is jelentette.

*A főváros két arca – modernizmus és gettósítás (A budapesti múlt kintről tekintve)* című fejezet egy korábbi recenzió újraközlése, mely eredetileg a BUKSZ 2005/4. számában jelent meg. Ebben Gyáni Frigyesi Judit: *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest* és Tim Cole: *Holocaust City. The Making of a Jewish Ghetto* című műveit ismerteti. Vajon mi kapcsolhatja össze e két munkát, melyek közül az egyik a 19. század végének és a 20. század elejének kultúrtörténetéről szól, a másik pedig a zsidók 1944-es gettósítását vizsgálja? Gyáni, érezve az eltérő tematikák összekapcsolásából fakadó problémát, nagy gondot fordít választása megindolására. Azzal érvel, hogy egyrészt ugyanaz a nagyvárosi tér a forrása és a működési közege mindkét jelenségnek (kulturális modernizmus, gettósítás), másrészt mindkettő értelmezhető a nagyvárosi modernitásra adott válaszreakcióként (101). Továbbá azért tartja indokoltnak egyszerre elemezni a két munkát, mert szerinte fontos szembesülnünk azzal, milyen „felületet nyújt a magyar főváros modern kori múltja a nemzeti és a nemzetközi történetírói diskurzus számára” (88).

Az „átlagemberek” várossal kapcsolatos élményeinek feldolgozásáról szól *A nagyváros mint tapasztalat: identitás és imázs* című tanulmány. A szerző a korábban is használt naplóelemzés technikájához folyamodva ír arról, hogyan percipiálták a városi polgárok az állandóan változó, épülő nagyvárosi környezetet. Mindenekelőtt azt taglalja, mennyire követték nyomon, s hogyan értékelték a városlakók az új köz- és magánépületek megjelenését. Ugyanilyen fontos kérdés az is, hogy az egyre növekvő és szegregálódó nagyvárosban a városlakók miként érzékelték a társadalmi különbségeket, illetve a nyelvi, etnikai és vallásfelekezeti sokszínűséget. Az etnikai vagy felekezeti „mátság” a városi tér mely szelvéhez köthető a városi polgárok érzékelésében? A városrészek (Tabán, Múzeum körút környéke, Sugárút) milyen szociális tartalommal telítődnek? Fontos példa a tanulmányban a bérkaszárnnyakban élők szociabilitásának kérdése, a nyilvános és félnyilvános területek szerepe mindennapi életükben, a lakbérsztrájkok, illetve a lakók közötti szolidaritás bemutatása.

A budapesti nagyvárosi nyilvánosság elemzése elsősorban komplex szemlélete miatt válik érdekessé. Gyáni szociokulturális jellegzetességeik alapján mutatja be a nyilvánosság különböző tereit (korzó, park, színház, az utca politikai felhasználása), és bennük a különböző társadalmi szereplők „előadásait”. A tanulmánynak ebben a részében leginkább az ősi *theatrum mundi* metaforája szolgál értelmezési vezérfonalul.

Magyarországon újszerű és új távlatokat nyitó tanulmány *A középosztály fogyasztási kultúrája és az áruház* című munka. Nem egyszerű kereskedelemtörténetről van itt szó, hanem a fogyasztás és a polgári középosztályi életmód aspektusainak elemzéséről. Gyáni szerint szembeötlő a Nyugathoz képest a budapesti áruházak kései megjelenése. Ennek okát abban látja, hogy Budapesten hiányzott egy olyan stabil és széles középosztálybeli vásárlói bázis, amely az áruházak fejlődésének biztos támasza lehetett volna. A két háború közötti áruházak inkább a létszámban nagyobb és így erőteljesebb piacot jelentő középosztály alatti rétegeket célozták meg hirdeteikkel, áraikkal és minőségükkel egyaránt. A fenti folyamatot erősítette továbbá az a tény is, hogy a középrétegek fogyasztása a kispolgári szintre zuhant vissza a Trianon utáni időszakban.

A vizuális dokumentumok újszerű felhasználására lehet példa *A reprezentatív város – A reprezentált város* című tanulmány. Budapest fényképes ábrázolásának vizsgálata a múltbeli városimázs megismerése szempontjából lehet fontos. Ehhez az elemzéshez jó támpontot adhatnak a fotóalbumok, amelyek segítségével elemezni lehet egy korszak percepciók kultúráját és ábrázolási konvencióit. Gyáni a fenti elméleti megfontolások alapján állapítja meg, hogy a Budapest 20. század előtti városképét megörökítő fotókat közreadó kiadványok lapozásakor „olyan benyomásunk támad, mintha kijárási tilalommal elnéptelentett köztereket látnánk. Feltűnően hiányoznak ugyanis a képekről mind az emberek, mind más köztéri objektumok (közlekedési eszközök)” (166). Ez azzal magyarázható, hogy a város a szemlélőre még műalkotásként hat, aki a várost ebbéli minőségében ragadja és jeleníti meg vizuális reprezentációjában (167). A két háború között

viszont annak a városrepresentációs elvnek a felülkerekedését lehet megfigyelni, amely elsősorban a dzsungel képzetével próbálja megragadni a nagyvárosi tapasztalatot. A fényképi megjelenítés középpontjába ugyanis a hömpölygő, kiismerhetetlen, állandóan változó nagyvárosi tömeg került.

A kötet utolsó tanulmánya *A megfestett főváros történetei: a festett képben elbeszélte város* címet viseli. Gyáni ebben szinte paradigmaticus érvényességgel kérdez rá a konvencionális történetírás szemléleti előfeltevéseire: „Felülbírálnak-e vajon az utókor a kortársak percepcióit?” (172). Amennyiben ugyanis a különböző emberi tapasztalatok betekintést engednek az elveszett múltba, akkor lényegében ugyanolyan érvényes tudást alkot(hat)nak, mint a forráskritikai eszközökkel ellenőrzött tudományos művek. A kortársak percepcióját, mintegy tekintetét követve nyerhetünk bepillantást a múltba, természetesen ehhez vizsgálódásainkat a múlt elsődleges kontextusaihoz kell igazítanunk, és mindenekelőtt a naplókat, memoárokat, korabeli publicisztikákat, illetve a művészek nagyvárosról szóló alkotásait kell elemeznünk (175). Ilyen városra nyíló „szem” lehet a városkép is a történész számára. Gyáni Gábor a városi festészetet vizsgálva Jonathan Crary nyomán a városábrázolás két, Leibnizre visszavezethető típusát, a *szcenográfiát* (perspektíva) és az *ichnográfát* (madártávlat) különíti el. A madártávlati szemszögből készült ábrázolásra Budapesten jó példa Rudolf von Alt 1855-ös *Pest-Buda látképe északi madártávlatból* című alkotása. Ligeti Antal 1864-es *Buda és Pest látképe* című műve viszont a város horizontális távlata által biztosított perspektivikus ábrázolás, melyben Ligeti a város frízszerű látványképét rögzítette (179).

A városképek legalább egy része egyben képi szociográfiaként is értelmezhető. Gyáni a korabeli Budapest esetében elsősorban a piaci zsánerképeket tekinti ilyennek. A piacot ábrázoló képek az 1890-es évektől szaporodnak meg. Elterjedésük többféleképpen is társadalomtörténeti kontextusba illeszthető. Egyrészről az 1890-es évektől megindul a vásárcsarnokrendszer bevezetése, amely egyben a nyílt utcai piacok felszámolását is jelenti. Ez ösztönzi arra a festőket, hogy ezt az eltűnő intézményt megörökítsék. A másik magyarázat szerint a piaci zsánerkép, a kofákat, parasztasszonyokat és nagyvárosi polgárokat együtt ábrázoló műfaj az egyszerre provinciális és kozmopolita nagyváros legjellemzőbb képi megjelenítése. Ráadásul e képtípus elterjedése egy társadalomtörténeti folyamat (az 1880-as, 1890-es években a legerőteljesebb a vidékiek Budapestre áramlása) pontos reprezentációjának tekinthető. „Következésképp – vonja le a tanulságot a szerző – a piaci zsánerkép közvetlenül utal a nagyvárosi heterogenitás nyilvánvaló tapasztalati valóságára” (183).

Gyáni Gábor tanulmánykötelete fontos, kiemelkedő várostörténeti munka. Középpontjában egy város tapasztalati világának elemzése áll, és az ilyen természetű vizsgálódásokban a városról mint fizikai térről és mint mentális konstrukcióról nem valamiféle teljességre törekvő kép megalkotása a cél, hanem többféle aspektusnak a részletesebb elemzése, egyfajta mozaikszerű ábrázolás. E szemlélethez és témaválasztáshoz adekvát módon kínálkozik a tanulmánykötet mint forma. Az olvasó egy igényesen szerkesztett, átgondolt, egységes koncepciót

követő munkát vehet a kezébe. A tanulmányok sorrendje nem eredeti megjelenésük kronológiáján alapul, hanem logikai-tematikai ívet követ. A rendkívül gondolatgazdag kötet lényegében nagyrészt ismert forrásokat értelmez újra a tapasztalattörténet középpontba állításával. A különböző művészi alkotások társadalomtörténeti kontextusba ágyazva, a nagyvárosi modernitás érzékeléseként és reprezentációiként kerülnek az elemzések homlokterébe. Így a városi modernség egykori tapasztalatának értelmezése a kötet vezérfonalaként fűzi egybe a látszólag egymástól távoli témájú tanulmányokat, és teremti meg a kötet szemléletbeli homogenitását.

*Kosárhó László*



## A városi elit és a döntéshozók

*Takács Tibor: Döntéshozók. Városi elit és önkormányzat Nyíregyházán a 20. század első felében.*

LHarmattan, Budapest, 2008. 306 oldal.

A felületes szemlélő a könyvre tekintve egy újabb virilis listákat elemző kötetre gondol. Bizonyára ezért sem véletlen, hogy a szerző fontosnak tartja a monográfia során többször is hangsúlyozni, hogy a helyi elitvizsgálatokban szinte egyeduralkodó szemlélettel szemben a virilis listák szereplőit ő csupán a városi elit egyik jelentős csoportjának tekinti.

Takács Tibor tömören megfogalmazott célja értelmében azt kívánja vizsgálni, hogy Nyíregyházán, a huszadik század első felében „kik döntenek a közösség életét alapvetően meghatározó kérdésekben, kik monopolizálják a beleszólás nagyobb valószínűségét biztosító társadalmi pozíciókat” (9). Kutatása során a várost önálló entitásnak tekinti, eredményeit nem akarja más városokkal összehasonlítani, a külső hatásokkal nem, vagy csak kevésé számol.

A kötet négy nagyobb egységre tagolódik. Az elsőben a szerző a vizsgálódás kereteit tárja elénk, a város történetét, az elit fogalmát és a törvényi kereteket rajzolja meg. A második és egyben leghosszabb részben a kutatás tárgyául választott képviselőtestület empirikus vizsgálatára kerül sor. A harmadikban Takács a városi elit teljesítményének bemutatását, az utolsó részben a testületen belüli érdekviszonyok taglalását ígéri olvasóinak.

Véleményem szerint zavaró, hogy míg a kötet címében a *városi elit* fogalma jelenik meg, az első fejezet alfejezetének címében a *helyi elit* fogalmi meghatározása szerepel, az empirikus részben pedig a cím szerint újra a *nyíregyházi városi elit*ről beszélünk, míg az ezt követő fejezetcímekben mindvégig a *városi elit* kifejezés jelenik meg. Első olvasásra nehezen eldönthető, hogy a szerző a két fogalmat szinonimákként használja-e vagy sem, de mivel a szövegben különbözőbb magyarázat nélkül felváltva szerepelnek, azonosságukra szavazva folytatom az ismertetést. Mindemelllett a bevezető fejezetből azt is megtudhatjuk, hogy a városi elit a szerző értelmezésében a politikai elit fogalmának is megfeleltethető. A fogalmi zavartól szerencsére ez esetben megkímél bennünket, mert leszögezi, hogy a politikai elit kifejezést ebben a szövegben nem használja.

Az első fejezet várostörténeti bevezetője után, az elitelméletek és a hazai elitkutatások áttekintését követően, Takács Tibor bemutatja, mit is ért ő városi eliten a huszadik század első felének nyíregyházi társadalmában. Elméleti kiindulópontja Lengyel György elitfogalma, ennek értelmében a városi elitet a helyi uralmi pozíciók, a döntési-befolyásolási kompetenciák birtokosaival azonosítja. Az empirikus vizsgálathoz az elit tagjait a vezető intézményekben betöltött

pozíciójukon keresztül kívánja megragadni. Véleménye szerint azért volt releváns a vizsgálat tárgyául a *városi képviselőtestület* tagjait választani, mert ők befolyásolhatták a leginkább a helyi közösség életét. A képviselőtestület tagjait kizárólag döntéshozókként kívánja vizsgálni, magánemberi működésüknek ebben a megközelítésben nincs jelentősége. Az elittagok megjelenését a helyi elitegyesületekben elsősorban forráshiány miatt nem vette figyelembe.

A szerző néhány hasonló szemléletű kutatásra is felhívja olvasói figyelmét, de csak azért, hogy bemutassa, mennyire nem általános az általa választott megközelítés, ellentétben a városi elitet a virilistákkal azonosító szemlélettel. A virilizmus, a városi elit és a gazdasági elit problematikájának alapos körüljárását követően a városi elit másik összetevőjével, a választott képviselőkkel kapcsolatos szakirodalmi előzményeket tekinti át.

A hatályos jogszabályok ismertetése mellett Takács a helyi viszonyokban jártas kutatóként hosszan elemzi a nyíregyházi virilisek összetételét. Ezután a képviselőtestület választott tagjaira vonatkozó törvényi szabályozást, a választások lebonyolítását és részvételi arányait mutatja be. Végül a képviselőtestület harmadik összetevőjére, a hivatali tagokra vonatkozó intézkedések kerülnek az olvasó elé.

Konklúziója szerint a kiegyezés utáni törvények a művelt és vagyonos polgárság számára teremtettek lehetőséget a helyi önkormányzatban való részvételre. Mellettük a városi bürokrácia a hivatalnokok szavazati jogának köszönhetően kapott helyet ugyanitt. A rendszer legitimitását vizsgálva kitűnik, hogy az első repedések az első világháború után keletkeztek, amelyek Takács szerint a harmincas évekre legitimációs válsággá mélyültek.

A második fejezetben a városi elit társadalmi összetételét, létszámát, fluktuációját és életkorát, foglalkozási megoszlását, vagyoni és jövedelmi viszonyait, felekezeti hovatartozását, valamint politikai elkötelezettségét vizsgálja a szerző. A fejezet elején megfogalmazott célok szerint e sok szempontú vizsgálat eredményeként megtudhatjuk, hogy a helyi társadalom mely csoportjai kerültek vezető pozícióba Nyíregyházán. Takács számára fontos szempont volt még, hogy rávilágítson, mennyiben változott az elit összetétele az 1929-es közigazgatási reform hatására. A kutatásba kilenc mintaévben (1900 és 1944 között) 1613 pozíció és 724 személy került.

Nyíregyházán az 1924-es képviselőtestület közel harmada tartotta meg 1930-ban is tagságát, legnagyobb esélyük a viriliseknek, a legkisebb esélyük a választottaknak volt pozíciójuk megőrzésére. A konklúzió szerint a hosszú távú tagság feltétele a jogcím-váltás volt. A törvényi szabályozás következtében elsősorban a korábbi virilisek választottként való bekerülésére vagy a korábbi meghatalmazottak virilissé válására voltak példák. Életkorukat tekintve minden időmetszetben az ötven-hatvan évesek voltak többségben, vagyis a cserélődés folyamatos volt. A jogcímenként külön kiszámított átlagéletkori sajátosságokból pedig jól látható, hogy a választottak általában az idősebbek, míg a megbízottak és a hivatali tagok a fiatalabbak közül kerültek ki.

A generációváltás vizsgálatokor általában jó lett volna, ha a szerző elárulja, hogy mikor, mekkora mintáról beszél – azaz hány embernek sikerült kideríteni a születési évét –, ennek számszerű említése azonban kimaradt a szövegből. A második táblázat ugyan felsorolja az ismert születési évű elittagok számát mintaevenként, de azt nem tudjuk, hogy a mintáknak mi volt a teljes létszáma. Ez egy plusz sorral megoldható lett volna ebben az amúgy hibásan közölt táblázatban (73). Itt kell kitérnem az empirikus adatok prezentálásának a kötet egészére jellemző problémáira. Általában nem ártott volna egy összegző tábla a minták összetételére vonatkozóan. Zavaró, ugyanakkor nehezíti az olvasást és a megértést, hogy az ábrák és táblázatok nincsenek összhangban a szöveggel, nem a megfelelő szöveghelynél helyezték el őket, nincsenek utalások a szövegben a vonatkozó táblázatokra és ábrákra. Sok helyen pontatlanok a táblázat- és ábracímek. Különösen problémás a foglalkozási összetételt ismertető fejezet, amelyben a bőség zavarával küzd az olvasó, de teljesen feleslegesen bontja meg a szöveget a táblázatok özöne, ahelyett, hogy a megfelelő helyre illesztették volna be az összefoglaló táblázatot és az ábrát. Véleményem szerint ennél még az is jobb megoldás lett volna, ha mindet egy helyre, egy függelékbe helyezi a szerző vagy a szerkesztő.

Egy adott csoport foglalkozási összetételének vizsgálata minden kutató számára kihívást jelent, mert nehéz kikezdehetetlen és releváns kategóriarendszert kialakítani. Ebben az esetben a szerző a korabeli források meghatározásait használja. Részletesen, a kritikák megelőzése érdekében példákkal ismerteti a besorolási nehézségeket és a statisztikai módszer korlátait is.

Nyíregyházán a virilis képviselők főként értelmiségiek, a megbízottak főleg tisztviselők, a választottak földbirtokosok és iparosok, később értelmiségiek voltak. A városi elit egészére is az értelmiségi túlsúly volt jellemző, közülük az ügyvédek és egyéb jogvégzettek kerültek be a legnagyobb valószínűséggel. A szerző több értelmezési keretet is kipróbál adatai megvilágítására, végső konklúziója azonban megegyezik a korábban megállapítottakkal: az elitbe kerülés privilégiuma a tulajdonos polgárság és az értelmiség kezében volt ebben a városban. Fontos megfigyelés az is, hogy az elit foglalkozási szerkezetének átalakulása nem csak a határkönek tartott 1929-es reformhoz köthető. Az értelmiség térnyerése ugyan egyértelműen ekkor következett be, arányának növekedése azonban már a tízes évektől, a gazdák szerepének háttérbe szorulásával párhuzamosan megfigyelhető volt.

A városi elit vagyoni viszonyainak feltárására egy nehezen követhető, sok szempontú kutatási módszert választott a szerző. Nem az összes virilis képviselőtestületi tagot vizsgálja, hanem csak azokat a virilis tagokat, akik adókétszerzés nélkül is a listára kerültek volna. Némileg kifogásolható módszerrel a leggazdagabb elittagok adóalapját az évi jövedelmüknek felelteti meg, és ez alapján állítja, hogy a virilis jogon elittagságot nyert személyek között kevés volt a nagypolgári jövedelmű, többségük középpolgári életnívót tudhatott magáénak. A képviselőtestület választott tagjairól még a fentieknél is közvetettebben tudja csak kimutatni, hogy feltételezhetően a kispolgárság felső szegmenséből jöttek. A kép árnyalására tesz kísérletet, amikor a virilis és választott tagok lakóhelyi

megoszlását, részvényvagyonát és részvénytársasági érdekeltségeit – elsősorban a Nyíregyházi Takarékpénztár Egyesület részvényeseit – vizsgálja. Összességében a nyíregyházi elit gazdasági pozíciói az első világháborúig erősödtek, majd fokozatosan gyengültek a kapcsolatok a két elitársaság között, amivel párhuzamosan megnőtt a kapcsolati tőke jelentősége. Magabiztosan, bár az olvasó számára kissé nehezen áttekinthető módon bizonyítja a szerző kiindulási definícióját, mely szerint a gazdasági és a városi elit nem azonos kategóriák, legalábbis ebben a városban nem voltak azok.

Nyíregyházán az elitbe kerülés esélyét a felekezetek foglalkozási viszonyainak és társadalmi háttérének eltérései befolyásolták elsősorban. A városban a felekezeti hovatartozás identitásképző ereje sokkal nagyobb volt, mint a politikai hitvallásé. A kezdetben evangélikus többségű városi elitben a húszas évekig a zsidók arányának növekedése volt jellemző, a két világháború között a megmaradó evangélikus többség mellett folyamatosan erősödött a katolikusok és a reformátusok részvétele. A gazdag zsidók virilis listán való elitbe kerülését a helyi társadalom többségét alkotó evangélikusok, gazdasági lehetőségek híján, közéleti aktivitással kompenzálták. A konfliktus azonban mégsem e két csoport között, hanem a feltörekvő és szintén közéleti szerepre vágyó katolikus polgárság és az evangélikusok között éleződött ki.

Érdekes és vitatható álláspont, amit Takács a pártpolitikai fejezetben állít. Véleménye szerint ebben az esetben nem a várospolitikára kell helyezni a hangsúlyt, hanem az „országos nagypolitika helyi megnyilvánulására” (138). Természetesen itt csak a választott képviselőket vizsgálhatta egy olyan térben, ahol nem volt jelentősége az országos pártoknak, a szerveződések ugyanis elsősorban szakmai alapon jöttek létre.

Az általam legnagyobb várakozással olvasott fejezet a városi elit teljesítményét tárgyaló rész volt. Szerzőnk itt elsőként azt vizsgálja, hogyan válaszolt a képviselőtestület a kihívásokra, milyen volt a város fejlődése. Érdekes megoldás a civil és a hivatalos városfejlesztési tervek összehasonlítása, kár, hogy nem álltak rendelkezésre források a teljes időszakra vonatkozóan. A szerző hangsúlyozza, hogy innen nézve dicsérhető ugyan a városfejlesztés, az értékelésnél azonban nem hagyható figyelmen kívül a korabeli városlakók elégedetlensége.

Takács Tibor a városi elit működésének vizsgálatára azt a módszert választja, amely a probléma megfogalmazását és formálódását tekinti a teljesítmény indikátorának, nyilván azért, mert a közgyűlési jegyzőkönyvek erre vonatkozóan jó forrásoknak bizonyultak. A szerző a teljesítményt a határozatok számán, a képviselőtestület önállóságát a polgármester vagy valamely más hatalmasság betervezésének fogadtatásán méri le, az általában kis számban megjelenő képviselők aktivitását pedig a költségvetési viták hosszával tartja megragadhatónak.

Kissé hosszabban tárgyalja a *hányan vettek részt az ülésen* problematikáját. Nem meglepő, hogy a hivatalból tagok jóval aktívabbnak mutatkoztak, mint a virilis listáról felkerültek. Az aktívak és inaktívak foglalkozási, felekezeti elemzése a fenti aktivitás-inaktivitás minta szerint alakul: az evangélikusok vannak

a legnagyobb számban, mert a választott képviselők között ők vannak túlsúlyban, és mert „őslakosok” lévén őket érdekli legjobban a város sorsa. Továbbá nem azért passzívak a zsidók, mert zsidók, hanem azért, mert elsősorban virilis jogon kerültek a testületbe. Éppen ezért az sem meglepő, hogy a foglalkozási csoportok és a tárgyalt ügyek jellege között nem mutatható ki összefüggés.

A könyv utolsó nagy fejezete az érdekviszonyok feltárására vállalkozik. A szerző érdek- és elitcsoportokat akar megragadni a testületen belül. Politikaiakat nem talál, ezért a nem egyöntetű szavazások elemzésével próbál közelebb jutni a kérdés megválaszolásához. Az alfejezet azonban nem mutat mást, mint azt a természetes megosztottságot, amit előre sejthettünk. Az érdekcsoportok elsősorban a foglalkozási csoportok mentén rajzolódtak ki. Szembenállásukat a foglalkozási érdekellentéteken kívül rendies jellegű ellentétek is meghatározták. A város kevert társadalma nem tudott közös nevezőre jutni, Takács szerint Nyíregyházán „nem volt egységes városi közélet” (225), így következtetése szerint csak a közgyűlés lehetett az a fórum, ahol az érdekek egymásnak feszültek. A városi elit ezért nem képviselhetett egységes városi érdeket, hanem mindvégig az egyes csoportok részérdekeinek hordozója maradt. A húszas évektől kezdve ezek a helyi törésvonalak elhalványultak, s a nyilvánosság számára egyre inkább a pártpolitikai törésvonalak váltak láthatóvá. Az időközben szavazógéppé vált képviselőtestület teljesen elveszítette jelentőségét, az érdemi viták és döntések a szakosztályokban születtek, az itt „véleményezett” javaslatokat a képviselőtestület minden esetben elfogadta. A szakosztályi tagok szerepe felértékelődött, ami a tisztújítások iránti érdeklődést is megmagyarázza.

A könyv befejező alfejezetei csupán ennek a szűkebb körnek, elsőként a szakosztályoknak, aztán a főtisztviselőknek a bemutatására, jellemzőik kutatására szorítkozik, de hogy kik is a címben említett döntéshozók, arra csak később kapunk érdemi választ.

A képviselőtestületi tagok közül legnagyobb eséllyel a választottak kerülhetnek a szakosztályokba. Foglalkozásukra nézve értelmiségiek, ügyvédek voltak, illetve társadalmi presztízsüknek köszönhetően egyházi személyek is felbukkantak itt. A képviselők foglalkozási összetételének ismeretében nem meglepő a megállapítás, hogy ezen a szűkebb csoporton belül is az intelligencia dominált, a gazdák érdekérvényesítő képessége pedig rossz volt. A szakosztályok felekezeti megoszlása ezzel összefüggésben alakult: a gazdák és iparosok alacsony részvétele miatt képviselőtestületi arányaikhoz képest az evangélikusok alul, a katolikusok és a reformátusok felül voltak reprezentálva. A zsidó képviselők viszont ügyvédi praxisuk ellenére sem voltak nagy számban jelen ebben a szűkebb elitcsoportban. Az *elit elitjének* értelmiségiek által dominált csoportja szorosabb gazdasági kapcsolatokkal rendelkezett, mint a képviselőtestületi tagság.

Az összegzés szerint azonban ez a csoport sem volt a képviselőtestületnél aktívabb, itt is kialakult egy kisebb és tevékenyebb véleményformáló csoport, amelyben a városi tisztviselők dominanciája mutatható ki. Ezért nem meglepő az sem, hogy a tanácsi előterjesztések és a szakosztályi vélemények között a legritkább

esetben volt eltérés. Ám a hagyma rétegeinek lehántása ezzel még nem ér véget, Takács Tibor az utolsó fejezetben a döntéseket valóban befolyásoló csoportot keresi. A vizsgálatban azok a főtitviselők szerepelnek, akiknek hivataluknál fogva képviselőtestületi tagságuk is volt. Összességében a szerző úgy látja, hogy a főtitviselői kar tagjainak befolyása a helyi uralmi mezőben elfoglalt helyükből és nem anyagi viszonyaikból következett. Nyíregyházán tehát „a lényegi helyi döntések – már a század elején is, idővel [sic!] előrehaladva pedig még inkább – a városháza hivatali szobáiban és nem a közgyűlési teremben dőltek el” (272). Vagyis a városi elit legfontosabb feladatát, a kezdeményezést és a közérdek megfogalmazását, formálását átengedte a bürokrácia kiemelt csoportjának.

Az alapos és körültekintő kutatásból az derül ki, hogy a valódi *döntéshozók* az alaphipotézisben megjelölt csoportnál szűkebb körben keresendők. A szakosztályok tagjai és a főtitviselői kar képviselőtestületben helyet foglaló tagjai voltak a nyíregyházi városi politika igazi véleményformálói. Éppen emiatt a szerzőben (ahogyan az olvasóban is) felmerül a gondolat: nem kellett volna-e máshol meghúzni a városi elit határait, nem kellene-e a kutatás végén újradefiniálni a fogalmat, felülvizsgálni az alaphipotézist. Takács szerint nincs szükség revízióra, mert az eredeti definícióban foglaltak szerinti döntési jog és a felelősség valóban a képviselőtestület tagjainak kezében volt – az, hogy nem éltek vele, nem kérdőjelezi meg elit voltukat.

Takács Tibor bevezetőben megfogalmazott célját tehát elérte, hiszen megtalálta a valódi döntéshozókat, és azt is meghatározta, hogy a nyíregyházi társadalom mely elemei foglalták el a közösség életét befolyásoló társadalmi pozíciókat. Könyvéből azonban nemcsak az elit összetételét, a hatalom birtokosait ismerhetjük meg, hanem a döntéshozás mechanizmusát is. Irigylésre méltóan sokszínű forrásanyag állt a szerző rendelkezésére, amit a levéltárban otthonosan mozgó kutató mindenre kiterjedő figyelmével dolgozott fel a kötetben.

*Eöry Gabriella*

# A postaszolgálat és a kora újkori kommunikációs forradalom

*Wolfgang Behringer: Im Zeichen des Merkur. Reichspost und Kommunikationsrevolution in der Frühen Neuzeit. (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 189.)*

Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2003. 861 oldal.

*Merkúr jegyében* – hirdeti a kötet címe, s Merkúr alakja hangsúlyosan tűnik fel a kötet címlapján szereplő 1648-as fametszeten is: ő az, aki az égiek közül – Fama mellett – a postakürtöt fújó lovas kíséri útján, míg a háttérben két kereskedő alakja, illetve Bécs, Stockholm és Párizs városát jelző táblák láthatók. Miként kerülhet az antik mitológiában az istenek hírnökeként, a kereskedők, az utazók, a tolvajok védelmezőjeként ismert szereplő ama könyv elejére, mely – alcíme szerint – a kora újkori birodalmi posta működését, és az e korban végbemenő kommunikációs változásokat mutatja be? A középkori művészetben nem találkozunk Merkúr ábrázolásával, a reneszánsz korában azonban ismét felbukkan a kereskedők patrónusaként, ugyanakkor klasszikus irodalmi szerepe ekkorra mindinkább lecsökken. A kora újkorban a szárnyas isten a gyorsaság, az aktualitás, a sebesség szimbólumává vált, újságok, útikönyvek, térképek címlapján, mérföldköveken tűnik fel, ezért Wolfgang Behringer a kora újkori kommunikációs eszközök és változások összefoglaló jelképének tekinti.

A kötet a Max Planck Intézet sorozatában jelent meg, előre jelezve, hogy a mű illeszkedik a német történetírás új irányvonalába, mely a hagyományos megközelítésmódok mellett mikrotörténeti és antropológiai módszereket is alkalmaz. Behringer kutatási tevékenysége rendkívül sokrétű: a politika-, város- és egyháztörténet, a történeti ökológia, s a – szűkebb értelemben vett – kultúrtörténet témaköreiben egyaránt több publikációja jelent meg; a németországi reformációról, annak radikalizálódásáról, a bajorországi boszorkányüldözésekről több kötete is napvilágot látott (*Hexenverfolgung in Bayern; Hexen; Hexengesetzgebung in Bayern; Glaube – Verfolgung – Vermarktung*). Ezekben a munkákban tetten érhető a mindennapok világa, a tér- és időészlelés iránti érdeklődés, a mikro- és makrotörténelmi összefüggések keresésének az igénye. Behringer régóta foglalkozik kommunikációtörténettel, 1990-ben jelent meg a *Thurn und Taxis* című műve, melyben a postaszervezet kiépítését és annak működését mutatta be. Jelen kötetben vizsgálódásait ennél tágabb kontextusba helyezi. Az előszó szerint nem akar sem posta-, sem sajtó-, sem közlekedés-, sem térképészettörténeti áttekintést nyújtani, hanem ezek egységes vizsgálatára törekszik, a hangsúlyt az összefüggésekre helyezve. Arra keresi a választ gazdaság-, társadalom- és politikátörténeti

tényezők figyelembevételével, hogy egy adott jelenség miért éppen ott és akkor alakul ki, illetve ennek melyek a rövid és hosszú távú hatásai. Nézeteit három tézisben foglalja össze: 1. A kora újkor a kommunikációrtörténet önálló jellemzőkkel bíró szakasza, melyben a posta a különféle médiumok, kommunikációs csatornák – újság, könyv, szóbeli információközlés – között központi, integráló és ösztökélő szerepet játszik. 2. A postahálózat hosszú távú gyakorlati hatása azon úthálózat kialakítása, mely napjainkig alapvetően meghatározza az infrastrukturális hálózatot. 3. A kommunikációs fordulat – meglátása szerint – a tér- és időészlelés megváltozását jelenti, ráadásul ezek a változások hozzájárultak az európai kulturális modernizálódás elindulásához. A forradalom – Behringer definíciója szerint – olyan szerkezetváltás, mely hosszú távú, mélyreható változásokat idéz elő; e hatások figyelembevételével a szerző kommunikációs forradalomról beszél, melyet az ipari és a tudományos forradalomhoz hasonló jelentőségűnek tart. Ennél is megdöbbentőbbnek hat azon állítása, miszerint európai vonatkozásban a kora újkor kommunikációs változások fontosabbak, mint Amerika felfedezése vagy a könyvnyomtatás feltalálása. E kissé provokatív állítások alapos, rendkívül részletes, széles forrásbázisra épülő vizsgálatára a könyv 3-3 részre tagolódó második és harmadik fejezetében kerül sor.

A könyv második fejezetében a későközépkori futárszolgálat felvázolása után a még magánvállalkozásként működő, de már Habsburg-privilegiummal rendelkező Taxis-postát mutatja be (1. rész), majd a birodalmi posta kiépítését (2. rész), valamint a 17. század második felében kialakuló tartományi postahálózatok létrejöttének körülményeit (3. rész) vázolja fel. Fontos látnunk a különbséget a futárszolgálat és a postarendszer között. A futár alkalmilag, az uralkodó megbízásából, az egész úton egyedül vitte végig a leveleket; a posta ezzel szemben egy rendszeresen működő szervezet volt, melyet magáncélokra is felhasználtak, így a nyilvánosság bekapcsolásával jelentősen megnövelték a felhasználók körét. Ráadásul a levél- és személyszállítás összekapcsolásával megvalósult a gazdasági hatékonyság is, a nagyjából 20 km-enkénti lóváltó-állomások létesítésével pedig sikerült elérni a sebesség növelését, így a futárszolgálat átlagos 1,25 km/h-s sebessége helyett a birodalmi posta 7,5 km/h-s sebességgel közlekedett. A 17. század elejére egyértelműen bebizonyosodott, hogy a posta olcsóbb és gyorsabb is a futárszolgálatnál, ami különösen fontos volt, hiszen a kor fő jellemzőjének a gyorsaságot, a rendszerességet, a megbízhatóságot és a gazdaságosságot tekintették. Felvetődik természetesen a kérdés, hogy miért ekkor játszódik le a kommunikációs forradalom magyát jelentő postahálózat átalakítása, hiszen tulajdonképpen semmi olyan új technikai eszközzel nem találkozunk, amely ne állt volna rendelkezésre már a középkorban is. Ezzel kapcsolatban Behringer a korban jelentkező általános híréhséget jelöli meg alapvető okként, szerinte a fejlődésre ösztökélően hatott a megélénkülő gazdasági és kulturális élet érdeklődése. A szerző elemzéseiben az egyes postamesterek személyi aspirációinak, képességeinek is szerepet tulajdonít, közülük különösen Franz von Taxis és Sigmund von Birghden szerepét emeli ki, ugyanakkor döntő jelentőségűnek tekinti a harmincéves háborút lezáró béketár-



gyalásokat, amikor is gyors és megbízható információkra volt szükség. Mindez milyen közvetlen hatásokat eredményezett? Egyfelől a postahálózat kialakulása a gazdasági fejlődés indikátorává vált, hozzájárult a jóléti állam megteremtéséhez, s bebizonyosodott, hogy a hatékony állam működése elképzelhetetlen a posta nélkül. Ennek bemutatásához számos megfontolandó szempontot vet fel Behringer a posta mint regáléjog és a tartományi postahálózat létesítése körüli elméleti vita ismertetésével. Másfelől a postaútvonalak csomópontjában máig meghatározó városok tűnnek fel: Brüsszel a császári posta, Nürnberg a városi futárrendszer, Frankfurt am Main a birodalmi posta központja volt ekkor, a tartományi postaközpontok között pedig szerepel már Berlin és Drezda is. A kötet végén közölt, 1764-ből származó, postavonalakat bemutató térkép már megdőbbszentő infrastruktúrális fejlettséget mutat.

A könyv harmadik fejezete a sajtó és a közlekedés területén végbement változásokat rögzíti, melyek több szállal is kapcsolhatók a postahálózat kiépítéséhez: jelentkezik az aktualitás, a rendszeresség, az univerzalitás, a széles publicitás iránti igény, mely a heti-, majd a napilapok megjelenésének jelentőségét erősíti a tekintélyelvűségre, a múltra és a vallási hagyományokra építő könyvekkel szemben. Ez csak a postarendszer működésével vált lehetségessé. A megjelenő hírek beszerzésében és az újságok elosztásában a postamestereknek fontos szerepet tulajdoníthatunk, akiknek ugyanakkor a későbbiekben éppen az újságeladásból származó jövedelemre volt nagymértékben szükségük. Az újságok elterjedésének hatását vizsgálva a szerző többször emlékeztet a nyilvánosság és a közvélemény megteremtésében játszott szerepükre.

Behringer útikönyvek, atlaszok, térképek, plakátok, mérföldkövek, menetrendek bemutatásával irányítja rá a figyelmet a személyszállítás iránt a korban megmutató nagy igényre (2. rész). Ez a széles körű kereslet hozzájárult ahhoz, hogy a posta politikai nyomást gyakorolhasson az infrastruktúra javítására: a kőből és kavicsból épített utak 8 méter szélesek voltak, éppen azért, hogy két szembejövő postakocsi elférhessen rajtuk. Ugyanakkor Behringer a személyszállítással kapcsolatban még ennél is fontosabbnak tartja azt, hogy a postakocsi *demokratikus* módon működött, azaz nemzetre, nyelvre, vallásra, korra, rendi helyzetre való tekintet nélkül azonos tarifával, azonos módon szállította az utasokat.

E fejezet harmadik része a birodalmi postát gazdasági szervezetként vizsgálja meg. Már a mű korábbi részeiben is felbukkan az a gondolat, hogy a postahálózat kiépítése egy kommunikációs-specifikus szektor kialakulását eredményezte, mely a század folyamán összekapcsolódott a professzionalizációval és a bürokratizációval is. S hogy mit jelentett a tényleges piaci viszonyok között való működés? Azt, hogy a teljesítmény által kellett meggyőzni a lakosságot a szolgáltatás színvonaláról, a piaci változásokra pedig rugalmasan kellett reagálni.

A záró fejezetben a szerző a Merkúr-szimbólum megjelenéseit foglalja össze, illetve a tér- és időérzékelésben végbemenő változásokat összegzi. Behringer emlékeztet arra, hogy a tradicionális társadalmak az időre és a térre mint megváltoztathatatlan jellemzőkre tekintettek, azonban a kora újkori

kommunikációs forradalom azt eredményezte Európában, hogy a 16. századi napóra helyét a 18. század végére a percre pontos óra vette át, s így a természeti idő helyett a modern időfelfogás vált uralkodóvá. Ezzel párhuzamosan a korábban kaotikusnak tekintett tér mindinkább átláthatóvá, mérhetővé, pénzre és időre átszámíthatóvá vált a kor embere számára. A középkorban még saját helyi közösségébe bezárt egyén számára a tér kitágult a kommunikációs forradalom révén, állítja Behringer, kétségbe vonva ezzel Amerika felfedezésének a térérzékelésre gyakorolt hatását. A tér- és időérzékelés terén bekövetkezett változásokat beilleszthetőnek véli a modernizációs trendek mellé, összhangban Norbert Elias civilizációs elméletével.

A kötet célkitűzésének megfelelően Behringer valóban igyekszik egységes képet festeni a kora újkori kommunikációs változásokról. A legnagyobb hangsúly a birodalmi postára mint indukáló tényezőre esik, de a szerző igyekszik a figyelmet a posta-, a sajtó-, a közlekedés- és a mentalitástörténet összefüggéseire is ráirányítani, ugyanakkor a kötet végén található időrendi táblázat segíti a kronológiai tájékozódást. A könyv felhasználhatóságát továbbá név-, hely- és tárgymutató könnyíti, emellett 31 ábra, 9 diagramm és 18 táblázat szemlélteti a leírtakat.

Az előszóban megfogalmazott állítások olvasásakor még felmerülhet az olvasóban, hogy a szerző kissé túldimenzionálja a téma jelentőségét és hatásait, a műre azonban nem jellemző az egyoldalú nézőpont érvényesítése. A középpontban természetesen mindvégig a kommunikációs forradalom áll, de a többszemponúság, a politikai és gazdasági háttérre való állandó figyelem jellemzi, nem állítja azt, hogy a posta önmagában ilyen mértékű változást indukálhatott volna. Állításait rendkívül széles forrásbázissal támasztja alá: az egyes problémakörök tárgyalásánál gyakran vázolja fel a korabeli elméletírók nézeteit, majd a rendeletek és törvények bemutatásával a *de iure* állapotot rögzíti, összevetve ezeket a gyakorlati megvalósulás nyomaival. Így vizsgálódásai kiterjednek a korabeli röplapok, plakátok, útikönyvek írott és képi anyagára, azonban nem elégszik meg az események felülről való láttatásával: naplók, feljegyzések és levelek idézésével a kortársi reakciókat is igyekszik rögzíteni. Bizonyos értelemben azonban a kommunikációs forradalom kifejezést kissé problematikusnak tartom: ugyan a behringeri definíció, illetve maga a mű egésze is egyértelművé teszi, hogy egy hosszú, gyakorlatilag a kora újkor egészén átívelő folyamatról van szó, ám a szó jelentéséhez a gyors változás képzetét szoktuk társítani, ezért ennek fogalomként való használata kérdéses. Továbbá fontosnak tartom megjegyezni, hogy bár a szerző azon törekvése rendkívül értékelendő, hogy francia, svéd, itáliai, illetve olykor angol példákat is idéz a változások megvilágítására, de az alapvetően német forrásokra támaszkodó műben felvázolt elmélet egész Európára vonatkozóan csak további kutatások révén nyerhet teljes bizonyítást.

*Horváth Hajnalka*

*Simonovics Ildikó – Valuch Tibor (szerk.): Öltöztessük fel az országot! Divat és öltözködés a szocializmusban.*

Argumentum Kiadó, Budapest, 2009. 294 oldal.

A divat, az öltözködés átalakulása általában a mentalitás, az értékek és a gondolkodás változását is kifejezi. Különösen igaz ez a szocialista korszak Magyarországon, ahol az öltözködés politikai és ideológiai szempontból egyaránt fontos kérdésnek számított. Az Argumentum Kiadó gondozásában, 2009-ben megjelent tanulmánykötet elolvasását követően pontosan erről a témáról alkothatunk színes, átfogó képet. A kötet tanulmányai eredetileg előadásként hangzottak el a *Kirakat: Divat a szocializmusban* című kiállításához kapcsolódóan 2007-ben, a Budapesti Történeti Múzeumban megrendezett tudományos konferencián.<sup>1</sup>

A szerzők írásaikban egyaránt vizsgálják a divatvonalak, a stílusok változásait, a divattervezés, a divattrendek és a divatváltozások történetét, az öltözködés társadalmi hátterét és viszonyrendszerét, valamint a ruházati fogyasztás történetét. Így többek között olyan kérdésekre keresik a választ, hogy miként változtak az egyes emberek és társadalmi csoportok öltözködési szokásai? Milyen hatása volt erre a lakóhelynek és a társadalmi tagolódásnak? Miként alakult a korszak során a ruházati ellátottság? Mi jellemezte a ruházati fogyasztást a szocialista korszak évtizedeiben? A képekkel, fotókkal gazdagon illusztrált kötet ezekről a kérdésekről próbál meg minél teljesebb képet rajzolni a téma nemzetközi és hazai szakirodalma alapján, szakszerűen, ugyanakkor tudományos ismeretterjesztésre törekvő, olvasható hangvételben. A művészettörténeti, szociológiai, társadalomtörténeti elemzések mellett a kötetben a szocialista korszak magyar divatjának számos képviselője is közreadja emlékeit. A szerkesztők előszóban kifejtett célja szerint annak a kutatási irányzatnak az erősítéséhez kívánnak hozzájárulni, amely a közelmúlt magyar történelmét a mindennapi élet és a társadalmi változások előtérbe állításával próbálja meg értelmezni.

A kötet jól átgondolt szerkesztési elvek szerint épül fel. A tanulmányokat három fejezetbe sorolták. Az első fejezethez (*Divat és ideológia*) tartozó tanulmányok általánosabb jellegűek, a divat és a kommunista pártideológia viszonyát, ennek kapcsán az intézményi háttér kialakítását, a divat területén működő szakemberek képzését mutatják be. A második fejezet (*Öltözködési és ruházatközpontú szokások*) írásai a magyarországi szocialista korszak divatjáról és öltözködéséről, az ezekhez kapcsolódó szokások változásairól, emblematikus ruhadarabok történetéről szólnak. Végül a harmadik fejezetben (*Kortárs szemmel*) a divatszakra egykori szereplőinek visszaemlékezései, személyes hangvételű elemzései olvashatók.

A kötet nyitó tanulmánya Djurdja Bartlett divattörténész, a London College of Fashion kutatója *Ideológia és viselet* című írása, amelyben a szerző

<sup>1</sup> A kiállítást és a konferenciát is Simonovics Ildikó, művészet- és divattörténész szervezte.

áttekintést ad a divat szerepéről és a szocialista ideológiához való viszonyáról a Szovjetunióban, illetve annak tagállamaiban. Zsolt Péter szociológus elemzése (*A szocializmus esete a divattal*) a társadalom és az egyén szemszögéből tekinti át a magyarországi divat alakulását a II. világháború végétől a rendszerváltásig tartó időszakban. Zanin Éva irodalomkritikus *Divat, ideológia, diktatúra* című írásában a divat és a szocialista rezsim társadalmi erőinek működésmódját, valamint ezek fogalmi apparátusainak hasonlóságait vizsgálja. Csipes Antal iparművész (*Divattervezők képzése Magyarországon 1945–1983 között*), illetve Simonovics Ildikó („Öltöztessük fel az országot” – *avagy divat szocialista módra*) írásai pedig a divat intézményi hátterével foglalkoznak.

A második fejezetben Valuch Tibor (*A városi öltözködés változásai Magyarországon 1948–2000*) a korszakot öt alperiódusra bontja, az egyes korszakok bemutatásánál a társadalmi tagolódás és a divat kapcsolatát vizsgálva. A *Divat és „bűnözés” az 50-es, 60-as és 70-es években Magyarországon* című tanulmányában Medvedev Katalin, a University of Georgia kutatója, a ruhacsempészet, a gyári ruhalopások és az ezekhez kapcsolódó deviza- és más bűncselekmények fő mozgatórugóit elemzi, melyeket a lakosság ruházkodással kapcsolatos érzelmeivel, pszichés beállítottságával azonosít elsősorban. Agárdi Izabella gender kutatásokkal foglalkozó történész *A „nejlon otthonka” – egy birodalom öröksége* címmel írott tanulmányában a hatvanas-hetvenes években fokozatosan elterjedő női háziruhat (otthonka) mint kulturális jelentések hordozóját elemzi, a kollektív emlékezet és nosztalgia részeként tekint rá. Majtényi György (*Hagyománytisztelet, protokoll, etikett. Az államszocialista elit öltözködése*) a divat problematikájához a korabeli protokoll- és etikettirodalom elemzésén keresztül közelít. Tóth Eszter Zsófia (*Munkásnők öltözködése a szocialista időszakban életinterjúk alapján*) a Budapesti Harisnyagyár munkásnőivel és munkásnő országgyűlési képviselőivel készített életútinterjúk alapján elemzi, hogyan próbáltak a nagyvárosokba bevándorló fiatal lányok megfelelni a nőkkel kapcsolatos szépségelvárásoknak, miként jutottak a munkásnők a korszakban hiánycikknek számító ruházati cikkekhez. Hammer Ferenc (*A farmerviselet alakváltozásai a szocialista Magyarországon*) az 1960-as évek elejétől az 1980-as évek közepéig terjedő időszakban a farmernadrág különleges szerepét elemzi a magyar társadalom történetében. Szapu Magda etnográfus (*A fiatalok önazonosító és megkülönböztető jelei, szimbólumai az öltözködésben*) a különböző zenei irányzatok mentén sorra kialakuló, legtöbbször a felnőtt társadalommal szembehelyezkedő öltözködési, önazonosító stílusokkal foglalkozik. Hasonlóképpen az etnográfia felől közelít témájához Juhász Katalin („...A bőre öre...” *Tisztálkodás és szépségápolás falun az 1960-as, 1970-es években*), akinek érdeklődése középpontjában az a folyamat áll, mely során a vidék a tisztálkodási körülmények szempontjából megpróbál felzárkózni a városi színvonalhoz.

A harmadik fejezet írásai, mint említettem, személyes visszaemlékezésekre és élményekre épülnek. F. Dózsa Katalin írása (*A szocialista divat a valóságban, avagy hogyan lehet divatos egy pesti nő, ha semmit sem lehet kapni az üzletekben?*) a szerző műfaji meghatározása szerint szubjektív viselettörténet az 1950-es,

1960-as évekből. Kovács Valéria (*A kulisszák mögött. Divatélet az 1970-es, 1980-as években manöken szemmel*) a korabeli divatbemutatók világát, Deés Enikő iparművész (*A nagyüzem és a kreativitás*) és Vámos Magda divattervező (*Divat a szocializmusban...*) a divattervezők és a tervezés korabeli viszonyát idézik fel saját élményeik, tapasztalataik alapján.

Össességében, a tanulmánykötet a szerkesztők célkitűzésének megfelelően, szakszerűen, de olvasható formában sikerrel irányíthatja a figyelmet a témára, a korszak mindennapi életének tudományos történelmi kutatásában rejlő lehetőségekre.

*Stenczel Emese*

*Legát Tibor: Közlekedik a főváros.*

Jószöveg Műhely, Budapest, 2008. 272 oldal.

Egy város fejlődése, fejlettsége a történelem bármelyik korszakában nagyban múlik azon, hogyan tud bekapcsolódni egy adott régió vérkeringésébe. Természetesen a gazdaság fejlődése, a társadalom differenciálódása, az egyre specifikusabb munkamegosztás és foglalkozásszerkezet ezt mind-mind elősegítik, ám a javak mozgatása, cseréje, szállítása, a közlekedés megszervezése nélkül mindez nem jöhet létre.

Budapesten a dualizmus nagy városfejlesztő programjai, a technikai fejlődés igen jótékonyan hatottak a városi közlekedésre, s így az első világháború végére a közlekedési eszközöknek olyan „színes kavalkádja” jött létre, amelyből a főváros a későbbiekben is profitálni tudott. A két világháború közötti, sokak által „aranykor”-ként emlegetett időszakot a Rákosi-rendszer nehézipari álmódosása és a háború utáni károk helyreállítása váltotta fel. Mindezt az 1960-as évek végére tető alá hozott reformok követték, s felmerült az igény, hogy létrejöjjön egy egységes, nagy fővárosi közlekedési társaság. Ez lett a Budapesti Közlekedési Vállalat, vagyis a BKV, s a vállalat fennállásának 40. évfordulója alkalmából született meg ez a könyv. A szerző, Legát Tibor újságíró, a BKV negyven évét úgy szerette volna bemutatni, mint a városképet folyamatosan meghatározó, befolyásoló jelenséget, amely szerinte mind a mai napig ugyanolyan nélkülözhetetlen és állandó eleme a fővárosnak, mint bármelyik híres, védjeggyé vált épülete.

A kötet előszava lényegre törő áttekintést nyújt a város közlekedésének történetéről. Kitér az egyes járművek típusaira, így például az omnibusz és a lóvasút harcára, a villamos elterjedésére, a kontinens első földalatti vasútjának megépítésére. Bemutatja a közlekedés megszervezésében szerepet játszó korábbi társaságok történetét, a háborús pusztítások hatását, és röviden felvázolja a BKV történetének legfontosabb állomásait. Az előszó tehát megfelelő összefoglalása a könyvben részletesebben tárgyalt témáknak.

A könyv második, és egyben fő szerkezeti egységében a szerző a közlekedési vállalat öt fő profiljának számító ágazatát – egyben járműfajtáját – veszi górcső alá 1949-től napjainkig. Az egyes fejezetek a bennük tárgyalt járműfajta jellegzetes színét kapták a könyvben is. A történeti áttekintést az egyes ágazatok fontosabb eseményeiről összeállított kronológia, illetve korabeli közlemények, újságcikkek, viccek, dalok, vonaljegy- és bérletfotók egészítik ki és gazdagítják, melyeket a szerző a BKV archívumából válogatott.

Az első rész a sárga villamosokról szól, melyek 1923-tól lettek egységes színűek. A Fővárosi Villamos Vasút Községi Vállalat (majd 1951-től Fővárosi Villamosvasút) a trolibuszhálózat kiépítését szorgalmazta, így az általa üzemeltetett villamosvonalakon nem sok újítást vezettek be. Az újdonságok később is csak az újjáépítéssel függhettek össze, vagyis az ipari területeket összekötő új vonalakkal, valamint a 33-as villamosvonal kiépítésével, amely a harminchárom évvel

korábbi Nagy Októberi Szocialista Forradalom emlékének tiszteletére készült el. 1956-ban megjelent az UV típusú villamos, amit sokan helytelenül az „új villamos” rövidítésének hittek. A több mint ötven évig szolgálatban lévő típus 2007. augusztus 20-án közlekedett utoljára. A hatvanas évekre a konszolidáció a villamosközlekedés fejlesztésében is éreztette hatását, új vonalak, új és kényelmesebb járművek üzembe állításának formájában. A hetvenes évekre a metró megjelenésével csökkent a villamosvonalak száma, és a külvárosokban is a buszoké lett a főszerep. Ugyanakkor megjelentek az új, kisebb, talán kevésbé szép, de vadonatúj csehszlovák modellek, majd később a „Csufinak” becézett *Hungaroplan* villamos. Végül, a 21. század elején megérkeztek a hannoveri villamosok és a *Combino*, újabb fejezetet nyitva a budapesti villamos történetében.

A következő rész a helyi érdekű vasúté, a zöld színű HÉV-é. A dualizmus kori hatalmas vasúti hálózatfejlesztés részeként, 1887-ben indult meg először a forgalom – Soroksárra. Az egyre bővülő és mind hosszabb járatokkal közlekedő hálózat az 1949-ig működő Budapest Székesfővárosi Közlekedési Részvénytársaság tulajdonába kerülve hanyatlásnak indult, a II. világháború végén azonban vonalai így is nagyban segítették a város újjáépítését. A járművek korszerűsítésére csak az 1960-as évek elejétől került sor, ekkortól azonban a vonalakat is fokozatosan tovább „nyesegtették”. A HÉV jelenlegi formája a nyolcvanas évekre alakult ki.

A harmadik fejezet a kék buszokról szól. Az omnibuszokkal rendelkező vállalatok az 1920-as években kezdtek autóbuszokkal is foglalkozni, és végül a két típust 1923-tól már külön üzemeltették. A II. világháborúban a hadsereghez került a járművek nagy része (ekkor sínautóbuszok is közlekedtek a fővárosban). A háború után már elkezdődött az állami buszgyártás, amely 1951-ben kapta meg az *Ikarus* márkanevet, s ekkor jelent meg a szárnyas embléma is. Az eleinte igen elhanyagolt közlekedési eszköz a hatvanas évektől kezdett magához térni, ekkor álltak üzembe az első csuklós buszok is. A hetvenes évekre „busznagyhatalomma” váltunk a KGST határozatainak köszönhetően, és fokozatosan forgalomba helyezték az új buszokat. Ezeket újabb változtatások követték, s végül az Ikarusok mellett megjelentek a svéd Volvo buszok is.

A következő rész a piros trolival foglalkozik, amely a fővárosban 1933-ban közlekedett először. A háború után 70-es számmal indult útnak az első pesti járat, Sztálin 70. születésnapja tiszteletére. Az átadás napján ingyen lehetett utazni. Eleinte ott jöttek létre a vonalak, ahol azelőtt villamos járt, vagyis a koncepció a villamos egy olcsóbb megoldással való fokozatos kiváltására irányult. Később a szovjet típusokat a BKV–Ikarus saját fejlesztésű próbálkozásai váltották föl, majd ismét szovjet trolik érkeztek, és néhány vonalfejlesztésre is sor került. Ezután visszatértek az Ikarus–Ganz típusokhoz, amelyeket alacsonypadlós Ganz-járművek váltottak fel az új évezredben.

Végül, de nem utolsósorban a nagyvárosi lét egyik legfőbb jelképével, a metróval foglalkozik a könyv. Az 1949-től kezdődő építés Sztálinváros mellett a legnagyobb beruházásnak számított. 1954-ben leállították, majd 1958-ban újratekítették, végül 1970-ben adták át az első szakaszt a Deák tér és az Őrs vezér

tere között, s a teljes első vonal 1972-re készült el. 1970-ben a földalatti is megújult, majd szintén ugyanebben az évben a kék metróvonal építése is megkezdődött, amelyet több szakaszban végül 1990-re adtak át teljesen. Az új évezredben felújították a 2-es metró vonalát, valamint a járműveket is. A 4-es metró építkezései pedig, mint jól tudjuk, 2010-ben is tartanak.

Legát Tibor könyve egy szelete Budapest történetének, ami a sorok között elevenedik meg előttünk, mert a főváros tömegközlekedésének történetét tudományos részletességgel, adatgazdagon, ugyanakkor olvasmányos formában tárja az olvasók elé.

*Kőrösi Ádám*



# SZERZŐINK

Eőry Gabriella (1974) történész  
eoryga@gmail.com

Hagen, Trever (1981) szociológus, PhD-hallgató  
(University of Exeter)  
hagen.trever@gmail.com

Havadi Gergő (1976) szociológus, PhD-hallgató  
(ELTE TÁTK)  
havadi.gergo@gmail.com

Horváth Hajnalka (1985) PhD-hallgató  
(ELTE BTK Közép- és Kora Újkori Magyar Történeti Tanszék)  
horvathajni06@gmail.com

K. Horváth Zsolt (1972) történész  
(ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet)  
khzs@hotmail.com

Kaba Eszter (1976) levéltáros  
(Politikatörténeti és Szakszervezeti Levéltár)  
sterka@freemail.hu

Kosárkó László (1976) PhD-hallgató  
(ELTE BTK Atelier)  
kosarko@freemail.hu

Kőrösi Ádám (1987) MA-hallgató  
(ELTE BTK Atelier)  
adamkorosi@gmail.com

Poiger, Uta G. (1965) történész  
(University of Washington)  
poiger@uw.edu

Stenczel Emese (1988) MA-hallgató  
(ELTE BTK Atelier)  
steemmse@gmail.com

---

Szijártó M. István (1965) történész  
(ELTE BTK Gazdaság- és Társadalomtörténeti Tanszék)  
szijarto@elte.hu

Tóth Eszter Zsófia PhD (1975) történész-levéltáros  
(Magyar Országos Levéltár)  
fermina33@gmail.com

Varga Luca (1980) egyetemi hallgató  
(ELTE BTK)  
esaborzl1@yahoo.it

# CONTENTS

## UNDER CONTROL – POPULAR MUSIC IN SOCIALISM

---

Uta G. Poiger	Presley, Yes – Ulbricht, No? Rock 'n' Roll and Female Sexuality in the German Cold War	5
Gergő Havadi	Individualists, Traditionalists, Revolutionaries or Opportunists? Political and Social Attitudes towards Jazz in the 1950s and 1960s	31
Luca Varga	The Reception of <i>An Imaginary Report on an American Pop Festival</i> at the Vígsház in the Context of the Cultural Policy of the Kádár Administration	58
Trever Hagen	Musicking in the Merry Ghetto. The Czech Underground, 1968–1989	89
Zsolt K. Horváth	The Museum of Hate. <i>Spions</i> , 1977–1978	119
Eszter Zsófia Tóth	Rock, Lies, and Youth Park. The Interpretation and Reinterpretation of the Concept of Collaboration: The Case of Agent 'Dalos' and its Recollections	145
István Szijártó M.	Montpellier, Vendée, the Historian and the Narrative	175

## PANORAMA

---

Eszter Kaba	Living in System. Report from the conference entitled 'Change(s) of Regime(s) in Hungary' of LEGENDA Cultural Association (2009. September 10., Budapest)	198
-------------	---	-----

## BOOKS

---

Gyáni Gábor: Budapest – Túl jón és rosszon. A nagyvárosi múlt mint tapasztalat.	– László Kosárkó    201
The Urban Elite and the Decision-makers. Takács Tibor: Döntéshozók. Városi elit és önkormányzat Nyíregyházán a 20. század első felében.	– Gabriella Eőry    207
The Postal Service and the Revolution of Communication in Early Modern Age. Wolfgang Behringer: Im Zeichen des Merkur. Reichspost und Kommunikationsrevolution in der Frühen Neuzeit.	– Hajnalka Horváth    213
Simonovics Ildikó – Valuch Tibor (szerk.): Öltöztessük fel az országot! Divat és öltözködés a szocializmusban.	– Emese Stenczel    217
Legát Tibor: Közlekedik a főváros.	– Ádám Kőrösi    220
Authors	223
Contents	225
Abstracts	227

# ABSTRACTS

## Trever Hagen: Musicking in the Merry Ghetto. The Czech Underground, 1968–1989

This study presents an empirical case study of the Czech Underground community, focusing on actors' entrance into, and experience within, the Underground from the late 1960s to 1980s. The Underground can be conceived as a network of alternative dispositions toward social and cultural life in Czechoslovakia that emerged through non-official musicking practices. The author uses this case to focus on the non-official uses and reinventions of 'music-as-resource' in the Underground in a simultaneous, two-fold manner: 1) to understand music as a transformative aspect in the activities and processes of community-building and 2) to think more specifically about music's role in collective agency and how collective phenomena begin and grow. The article explores how 'music-as-resource' takes shape in relation to what is described as 'creative constriction': the paradoxical situation whereby suppression generates new opportunities for creative action. The 'creative constriction' – censorship, banning, state-consolidation of the music industry, auditions/reviews – is situated in the production of music, subsequent consumption of these products, their embodied practices, and how actors articulate meaning to musical materials. Through non-official musicking in the Underground, the author illustrates how 'music-as-resource' afforded new and socially important cultural practices that were informally learned in and through musical experience. These 'lessons' in turn provided a springboard for alternative, non-official, or 'underground' modes of being, permitting us to see the creation of an imaginative cultural space and how this collectively coalesces into a community.

## Gergő Havadi: Individualists, Traditionalists, Revolutionaries or Opportunists? Political and Social Attitudes towards Jazz in the 1950s and 1960s

This essay focuses on jazz from the time it was banned by the cultural administration after 1948 to its integration from the 1960s and onwards. In the age of the Cold War, the ethos of freedom permeating jazz music was fuelled by the American political hegemony and consumerist mass culture on the one hand, and the America-phobia of the communist regime on the other. These factors

shaped the often heroic image of the genre in many recollections. In the beginning of the 1960s, jazz gained a legitimate status as part of both new youth and cultural politics, and became partially institutionalised. However, due to the fact that music was monopolised by the organisations of classical music, which enjoyed the full support of the official cultural administration, jazz continued to be unrecognised as an autonomous art form. The legitimisation of jazz brought about the loss of its revolutionary myth. Controlled by the Communist Youth Organisation (KISZ), attempts were made to re-ideologise jazz and use it to counterbalance rock and roll and beat music among young people. However, modern jazz arriving in Hungary with a 15–20-year delay was unsuitable for this purpose. Moreover, by this time, young audiences had lost contact with the outdated forms of jazz. The revolutionary myth, thus, was transferred to beat and rock music. The irony in the post-1945 history of jazz is that the genre had lost its potential audience by the time it was tolerated by the regime.

### Zsolt K. Horváth: The Museum of Hate. *Spions*, 1977–1978

This study aims at answering the questions of where and how the avantgarde scene of the 1970s, home of the art punk band *Spions*, was organised. Besides the semi-publicity created by extending the private sphere of personal residences, the second half of the decade found this scene returning to venues supported by the official cultural policy: the cultural centres. How was it possible for these *supported* venues to house *forbidden* shows? The answer lies in the transforming modes of social identification and recreation choices whose exhaustion was already visible, even for the sociology of the day. The avantgard scene, thus, did no more than repopulate these depleted cultural spaces. This transformation is significant, as the creation of the *Spions* would have been unimaginable without cultural centres. In their case, the Ganz-MÁVAG Cultural Centre, under the directorship of Tamás Papp, provided the environment where the band first started during a lecture series about utopias. This first Hungarian punk band, however, was far from ordinary; it was set up with the aim to develop poetics and create a musical idiom. The founders, Gergely Molnár, Péter Hegedűs (with György Kurtág, Jr) and Tibor Zátonyi, were originally involved, respectively, in neoavantgard art, contemporary classical music and photography. The band, arriving at popular culture from the exclusivity of avantgard aesthetics and contemporary classical music, was in many respects atypical and defied the logic of pop. Their communication was hierarchic, rather than emancipatory, and the thematics of escape, self-destruction and hate were characterised at the same time by the implicit criticism of state socialism and the New Left's denunciation of capitalism. The *Spions*, using pop as a mere medium, reduced the people's celebrated leaders to the same morphological level as the adored celebrities, fashion models and dandies.

## István Szijártó M.: Montpellier, Vendée, the Historian and the Narrative

If we juxtapose Robert Merle's historical novel, *En nos vertes années*, and Emmanuel Le Roy Ladurie's book, *The Beggar and the Professor*, we are struck by the fact how many details in the novel are real – in the sense that they correspond to the sources, in this case Felix Platter's diary, as used by Le Roy Ladurie, too. Real and fictional elements mingle without difficulty in the text of the historical novel. In fact, one of the directions, in which postmodern modifies the practice of a few historians, is mixing real and fictional elements (for example: in Simon Schama's *Dead Certainties*). If we examine historical and literary narratives of the counter-revolutionary revolt in Vendée in 1793, we can state that historians use the same techniques as Victor Hugo or Honoré de Balzac to shape their texts, and through this they direct their readers' sympathies towards the party that they side with. While these conclusions suggest that history is closer to literature than it is usually claimed, on the example of Simon Schama's *Citizens* we can see, that history is still a different type of writing: historians might feel obliged to change their original point of view under the burden of the facts that they themselves enumerate in their texts.

## Eszter Zsófia Tóth: Rock, Lies and Youth Park. The Interpretation and Reinterpretation of the Concept of Collaboration: The Case of Agent 'Dalos' and its Recollections

This study focuses on the responses to the 2004 exposure of 'Dalos', an agent of the secret police in the Hungarian pop scene, through his person, his reports and interviews with the subjects of his reports. The media has presented the person and his reports in various interpretive frameworks, with attitudes ranging from moral denunciations, objective explanations, and forgiving/accepting. The thematic interviews with the subject of 'Dalos's reports presents a diversified palette too: upon confronting these individuals with the reports on their person, some chose to understate the responsibility of the agent, some attempted to interpret his motivations and some condemned him on a normative basis. The accounts of contemporaneous events in 'Dalos's reports provide insight into the centralised popular music scene of the socialist state. They reveal the tactics and strategies employed by those active in the field of popular music, for example, to loosen censorship by being able to perform while expressing their opinions, even if it is through lyrics of a symbolic language.

## Luca Varga: The Reception of *An Imaginary Report on an American Pop Festival* at the Vígszínház in the Context of the Cultural Policy of the Kádár Administration

The study places the 1973 musical entitled *An Imaginary Report on an American Pop Festival* in the context of the contemporary dilemma of youth culture, through the interpretation of the thematics that became identifiable by the contextual analysis of the script. The aim of the work is to examine the broader cultural context that was significant in the staging of the show, as well as its typical questions such as the ideological education of the youth and the role of beat music and theatre in society. The author also addresses contemporary modes of theatre administration, youth policy and the youth theatre's concepts of aesthetics, as well as its bearing on the musical, generally considered as a progressive genre. Besides the exploration of the circumstances that surrounded the writing of Tibor Déry's novelette, which served as a basis for the script of the musical, the essay also examines Déry's intention and motivation as author, and the varied interpretation of the show in the press in Hungary and abroad. The research extends to archival sources relating to the staging of the musical at Vígszínház, the relations between youth culture and theatre, Déry correspondence (partially unpublished), as well as contemporary and present-day press. The broader aim of the study is to provide further insight into the sociohistorical aspects of theatre and the scholarship in the field of contemporary Hungarian youth policy.



# A KORALL szerzőinek!

## *A Korall folyóirat közlési és hivatkozási szabályzata*

### A KÉZIRAT LEADÁSA

A szerkesztőség társadalomtörténeti, máshol nem publikált cikkeket, recenziókat, forrásközléseket, konferencia- és egyéb beszámolókat fogad el közlésre, kizárólag az alábbi formai feltételek teljesítésével. A szerkesztőség fenntartja a jogot arra, hogy átdolgozás javaslatával visszaadja a kéziratot a szerzőnek. A közlés céljából való beküldéssel a szerző elfogadja a folyóirat közlési és hivatkozási szabályzatát.

A kézirat megjelentetésével a szerzők elfogadják, hogy cikkük kivonata, a megjelenést követő második évben pedig az egész cikk az Interneten ([www.korall.org](http://www.korall.org)) is megjelenik. (Amennyiben ehhez a szerző nem járul hozzá, úgy azt kérjük, hogy írásban jelezze a szerkesztőségnek.)

Minden szerző tiszteletpéldányként díjmentesen öt, recenzió esetén három, könyvismertetésnél pedig egy példány átvételére jogosult.

A kézirat szövegét CD-n vagy e-mailen kérjük a szerkesztőséghez eljuttatni (elérhetőségeket lásd alább), lehetőség szerint mellékelve egy kinyomtatott példányt, mely megegyezik a fájl tartalmával. (Célszerű a táblázatokat, ábrákat külön fájlban is leadni.) Felhívjuk szerzőink figyelmét, hogy a szövegszerkesztők generált lábjegyzet funkcióját használják. Minden szerzőtől kérünk egy 1000–1500 leütés terjedelmű rezümét angol vagy magyar nyelven, a cikk leadásával egyidőben. Kéziratot nem őrzünk meg.

Kéziratot kizárólag az alábbi hivatkozási rendszerrel készítve fogad el a szerkesztőség. A közlésre elfogadott, de nem megfelelő hivatkozásokkal ellátott szöveget visszaküldjük a szerzőnek átdolgozásra.

A kézirat egy-másfél ív, de legfeljebb két ív (80 000 leütés) terjedelmű lehet. Amennyiben a közlésre elfogadott írás hossza meghaladja ezt, a szerkesztőség visszaküldi a szöveget a szerzőnek átdolgozásra. A szerkesztőség fenntartja a jogot, hogy anonim külső szakértő véleményét is kikérje a leadott tanulmányról.

Recenziók esetén a recenzált munká(k)ról az összes könyvészeti adatot (kiadó, oldalszám, melléletek, térképek, illusztrációk, sorozat megnevezése) is kérjük feltüntetni, illetve idegen művek esetén a címet lefordítani, [ ]-ben megadva azt. Hosszabb terjedelmű és számos lábjegyzetet tartalmazó recenzió esetén a tanulmányoknál ismertetett módon (lásd alább) kérjük az írás végén feltüntetni a hivatkozott irodalmat. Rövidebb recenzió esetén az adott irodalmi hivatkozás minden előfordulásánál kérjük a teljes bibliográfiai leírást feltüntetni a hivatkozott irodalomlista mintáját követve.

A kritikai recenziók mellett rövidebb, 1-2 oldalas tartalmi bemutatásra szorítóköző könyvismertetéseknek is helyet adunk. Ennek célja a figyelemkeltés, illetve az, hogy minél több fontos könyvről minél hamarabb beszámoljunk. Természetesen, ha egy munkáról hosszabb kritika érkezik a szerkesztőségbe, annak közlését egyáltalán nem befolyásolja, hogy korábban esetleg az adott könyvről már közöltünk rövidebb ismertetést!

## HIVATKOZÁSOK

Mind az irodalmi, mind a forráshivatkozásokat, továbbá minden megjegyzést lábjegyzetben kérünk feltüntetni.

Az irodalmi hivatkozások a következő formátum szerint szerepeljenek: Szerző évszám: oldalszám. (pl. Nagy 1988: 23.) Több szerző által jegyzett mű esetén a hivatkozás formátuma: Szerző – Szerző évszám: oldalszám. (pl. Berger – Luckmann 1998: 104–105.)

A forráshivatkozások a forrástípusnak (levéltári forrás, újságok, interjú stb.) megfelelő formát kövessék. Levéltári források esetében kérjük, rövidített formában hivatkozzon a szerző (pl. VML IV. 401. b. 13789/1935.), s a rövidítést hátul a forrás listájában oldja fel.

A tanulmány után először a felhasznált levéltári, könyvészeti és egyéb források (pl. interjú: ki készítette, kivel, mikor) sorolandók fel. Például:

## FORRÁSOK

Kriegsarchiv, Wien (KA)

Alte Feldakten (AFA)

Vas Megyei Levéltár (VML)

IV. 401. b Vas Vármegye Főispánjának iratai, általános iratok, 1871–1950.

*Nemzeti Sport*, 1925–1935.

Interjú Nagy Ferenc tájfunóval 1983. február 12-én, készítette Debreceni Rezső.

(A szerző tulajdonában.)

Katádfay Tihamér 1966: *Legnagyobb gondolataim*. Kézirat. (Vas Megyei Levéltár, Kézirattár 551. sz.)

A hivatkozott irodalom jegyzéke a felhasznált források után következik, a cikk legvégén, tételes felsorolásban, abc-sorrendben. Csak a ténylegesen lábjegyzetben hivatkozott munkák kerüljenek feltüntetésre! Az irodalmi hivatkozások formátuma tekintetében az alábbi példák irányadóak:

## HIVATKOZOTT IRODALOM

[Kötetek:]

Botond Ágnes 1991: *Pszichohistória – avagy a lélek történetiségének tudománya*. Budapest.

Baross Károly, bellusi (szerk.) 1893: *Magyarország földbirtokosai*. Budapest.

[A kiadó feltüntetése esetén kérjük, hogy a cikk összes hivatkozásában szerepeljen kiadó:

Heather, Peter – Matthews, John 1991: *The Goths in the Fourth century*. Liverpool University Press, Liverpool.]

[Tanulmánykötetből:]

Hudi József 1997: Veszprém vármegye nemessége 1812-ben. In: Ódor Imre – Pálmány Béla – Takács Imre (szerk.): *Mágnások, birtokosok, címerlevelek*. (Rendi társadalom – polgári társadalom 9.) Debrecen, 219–227.

[Idegen nyelvű publikáció:]

Schlumbohm, Jürgen 1992: Sozialstruktur und Fortpflanzung bei der ländlichen Bevölkerung Deutschlands im 18. und 19. Jh. In: Eckart, V. (Hrsg.): *Fortpflanzung: Natur und Kultur im Wechselspiegel*. Frankfurt am Main, 322–346.

[Folyóiratból:]

Láng Panni 1986: Egy budapesti polgárcsalád mindennapjai. *Történelmi Szemle* 29. 1. 80–94.

[Lexikon szócikk:]

'Korallok' szócikk. In: *Révai Új Lexikona* 12. kötet, Budapest, 1915. 26.

[Újságcikk:]

Szőnyi Ottó 1926: A pécsi püspökség templomai. *Dunántúl* 1926. december 25. 18.

[Lehetőség szerint szerepeljen itt az oldalszám is, s az év kétszer legyen kiírva.]

[Disszertáció/szakdolgozat:]

Nagy Piroska 2000: *Településszerkezet az Alföldön*. (Ph.D. disszertáció/szakdolgozat) Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest.

[Közlésre elfogadott, megjelenés alatt álló vagy kéziratos publikáció:]

Kiss Ágnes 2011: További érvek a kettős struktúra elmélete ellen. *Korall* (Közlésre elfogadva, megjelenés előtt.)

[Internetes hivatkozás:]

Bácskai Vera: A görög kereskedők szerepe a főváros polgárosodásában. *Budapesti Negyed*.  
<http://epa.oszk.hu/00000/00003/00038/bacsikai.html> (Letöltés: 2009. március 9.)

## EGYÉB

- Nem használhatók a p., pp., o., old., i.m., ld., uo. rövidítések!
- Ügyeljünk az elválasztójel (-) és a kötőjel (–) helyes használatára! (Számok, évszámok, oldalszámok közé – jelet rakjunk!)
- A századokat arab számmal jelöljük.
- Az idézeteket csak e jelek közé: „, ” írjunk! Idézetben belüli idézet »« jelek közé kerüljön!
- A forrásközlésbe tett kihagyásokat [...] közé tegyük. Példa: „[A]z alperes [Tóth Béláné] elmondása szerint.”
- A szerző vagy a fordító által tett megjegyzések formátuma: (A Szerző) (A Ford.) (Kiemelés tőlem – X. Y.).
- A % jel mindig tapad a számhoz!

## A KORALL SZERKESZTŐSÉGE ÉS SZERKESZTŐI

Korall Társadalomtörténeti Folyóirat Szerkesztősége

1113 Budapest, Valkói u. 9.

E-mail: [korall@korall.org](mailto:korall@korall.org)

Megrendelés: [terjesztes@korall.org](mailto:terjesztes@korall.org)

Honlap: [www.korall.org](http://www.korall.org)

Czoch Gábor, [czochg@yahoo.com](mailto:czochg@yahoo.com), főszerkesztő

Granasztói Péter, [pgranasztoi@gmail.com](mailto:pgranasztoi@gmail.com)

Klement Judit, [eperfa@hotmail.com](mailto:eperfa@hotmail.com)

Koltai Gábor, [koltaigabor@gmail.com](mailto:koltaigabor@gmail.com)

Lengvári István, [lengvari@gmail.com](mailto:lengvari@gmail.com)

Majorossy Judit, [majorossyj@gmail.com](mailto:majorossyj@gmail.com)

Pozsgai Péter, [pozsgai.peter@gmail.com](mailto:pozsgai.peter@gmail.com)

## A KORALL az alábbi könyvesboltokban kapható:

## BUDAPEST

Budapesti Teleki Téka  
1088 Bródy Sándor u. 46.

ELTE BTK Jegyzetbolt  
1088 Múzeum krt. 6–8.

Fókusz Könyvárúhá  
1072 Rákóczi út 14.

Gondolat Könyvesház  
1053 Budapest,  
Károlyi Mihály utca 16.

Írók Boltja  
1061 Andrássy út 45.

Kis Magiszter Könyvesbolt  
1053 Magyar u. 40.

Könyvtárellátó Kht.  
Kódex Könyvárúhá  
1054 Budapest, Honvéd utca 5.

Pont Könyvesbolt  
1051 Nádor u. 8.

Püski Könyvesház  
1013 Krisztina krt. 26.

Ráday Könyvesház  
1092 Budapest, Ráday u. 27

## DEBRECEN

Lícium Könyvesbolt  
4026 Kálvin tér 2/c.

Sziget Egyetemi Könyvesbolt  
4010 Egyetem tér 1.

## MISKOLC

Egyetemi Könyvesbolt  
3515 Egyetemváros

## PÉCS

PTE Student Service  
Iskolaszövetkezet Könyvesbolt  
7624 Pécs, Ifjúság utca 6.



2010 májusában megjelenik  
az Aetas történettudományi folyóirat  
2010/1. száma

*Laczó Ferenc:* Kultúramodellek és történelmi változások. A Libanon című magyar zsidó folyóirat

*Varga E. László:* Jan Emisarski vezérkari alezredes, budapesti katonai attasé működése, 1938–1940

*Csapody Tamás:* Abdai gyilkosok

*Bognár Zalán:* A magyar hadifoglyok ügye, sorsa 1947-ben – a párizsi békeszerződés és a parlamenti választások függvényében

*Pallagi Mária:* „Az osztrák kapcsolat”. Franz König, bécsi bíboros látogatásai Mindszenty József hercegprímásnál (1963–1971)

*Becze Szabolcs:* Közösségtanulmány: diszciplínák árnyékában

*Ingolfur Blühdorn:* Az „én” élménye a radikális akciókban? A késő modernitás társadalmi mozgalmi és politikai megnyilvánulásai

Bemutatjuk *Gerhard Seewann* német történészt

A folyóirat megrendelhető, illetve előfizethető a szerkesztőség címén.

Éves előfizetői ár: 3600 Ft (tartalmazza a postaköltséget).

Egy számot megrendelőknek: 900 Ft + postaköltség.

Egy szám könyvesbolti ára: 1000 Ft.

Aetas Könyv- és Lapkiadó Egyesület  
6701 Szeged, Pf. 1179  
<http://www.aetas.hu>  
[aetas@mail.u-szeged.hu](mailto:aetas@mail.u-szeged.hu)



## 25 ÉVES AZ AETAS

### AETAS Jubileumi Konferencia

A 2010. esztendő különlegesen fontos folyóiratunk történetében, hiszen most ünnepeljük a lapalapítás huszonötödik évfordulóját. Az 1970-es években már létezett a szegedi József Attila Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán egy AETAS nevű, hallgatók által szerkesztett szakmai közéleti kiadvány, s több éves megszakítás után 1985-ben határozta el három egyetemi hallgató, Bárdi Nándor, Bellavics István és Koszta László ugyanezen címmel egy történettudományi folyóirat megindítását.

2010. május 21-én egynapos *konferencia* keretében készülünk a lapindítás megünneplésére. Helyszín: Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Szeged, Egyetem u. 2.

A konferencia tervezett programja a következő:

#### RENDSZERVÁLTOZÁS ÉS TÖRTÉNETÍRÁS

- |             |   |
|-------------|---|
| 10:00–10:05 | Megnyitó  |
| 10:05–10:35 | Romsics Ignác: A magyar történetírás intézményei és fórumai, 1990–2010  |
| 10:35–11:05 | Gyáni Gábor: A hazai történetírás nemzetközi beágyazottsága – egykor és ma  |
| 11:05–11:50 | Felkért hozzászólók:<br>Veszprémy László (hadtörténet és rendszerváltozás)<br>Hunyadi Zsolt (nemzetközi beágyazottság, középkor)<br>Trencsényi Balázs (nemzetközi beágyazottság, újabb korok) |
| 11:50–12:30 | Vita  |
| 12:30–13:45 | Ebéd  |

#### KOROK ÉS KORSZAKOLÁS A TÖRTÉNETÍRÁSBAN

- |             |   |
|-------------|---|
| 13:45–14:15 | Kisantal Tamás: Korok és korszakolás a modern európai historiográfiában |
| 14:15–14:45 | Kövér György: Aetates Aetatum   |
| 14:45–15:00 | Kávészünet  |

15:00–15:45 Felkért hozzászólók:  
Galamb György (középkor)  
Czoch Gábor (koraújkor és újkor)  
Tomka Béla (20. század)

15:45–16:45 Vita

16:45–17:00 Kávészünet

DIÁKFOLYÓIRATOK A RENDSZERVÁLTOZÁS ELŐESTÉJÉN ÉS UTÁNA  
– KEREKASZTAL BESZÉLGETÉS

17:00–18:30 Résztvevők:  
Bellavics István (Aetas)  
Gyurgyák János (Századvég)  
Szilágyi Márton (Sic itur ad astra)  
Takáts József (Harmadkor)  
Valuch Tibor (Határ)

18:30-tól Kötetlen esti beszélgetés

Várjuk a konferenciára egykori szerkesztőtársainkat, szerzőinket, szponzorainkat és olvasóinkat. Szeretnénk, ha velünk ünnepelnének ez alkalommal.

Kérjük, ha szeretne részt venni a konferencián, jelezze a következő címen:  
Tóth Hajnalka – hajnit@freemail.hu

Aetas jelenlegi szerkesztői

2010/1.

## AUTONÓMIÁK

*Gergely Jenő*: Az autonómiákról általában*Gergely Jenő*: A keresztény egyházak és az izraelita felekezet autonómiája*Kardos József*: A Magyar Tudományos Akadémia autonómiája (1827–1949)*Zachar Péter Krisztián*: Kamarai autonómiák a polgári korban*Strausz Péter*: Korporáció vagy hivatásrend? Az érdekképviselési rendszer átalakításának kérdése Európában és Magyarországon 1926–1940*Rigó Balázs*: Strausz Péter: Kamarák a két világháború közötti Magyarországon (könyvismertetés)*Lénár Andor*: A kamarai érdekérvényesítés lehetőségei történelmi perspektívában. (Strausz Péter – Zachar Péter Krisztián: Gazdasági és szakmai kamarák Magyarországon és az Európai Unióban – könyvismertetés)

## TANULMÁNYOK

*Miskolczi Ambrus*: Kazinczy Ferenc és Berzeviczy Gergely furcsa vitája*Hatos Pál*: Szekfű katolicizmusa*Agárdi Péter*: A „Nyugat” és a „Szocializmus”

## SZEMLE

*Kiss András*: Paládi-Kovács Attila: Ipari táj. Gyárak, bányák, műhelyek népe a 19–20. században (könyvismertetés)*Pók Attila*: Ormos Mária: Politikai eszmék, politikai gyakorlatok a 20–21. században. (könyvismertetés)



# SZÁZAD V. É. G.

—• ÚJ FOLYAM 54. SZÁM 2009. 4. •—

————• KONTROLL •————

## HERESZTETIKA ÉS JÁTÉKELMÉLET

**Körösényi András:** Escher lépcsőin. Vezetés, manipuláció és demokrácia

**Málik József Zoltán:** Politikai konfliktusok játékelméleti modellezése

## ÚJRAÍRÁS

**Szabó Márton:** A tudás és a hatalom viszonyának problémái

**Gyulai Attila:** Kiindulópontok Paul de Man politikaelméletéhez

## SZEMLE

**Balogh István:** A humanista tradícióval szemben  
*Niklas Luhmann: Die Moral der Gesellschaft*

**Horváth Szilvia:** Zavart keltő szövegek.  
*Judith Butler: Problémás nem. Feminizmus és az identitás felforgatása*

**Bodnár-Király Tibor:** A magyar korona jelentésének színéváltozása a kora újkorban.  
*Kees Teszelszky: Az ismeretlen korona*

•————•  
w w w . s z a z a d v e g . h u

B U D A P E S T I K Ö N Y V S Z E M L E

# BUDINKSIVA

**KRITIKAI ÍRÁSOK**

**A TÁRSADALOMTUDOMÁNYOK**

**KÖRÉBŐL**

**LEVELEZÉS**

**BÍRÁLAT**

**RENDSZERVÁLTÁS ÉS PRIVATIZÁCIÓ –**

GRESKOVITS BÉLA SOÓS KÁROLY ATTILA KÖNYVÉRŐL

**MEGTALÁLT REALIZMUS – RAVASZ ÁBEL ROMSICS GERGELY KÖNYVÉRŐL**

**ÚJMÉDIA – KISS GÁBOR ZOLTÁN**

**PROBLÉMA**

**A NEMZETI DISKURZUS – LAKI MIHÁLY**

**AZ ÉRTELMEZÉS TEREI A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUMBAN – FEHÉR DÁVID**

**SZEMLE**

BOROS JÁNOS, KERÉNYI FERENC, KÉKESI KUN ÁRPÁD, MARGÓCSY ISTVÁN, PLÉH CSABA,

PREISICH GÁBOR, A. N. WHITEHEAD KÖNYVEIRŐL

A REJTETT GAZDASÁG – A NYELVÉSZEK – AZ EGYETEMI SZÍNPAD

**TOLLHEGYEN**

**CSONTVÁRY ÉS A POSTA – FODOR ZOLTÁN**

**MI A PÁLYA?**

**1989, A SZIMBÓLUM – HEGEDŰS DÁNIEL**

**A DARWIN SHOW – STEVEN SHAPIN**

**BIBLIOGRÁFIA**

M E G J E L E N I K

2010. TAVASZ

N E G Y E D É V E N T E

Szociológiai

---

**SZEMLE**

2010 | 20. évfolyam 1. szám | A Magyar Szociológiai Társaság folyóirata

*Angelusz Róbert-Tardos Róbert:*

*Törésvonalak átrendeződése*

*Sik Domonkos:*

*A cselekvéskoordináció szerkezetváltása*

*Fáber Ágoston: Kritikai szociológia*

*Weiss János: Séták a kritika fogalma körül*

*Csoba Judit: A közfoglalkoztatás formái*

*Balog Iván: Gábor Kálmán (1948 - 2009)*

1

Korábbi számaink korlátozott számban, eredeti áron,  
a szerkesztőség címén még megrendelhetőek:

- 3–4: *Iskola: intézmény – esély – érvényesülés* (600 Ft)
- 5–6: *A munkától a szociálpolitikáig* (600 Ft)
- 7–8: *Sport és testkultúra* (600 Ft)
- 10: *Divat – Fogyasztás – Anyagi kultúra* (600 Ft)
- 11–12: *A város és társadalma* (950 Ft)
- 13: *Női karrier: lehetőségek és elvárások* (800 Ft)
- 14: *Vállalkozók – Cégek – Piacok* (800 Ft)
- 15–16: *Historiográfia: az eseménytől az időig* (1400 Ft)
- 17: *Politika és hatalom a társadalomban* (800 Ft)
- 18: *A kisebbségi magyarság társadalomfejlődése 1920–2000* (800 Ft)
- 19–20: *Rurális társadalmak* (1400 Ft)
- 21–22: *Clio és Psyche* (1400 Ft)
- 23: *Kulturális minták és kölcsönhatások Európában* (1000 Ft)
- 24–25: *Nemzetépítés és régészet* (1500 Ft)
- 26: *Utazók és utazások* (1000 Ft)
- 27: *Vallás, felekezet, társadalmi stratégiák* (1000 Ft)
- 28–29: *Közép-Európa összehasonlító perspektívában* (1500 Ft)
- 30: *Demográfiai viselkedés és lokális társadalom* (1000 Ft)
- 31: *Történeti földrajz, a tér története* (1000 Ft)
- 32: *Távolság – közelség* (1000 Ft)
- 33: *A háború állapota* (1000 Ft)
- 34: *Házasság, honosság és öröklés Európában* (1000 Ft)
- 35: *Társadalomnéprajz: a textustól a sűrű leírásig* (1000 Ft)
- 36: *Kollektívizálás és agrártársadalom* (1000 Ft)
- 37: *Nemzet és nemzetépítés a 19. században* (1000 Ft)
- 38: *A Magyar Királyság európai szemmel* (1000 Ft)

Ára 1000 Ft

ISSN 1586-2410



9 771586 241002