

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.¹ 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

¹ 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* kérdezzünk 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.² A művelődési ház ebben a minőségi értelemben kiürült, mivel átalakult az a kulturális közeg, amely éltette. Némileg kiélezve: 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.³

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.⁴ (Ez alól egyedül az itt részletesen nem tárgyalandó, központilag kialakított, elsősorban a vidék népművelésére, másodsorban

² Lásd Fogarasi 2007. Értékeléséhez: András 2009: 176–182; Connolly 2009: 180–184.

³ A „minőségi átalakulás” kifejezéssel nem a kultúrafogalom hierarchikus szemléletére óhajtok buzdítani, miszerint a magaskultúra és a populáris kultúra között esztétikai értelemben alá-fölrendeltségi viszony áll fenn, hanem azt állítom, hogy a művelődési ház szociokulturális környezete változott meg. Ízlés és társadalmi helyzet összefüggéséről lásd Bourdieu 1979.

⁴ Kovalcsik – Sipos – Szász 1972; Andrassy 1985.

a túlzottan baloldali munkásotthonok befolyásának ellensúlyozására létrehozott népházak hálózata jelent kivételt.⁵⁾

Az 1960-as években lezajlott vitákban már elhangzottak azok az érvek, melyek a művelődési házaknak az akkori művelődéspolitikai értelemben vett funkcionális kiürüléséről tudósítottak, jóllehet 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.⁶ 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. Hovább 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,⁷ 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.⁸ 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.⁹ A másik pedig, hogy a kutatók által már az évtized elején diagnosztizált diszfunkció ellenére az MSZMP KB 1974. márciusi, a közművelődés fejlesztéséről szóló határozata

⁵ Kovalcsik 1987: II. 298–315.

⁶ Kovalcsik – Sipos – Szász 1972: 63–65.

⁷ 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 olymódon 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 kultúrrotthonának szolgálatát láthassa el” (MOL M-KS 276-111. 2. öe.).

⁸ 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.

⁹ Jakab (szerk.) 1987: 47. Lásd még Fricz 1988.

továbbra is gyakorlatilag változatlan formában akarta fenntartani, illetőleg fejleszteni a művelődési ház intézményét.¹⁰ 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.¹¹

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.”¹²

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-

¹⁰ A közművelődés helyzete és fejlesztésének feladatai (MOL M-KS 288-4. 125–126. óe.); Herczeg – Villangó (szerk.) 1976: 12.

¹¹ 1976. évi V. tv. Itt lehet megjegyezni, hogy a törvény először használja a korszakban a „közművelődés” fogalmát az erősen műveltető jellegű „népművelés” fogalommal szemben.

¹² 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”.¹³

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 megélnéítése, 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.”¹⁴

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.¹⁵ 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.¹⁶ 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.¹⁷

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

¹³ Pataki 1980: 51.

¹⁴ Vitányi 1983: 249.

¹⁵ Veres (szerk.) 2002; Klaniczay 2003.

¹⁶ Vö. Koselleck 1979.

¹⁷ 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 neoavangárd mozgalom története szinte mindvégig *a hely, a helyszín* keresésének története is maradt egyben.¹⁸ 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.¹⁹ A művelődési ház mint hely ebben az értelemben a társadalmi nyilvánosságot²⁰ jelentette, s ami ott nem jelenhetett meg, azt az alkotók nemegyszer kivonták a nyilvánosság teréből – átvitték a magánszférába.²¹ 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.²²

A magyarországi avangárd 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-

¹⁸ 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.

¹⁹ György 2005.

²⁰ Beszédese 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.

²¹ Milyen kifejező, amikor Tábor Ádám a *lakás-kultúra* fogalmával írja le a pesti underground kultúrát: Tábor 1997a.

²² 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 – fogalmazzuk Duchamp kapcsán –, úgy ebben az esetben nincs határ az esztétika és az élet között, művészet az, ha jelen vagyunk az életben.”²³ 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 életkoncepciók szubverzív szélsőségeségét, 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.”²⁴

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,²⁵ 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.²⁶ 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

²³ Panhans-Bühler – Gerszewski 1995.

²⁴ Csányi 1981. Ugyanez egy hosszabb tanulmány részeként az *Aladdin épészü* (1982) című kulturális szamizdatban is megjelent.

²⁵ 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.

²⁶ Talán paradox, de a helyzet egyik legplasztikusabb etnográfiai leírását egy elbeszélésben találhatjuk: Kornis 1998.

normalizálódott a helyzet.²⁷ 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 maradottakon 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.²⁸ 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.²⁹ 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.³⁰ 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

²⁷ Bővebben: Kis 2007.

²⁸ 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.

²⁹ Schuller 2007; Ring 2008.

³⁰ Bényi 2003.

az avantgárd körökben költőként, gondolkodóként, performerként, színházi emberként ismert Molnár Gergellyel; megvolt tehát a későbbi *Spions* alapja.³¹

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 interjúban 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?”³²

A *Nektár sztrichninből* című előadás ugyanis nem pusztán élőbeszédre 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 másodszer is eljátszottuk Kurtág Gyurival az előadás végén, akkor nekem valami nagyon berezonált. Éreztem, hogy két akkord is tartalmazhat annyit, mint mondjuk egy Stockhausen-darab.”³³

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.³⁴

Ahogy fentebb már említettük, Molnár Gergely a neoavantgárd szcena felől érkezett a *Spions* környékére, így számára természetesen nem a dallamvilág

³¹ Interjú Zátanyi Tiborral.

³² Trencsényi 1990.

³³ Legát 2010: 52.

³⁴ Trencsényi 1990.

felől volt irányváltás a populáris zene.³⁵ 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.³⁶ 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.³⁷ Ám ha kisebb szeletekre, érdeklődési körökre szedjük Molnár művészi aktivitását, úgy egyszersmind ignoráljuk ezek szerves egymásba fonódását. Magyarországi alkotói korszakát nem elsősorban *egyes* textusaiból, hanem inkább abból a töredékes, mégis művé, *œuvre*-ré összeálló szöveg-halmazból 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.³⁸ 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 csúcsondott 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.”³⁹

³⁵ Munkásságához általában lásd Havasréti 2006: 157–208; illetve Papp 1991.

³⁶ Mindkettejük filmes írásait tartalmazza: Papp (szerk.) 1989: 283–371.

³⁷ Koós 2009, főként 109, 139–140.

³⁸ Vö. Tábor 1997b.

³⁹ 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.⁴⁰ 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.”⁴¹

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 jobbra *radikális habitusváltást*, melyet elsősorban ismeretterjesztő céllal hajtottam végre magamon Budapesten és Párizsban, s ami úgyszólván minden más tevékenységemnél nagyobb hatást váltott ki.”⁴²

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:

⁴⁰ Több monográfia is közli e jelentéseket: Klaniczay – Sasvári (szerk.) 2003; Szőnyi 2005; Koós 2009.

⁴¹ Beke 1987: 178.

⁴² 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.”⁴³

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 képzőművésztől 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

⁴³ 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.”⁴⁴

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.⁴⁵ Mindvégig gondot okozott azonban a *Spions*nak a ritmusszekció. Mivel alapvetően mégis egy rock-formációnak gondolták el magukat, értelemszerű volt egy dobos keresése.

⁴⁴ Legát 2010: 53. Lásd még Szőnyi 1990.

⁴⁵ 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.⁴⁶

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”.⁴⁷ 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.⁴⁸ 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.⁴⁹ 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.⁵⁰ 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-ltppengével levagdosta a másíkról a fehérneműt, aztán felvett egy második vilá-

⁴⁶ Interjú Zátanyi Tiborral. Így sajnos az a nyolc szám, melyet az MRT Tömegkommunikációs Központ stúdiójában felvettek, dobok nélkül hallható.

⁴⁷ Interjú Zátanyi Tiborral.

⁴⁸ *Sznob International* 1982. 02. 08. A dalszövegeket lásd: <http://www.artpool.hu/muzik/melyspio.html> (Utolsó letöltés: 2010. március 12.)

⁴⁹ Interjú Zátanyi Tiborral.

⁵⁰ „[A]z 1978-ban alakult SPIONS jelenti a Danubean Activism mozgalom végső kiteljesedését. Nem tanítóokra, nem kulturális dolgozóokra volt ezután szükség, hanem rock and roll-katonákra, célgépekre, saját magukon genetikai manipulációt végrehajtó tudósokra, Juda oroszlánjaira, csodafegyverekre, gyémántkuttyákra. 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.”⁵¹

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 erőtlenségek és rossz gondolatok – erőtlenségek és rossz barátok. [...] ’77 júliusában úton egy lényegtelen város felé, amelyben David Bowie-ról tartottam előadást, a kocsiablakból olvastam, hogy az év leggyönyörűbb lényege: Johnny Rotten. Elgondolkodtam a dologon, de nem tudtam, ki lehet ez az alak.”⁵²

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,

⁵¹ Idézi Szőnyi 1992: 336. Az erőszak és háború emfatikus szerepéről: Havasréti 2003; K. Horváth 2006.

⁵² 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 szerkezeté. 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.”⁵³

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

⁵³ Molnár 1982b.

is médium: a rock and roll médiuma. A Környezet ítéletét végrehajtja önmagán. Leszámol individualizmusával: ez aktualitásának feltétele. Sorsáról ettől kezdve mások döntenek.”⁵⁴

A kiáltványok indoktrinációját idéző, ellentmondást nem tűró hang elhatárolja a *Spions* teljesítményét a popipar szériatermékeitől, ugyanis érvényességét, aktualitását pillanatnyinak határozza meg, mely nem tűri a dokumentálást. Ez az ismétелhetetlenségre 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, ismétелhetetlen, 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 korokban 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

⁵⁴ 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 diszcrepanciát leggyakrabban *időbelinek* szoktuk felfogni, sajtószerűségét a temporalitás kategóriájával igyekszünk megragadni. Havasréti is Hermann Bausinger „párhuzamos különidejűségek” fogalmával igyekszik leírni a hazai szcena és a formanyelv közötti kulturális hézagot. Bausinger számára ez a különidejűség voltaképpen *egyidejűséget* jelöl, amennyiben „eltérő, különböző történeti erőtevézők által meghatározott elemek egyidejűsége”-ként határozza ezt meg.⁵⁵ 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 filológiai, textuális szinten közelítünk Molnár Gergely életművéhez, úgy az időbeliség logikájánál kézenfekvőbbnek tűnik a *térbeli* különbségtétel. Az oeuvre mögött működő művészi képzelet ugyanis nem szükölködött sem a valós geográfiai, sem az elképzelt helyek megteremtésével, azok de- és rekontextualizálásával, új szövegekörnyezetbe 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.⁵⁶

Molnár Gergely legnagyobb hatást keltő nyelvi-topográfiai találmánya azonban kétségkívül Nirvánia volt. Amint azt Müller Péter Sziámi írta 1995-ben:

⁵⁵ Bausinger 1989: 25.

⁵⁶ Molnár 1989.

„Nirvânia úgy született, hogy a legnagyobb vagányok (Molnár Gergely és mi, a többiek) végül mégsem mertük nevén 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.”⁵⁷

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 „rég 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 piszkozatai kitapinthatóak Molnár *Spions előtti* korszakában is. A *Nirvânia mint a hármas egység 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 távolságtերemtő, a jelentést kiélező „i” még hiányzik a fogalomból, viszont a szerző már leválasztja a nirvânia buddhista jelentésköréről.

„A hármasesység, 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, időnkívülség, avult térképzetek, mindenfajta fizikai törvény kétségessé válása

⁵⁷ 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. Legfőljebb elmegyünk sétálni vagy ebédelni; ez sem akció azonban, hanem koncentrációs utazás.”⁵⁸

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 etapja, 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.⁵⁹ 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.⁶⁰ 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-

⁵⁸ Artpool, Molnár Gergely, XI. dosszié, 1–2.

⁵⁹ Vö. Foucault 1999.

⁶⁰ 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) elképzéléseken 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!”⁶¹

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):

⁶¹ 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”,⁶² 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 érzelem. 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”.⁶³

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 Zátonyi 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.

⁶² Artpool, Molnár Gergely, V. dosszié (Kántor István feljegyzése).

⁶³ 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 hetvenes-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.): *Nélma? 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.
- Ricœur, 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-*Spionssal*. *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 művészetről*. 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 művészetről*. 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.