

# Tartalom

## Sajtófotó

- Vitéz Ferenc :  
[Hazudik-e a sajtófotó?](#)7-24 [128.97 kB - HTML]
- Argejő Éva :  
[Munkácsi Márton, a "magyar származású" fotóriporter](#)25-34 [77.66 kB - HTML]

## Térkép

- ["A BBC semleges modellje nem működik egy olyan országban, amelynek teljesen más a történelme" : Paolo Mancini a Nyugaton túli médiarendszerekről : \[Mancini, Paolo\]](#)37-40 [33.06 kB - HTML]

## Közszolgálat

- Iványi György :  
[Kérdések és válaszok : A Szól a rádió 2.0 csoport "Köz, szolgálat, média" című konferenciája](#)43-44 [24.57 kB - HTML]
- Bajomi-Lázár Péter :  
[Homokot a sivatagba? : Közszolgálatosság a 21. században](#)45-48 [37.54 kB - HTML]
- Bayer Judit :  
[A közszolgálatosság funkciójának, struktúrájának és finanszírozásának európai elvei és szabályai](#)49-55 [66.03 kB - HTML]
- Gálik Mihály :  
[A közmédia \(PSM\) határai, formái jelentősége](#)57-60 [35.02 kB - HTML]
- Hammer Ferenc :  
[Amiből nem engedhetünk, ami jó lenne és ami mindegy: a közmédia 2012-ben](#)61-62 [29.23 kB - HTML]
- Vince Mátyás :  
[Az ingyenesség ára - miért nem kell díjmentes hírügynökség?](#)63-66 [38.72 kB - HTML]
- Vincze Ildikó :  
[A közmédia lopakodó átalakítása](#)67-72 [65.51 kB - HTML]

## Politikai kommunikáció

- Merkovity Norbert ,  
Major Stella ,  
Harkai Ágnes :  
[A magyar országgyűlési képviselők interaktivitás-kutatása](#)75-87 [75.03 kB - HTML]

## Történelem

- Záhonyi-Ábel Márk :  
[Filmcenzúra Magyarországon a Horthy-korszak első évtizedében](#)91-101 [70.70 kB - HTML]

## Kultúra

- Balkányi Nóra :  
[A Beatles-innováció : A Beatles együttes vizuális kommunikációja és a hatvanas évek](#)105-115 [78.48 kB - HTML]



- [Korábbi lapszámok](#)
- [Rovatok](#)
- [Szerzőink](#)
- [Rólunk](#)

## Médiakutató 2012 nyár

### Sajtófotó

[Vitéz Ferenc:](#)

## Hazudik-e a sajtófotó?

A tárgyá váló kép (így a fotográfia vizsgálata) izgalmas terepe a vizuális kommunikáció hatáselemzéseinek és a vizuális antropológia kritikai kultúraértelmezésének. A dolgozat a fotográfia valóságrepresentáló képességét, a sajtófotó hitelességét teszi kritika tárgyává, nevesítve néhány, a hitelesség megkérdőjelezésére alkalmas jelenséget (például a manipulációt, a fotón látható „tárgyvalóság” átkontextualizálását), a „posztfotografikus” digitális képek sajátosságaira ellenben nem tér ki - a szándékos hamisítást a diskurzusból kizárja -, így tételezve föl, hogy e fotók indexjellege sem sérül jobban, mint a nyomtatott képé. Arra a tapasztalatra kívánja föl hívni a figyelmet, hogy a média klasszikus manipulációs lehetőségeit messze kimeríti a sajtókép is, de a problémát nem elsősorban maga a kép, hanem sokszor a műfaji besorolás és a fotó megjelenésének közege jelenti. Föltesszük a kérdést, hogy a sajtófotó tényeket vagy véleményeket közöl-e; a tények szelektív képi reprezentációja egy eseményt hogyan konnotál; és miként válik maga a kép az eseménnyé. Mindez fölveti a valóság és reprezentáció fogalma sajtófotó szerinti újraértelmezésének igényét, immár nem valóságrepresentációról, hanem valóság- és (befogadói aspektusból) identitáskonstrukcióról beszélve. A sajtófotó-elemzéshez is szükséges esztétikai-filozófiai aspektus mellett műfaji-etikai, retorikai-diszkurzív, (vizuális) kommunikációkritikai szempontokat is követtünk, figyelembe véve a sajtókép hatalmának és a fotó hatalom általi használhatóságának kérdését.

### 1. Egy kiállítás képei(ből)

A XXX. Magyar Sajtófotó Kiállítás<sup>1</sup> díjazott munkái között a „hír” kategóriában szerepel egy kép (Máthé Zoltán, MTI; hír- és eseményfotó, 2. helyezés), Pintér Sándor belügyminisztert olyan kontextusban mutatva be, amely lehetővé teszi az ideológiai konnotáció (negatív kommentár) megalkotását (lásd az 1. képet). Sőt a hírfotó a (nem is annyira) rejtett kommentár: a kép műfaji besorolása sem veszi tehát figyelembe a mind inkább „mítosznak”<sup>2</sup> tűnő objektív tájékoztatás kritériumát. Nem a fotó hitelességét vonjuk kétségbe (az ott és akkor lejátszódó valós mozzanatok közül emel ki egyet a kép), és nem is a szerkesztő szubjektív szelekcióját kérdőjelezzük meg, csak a műfaji kategorizálást nem tartjuk helyénvalónak. Bár az eseményről készült felvételnek van hírértéke, a címadás és a kiemelés a benne rejlő véleményközvetítéssel ösztönöz állásfoglalásra - a hírszerkesztő a tematizálással is ki tudja a véleményt fejezni (vö. Eco, 2007: 52-53)<sup>3</sup> -, ezért az említett kép nem a hírfotóhoz, inkább a képglosszához sorolandó.

1. kép



Tisztában vagyunk azzal, hogy az egyszerű, „tényközlő” képek - markáns többletmondanivaló híján - nem jutnak el az ilyen szemlékre, s a díjazott fotók a kritikai véleménymondással vagy a művészi törekvéseikkel hívják föl magukra a figyelmet. Természetesen nem az aktuális kiállítási anyag reprezentálja a mai magyar sajtófotó egészét, de rámutat egyrészt a hír és kommentár közötti határok manipulatív elmosódására, másrészt az újabb képi sztereotípiák konstruálásának mechanizmusára. Ebből a szempontból szintén „problémás” lehet a Hoffmann Rózsáról készült felvétel (Fazekas István, HVG; emberábrázolás/portré egyedi kategória, 2. helyezés, lásd a 2. képet).

2. kép



Noha e műfaj szükségszerűen feltételezi a szubjektív elemek jelenlétét, a fotóportré Barthes szerinti „zárt erőterének” (Barthes, 1985: 19) négy mozzanata közül csak a második kettőt emeli ki. A „modell” nem „az, aki”, és nem is az, akinek hiszi vagy „láttatni szeretné” magát, csupán az, akinek a fényképész hiszi őt, és amilyenek mutatva, valamely más dolog kifejezésére fölhasználja. A fotós azt az egyetlen nézőpontot találta meg, ahonnan az

oktatási államtitkárt glóriás szentnek látjuk. Hoffmann Rózsa mögött, egy családi ház tetején, egy parabolaantenna van. Egy bizonyos szögből, egy bizonyos távolságból (olyan magaslati pozícióból, amelyet a kép kedvéért foglalt el a fotográfus – és csakis ő!) az államtitkár feje úgy „takarja ki” a parabolaantennát, hogy az így kirajzolódó körivet glóriának látjuk.

Az *egy bizonyos szög* és *egy bizonyos távolság* olyan egyedi képet (létező elemekből komponált montázst) hoz létre, amely az egyén vizuális reprezentációjában tipikusként jelentkezik. Az egyedi általánosítása publicisztikai, véleményközlő folyamat eredménye, s a „modell” egy valódi jellemzője (például a kereszténydemokrata értékrend), a túlzás miatt a kritikai karikatúra ábrázoláshoz kínál alapot. A képpel nincs bajunk (nem a beszédről tudósító hír- vagy eseményfotóról van szó), csupán a kategóriával: a fotó nem portré és nem hagyományos emberábrázolás, hanem véleményközvetítő karikatúra. A felvétel nehezen képzelhető el egy Hoffmann Rózsáról szóló portréinterjú mellett, ám fotóglosszaként telitalálat.

Ugyanez a gond (ugyanebben a kategóriában, annak sorozatváltozatában) *A gyanú árnyékában* című ciklus (Kovács Tamás, MTI; 3. helyezés) különösen egy, a Gyurcsány Ferenc sziluettjét kirajzoló felvételével (lásd a 3. képet). A képet szintén manipulativnak tartjuk, noha nem hamisítja meg a valóságot. A pozitív–negatív játék kiemeli a jellemző profilt, az orrot, az attributív kézmozdulatot az állon, nem beszélve arról, hogy a címadás egyértelmű ráutalás a Gyurcsány felelősségét firtató ügyészségi vizsgálatokra. Bár denotatív szinten nem sértik az ártatlanság vélelmét, a kép retorikájában azok a konnotációs jegyek hangsúlyozódnak, amelyek a gyanút bizonyossággá teszik (elhomályosított arc, ha a tanú nem vállalja identitását; árnyékszerű felvétel az alak „sötét” jelzőjének megerősítéséhez; titok, amely leleplezésre vár stb.).

3. kép



Nincs módunk a 2011-es sajtófotó-kínálat minden olyan képét földézni, amely a tárgyvalóság illúzióját adva manipulál, de a képriport-kategóriából kiemelünk még egy jellemző feldolgozást (Béli Balázs, Barikád magazin; *Eközben a parlamentben*, 3. helyezés, lásd a 4., az 5. és a 6. képet). Barthes (és Kosztolányi is) utalt rá, hogy a legtöbb ember, tudván, hogy fényképezik, előre „Képpé” változik (Barthes, 1985: 15–16; 20; Kosztolányi, 1929: 95–96), és igyekszik arra az önmagára hasonlítani, amilyennek elképzeleli magát, vagy amilyennek szeretné, ha mások látnák őt. A parlamenti ülések nyilvánosak, a képviselőknek tudniuk kell: bármilyen helyzetben készülhet róluk fotó, a teleobjektív a rejtett mozdulataikat is láthatóvá teszi. Ez a megörökíthetőség-tudat ugyanúgy vonatkozik a politikusokra és a közszereplőkre, mint más közösségi színterek résztvevőire (az aktorra és a spectatorra egyaránt); nemcsak mi nézünk, de bennünket is néznek, mások számára (akár rögzíthető) képként is funkcionálunk.

4. kép



5. kép



6. kép



A *Barikád* parlamenti képriportja azért illik a manipulatív kategóriába, mert preconcepción alapszik; azt sugallja, hogy a parlamentben nem folyik munka, a képviselők csupa mellékes, nem az ülésterembe való tevékenységgel vannak elfoglalva, ha bent vannak egyáltalán. A demokrácia „oszlopa” (à la Mikszáth) épp alszik, a másik húszezres bankjegyeket számlál, a harmadik a gyógyszereit szortírozza. A képek asszociatív retorikai olvasata arról szól, hogy álmos, beteg, pénzéhes emberek ülnek ott; cipő nélkül pihen a láb az üresen hagyott szomszéd ülésen; népszerűbb a Blikk, és a Magyar Nemzet műsormellékletének hátoldalán lévő keresztretjvény, mint a plenáris ülés. A képek látszólag nem hazudnak (valódi térben és időben lezajló, valós cselekvéseket rögzítenek), ám dezinformálnak arról: mi folyik *„eközben a Parlamentben”* – még ha az *eközben* akár a napirendi pontok közötti szünetre is utalhatna.

## 2. A fotó és a valóság viszonya

### 2.1. Az „alibi-funkció”

Amikor Soulages a „valóságtárgy illúziójáról” (a fotóügynökségek által gerjesztett vágyakról) beszél, elkerülhetetlennek véli a riport és valóság viszonyának esztétikai föltárását.<sup>4</sup> Él ugyanis a gyanúval, hogy még a riportfotón sem érvényesül a valóság vitathatatlan pontosságú visszaadásának elve (amin azt érti, hogy a fotó nemcsak megmutathatóvá, de megismerhetővé is tenné tárgyát), hiszen bár a tárgy valósága nem vonható kétségbe, annak képpé alakítása csak ürügy. Miként Barthes fogalmaz: a Fotográfia mítosza arra való, hogy összebékítse a képet a társadalommal, a fénykép pedig olyan funkciókat kap, „amelyeket a Fényképész alibiként használhat. Ezek a funkciók a következők: informálni, ábrázolni, meglepni, jelentést adni valaminek, kedvet ébreszteni valakiben” (Barthes, 1985: 35).

Az „alibi-funkciót” Susan Sontag is megfogalmazta: „Mi a fényképezésből olyan eszközt formálunk, amellyel bármit el lehet mondani, s amelyet bármilyen cél szolgálatában fel lehet használni. Ami a valóságban külön-külön van, azt

a kép összekapcsolja” (Sontag, 2010: 259–260). Inkább szól e megállapítás az alkotói szabadságról, mintsem az objektív hírszolgáltatásról, mert a „bármit elmondani”, „bármilyen cél érdekében felhasználni” kifejezések fölvetnek bizonyos sajtóetikai kérdéseket (vö. Rivers & Mathews, 1999: 180–194) – s nemcsak a magánélet „birtokba vételét”, fotóriporteri feldolgozását, de a manipulációt illetően is.

## 2.2. Valóság - médiakontextus - reprezentáció

A fotó és a valóság viszonyát vizsgálva meg kell határozni, mit értünk „valóságon” a médiakontextusban, s mit értünk ez utóbbi fogalmon. Valóságként tekintünk egyrészt minden olyan tárgyra, jelenségre, amely „tanúk” nélkül is létezik, megtörténik, illetve az olyan eseményekre, amelyeket a nézéssel válogató szubjektum még nem alakít át egy fotózandó tárgy jelévé. Ebben az értelemben nem is valóságról, hanem látszatról, illetve *valóságokról*, *valóságok sokféleségéről*, *egyedi nézőpontokról* kell beszélnünk (vö. Soulages, 2011: 38–39). A valóság tehát nem olyan valami, amit közvetlenül megtapasztalunk; a valóság jelzései az értelmező struktúrán keresztül kapják meg a jelentést, ez a struktúra pedig (mint jelrendszer) társadalmi konstrukciónak tekinthető (Belinszki, 2000: 63).<sup>5</sup> Tehát a kép, a szöveghez hasonlóan – mint a valóságról megfogalmazott „leírás” – nem lehet független a közlő, a valóságot kódoló szubjektumtól. A kép nem a valóságot adja vissza, hanem valóságot konstruál, s ennek folyamata attól (is) függ, hogy „milyen értelmezési keretek állnak rendelkezésre az adott esemény jelentéstartalommal való megtöltéséhez” (Belinszki, 2000: 69).<sup>6</sup>

Bognár Bulcsu a tömegmédiát (amelynek jellemzője a képi világ) a szelekció és a közéleti diszkurzivitás alapján írja le, kiemelve, hogy a média manipulációs lehetőségét a közönség szociokulturális miliője is nagyban meghatározza. A média által kínált valóságok (mint a társadalom leírásának és önértelmezésének sémái) akkor szolgálnak hatékony modellként, ha a média valóságkonstrukciója „strukturálisan illeszkedik a közönség saját miliőjét kifejező kulturális jellemzőkhöz” (Bognár, 2011: 8). Belinszki Eszter egyenesen azt mondja, hogy egy médium nem is törekedhet a valóság bemutatására, mert feladata inkább az, hogy „köröztesse” a kulturális jelentéstartalmakat (Belinszki, 2000: 72), ez pedig azt jelenti, hogy kell léteznie valamilyen átjárhatóságnak az említett szociokulturális miliók között. Feltételezzük, hogy ezt az átjárhatóságot – tehát az integráló erőt – magában rejt a kép, s noha ugyanúgy a valóság alternatív olvasatait kínálja, mint a szöveg, elvileg alkalmas arra, hogy az információt előállító jelentéstulajdonításán túl az információ felhasználója is létrehozzon egy saját jelentést.

A fotó maga is információközvetítő médium, a fotográfus szelektálta „adatokat” rögzíti, a látható világnak a fényképész által tulajdonított jelentését továbbítja; a fotó készítője a tanú, aki a tárgyvilágot eseménnyé alakítja (Soulages, 2011: 39). A fotónak mint médiumnak is van tehát kontextusa. A fentiek szerint a kép előállítása és értelmezése az adott kultúra függvénye, s ehhez kapcsolódik Myat Kornél érvelése arra vonatkozóan, hogy a késő-modern médiakörnyezetben viszonylagossá válik az „objektív valóság” fogalma, „csak az számít annak, amit a médiahasználó maga alkot meg a rendelkezésére álló üzenetek felhasználása és a saját maga által létrehozott, új társadalmi jelentések és különböző értelmezések révén” (Myat, 2010: 61).

A médiakontextus első szintjét a fotó megjelenésének fizikai helye adja meg, s az már nem pusztán a fotográfus egyedi értelmezésétől függ, hanem a szerkesztői szándékoktól és az újság szöveggörnyezetétől is. (Hogyan címkézzük föl a képet; a fotó melletti szövegtudósítás vagy a képet kísérő hír az esemény mely tényeit emeli ki; az újság melyik részén jelenik meg a kép, címlapon vagy rovatoldalon; az sem mellékes, milyen nagy a kép; egyáltalán: milyen típusú, illetve milyen értékrendet valló lap, bulvár- vagy komoly sajtó, egy inkább kormányhoz közeli vagy inkább ellenzéki ideológiát fölkaroló újság a megjelenés helye.) A médiakontextus második szintje nem az előállítóban, hanem a felhasználóban jön létre, így a sajtókép által konstruált valóságnak még mindig további alternatív olvasatai vannak. Belinszki ezért arra figyelmeztet, hogy nem annyira a „valóság” és a világ média által konstruált képe közötti különbségekre kell fókuszálni, inkább arra, hogy „milyen ez a bemutatott világ mint önmaga referenciája, hogyan jön létre és mit jelent a befogadók számára” (Belinszki, 2000: 73).

Mivel a valóság(ok) egyszerre a jelentéstulajdonítás és az értelmezés függvénye(i), az etikailag döntő tényező csakis a fotó korrektsége lehet. A Rivers–Mathews szerzőpáros (Rivers & Mathews, 1999: 187–189) jó érzékkel példázza a lehetséges torzításokat: a fotó ugyanis – hasonlóan a (bulvár és az internetes sajtó által alkalmazott, a valódi riport nehézségeit kikerülő) hírsztorikhoz – meghamisíthatja a kronológiát, az összefüggéseket, és átkontextualizálja az eseményt. A képalírás szintén lehet inkorrekt (gyakran a cím vagy képalírás hamisítja meg a fotó igazságát!), és a drámai szituációról készített „megrendezett” (vagy rekonstruált, az illusztráció szándékával készült) felvételek is dezinformálnak.

A cím és a szöveggörnyezet a retorikai érvelést segíti, de a képnek is megvannak a saját vizuális retorikai alakzatai: ezek oly módon rendelnek egymáshoz bizonyos képi elemeket (rendelnek egymáshoz képeket a sorozatokban), hogy egy sajátos befogadás-logikát hozzanak működésbe. A vizuális reprezentációnak így már nemcsak ábrázoló/megjelenítő funkciója van, hanem a képzetszerepe erősödik föl, s a kép egyfajta „következtetési módot, a megértés mintáját is kínálja a befogadó számára” (Aczél, 2009: 256). Marton Árpád még hangsúlyosabbnak véli a vizuális műfajok megjelenítő erejét (Marton, 2009): a kép közvetlenebb módon valósítja meg a benne kifejezett eszmét, mint az elvonatkoztatató verbális műfajok.

A reprezentációfogalomhoz egyfelől Bernhardt Waldenfels felosztását ajánljuk (Waldenfels, 2004: 92–96), s noha ő az idegenség etnológiai megközelítéseit vizsgálja, modellje (vonatkoztatás, megjelenítés, ábrázolás, helyettesítés) tükrözi a vizuális sajátosságokat. A reprezentáció *képzet*ként a tárgyra vonatkozik, mentális aktust vagy állapotot jelöl. A tapasztalat idő- és térbeli dimenzióiba tartozik, ha egy olyan dolog *megjelenítéséről* van szó, amely időben és térben nincs jelen. Ha *helyettesítés*, a reprezentáció szimbolikus *személyi* helyettesítés (az egyik személy képviseli a másikat), *ábrázolás*ként pedig a mediális ábrázolás és a közvetlen tapasztalat ellentétével is számolni kell (s hogy miként vesznek részt a képek a tapasztalás alakításában). A közvetlen tapasztalás során a dologgal

annak fizikai valóságában találkozunk, míg a mediális jelenléttel a közvetítő közeg módosítja az eredeti fizikai jelentést (és jelenléte). A fotó egyaránt fölerősíti a képzet-, a megjelenítés- és az ábrázolás-funkciót, helyettesítő szerepe a valóságként megélt konstruált világ tárgyvalóságba kihelyezésével érvényesül. Másfelől John R. Searle reprezentációs modellje szerint (Searle, 2003) a képeket retorikai egységként kell kezelnünk.

### 2.3. Az értelmezés retorikai jellege

Searle modelljében a képeket (1) olyan mondatokhoz hasonlóan használják, amelyek sajátos tárgyakat, helyzeteket írnak le; (2) a képek univerzális kvantort használnak, a tárgyak egy fajtáját vagy típusát ábrázolják; (3) fiktív mondatokhoz és narrációhoz hasonlóan; (4) felszólító mondatokhoz hasonlóan; (5) tagadó mondatokhoz hasonlóan használjuk a képet; (6) egyéb esetek (vö. Searle, 2003: 214–219). E szerint a fotó egy sajátos „képmondatként” értelmezhető, amely vagy (1) az elmondani nem tudottat (a nem láthatót) helyettesíti; (2) típust alkot; (3) fiktív narrációt hoz létre – az eseményt magyarázza; (4–6) a nyelv modulációs sémáit követi – kérdést tesz föl, figyelmeztet valamire, a lehetséges kiterjesztésével konnotálja valóságot.

A klasszikus retorika alakzati eljárásai – hozzáadás, elvétel, felcserélés, helyettesítés (Aczél, 2009: 260) – közül a reklámkép (vagy a kampánycélokot szolgáló vizuális reprezentáció) mindegyiket alkalmazza (a felcserélés az elemek cseréjének szintjén is működik). A sajtófotó ellenben jóval kifinomultabb módszerekhez fordul, anélkül, hogy a kép a klasszikus montázs-eljárásra vagy más technikai manipulációra kényszerülne. Az elvétel és a felcserélés úgy működik, hogy – mivel kiragadott pillanatról van szó – a hírkép elveszi a jelentésből magát a kontextust, és felcseréli azt a konnotált jelentés szövegtérületével (ezt a felcserélést szolgálja egy valós esemény, pillanat egy bizonyos értelmezésére felszólító címadás). Elvétel történik, ha a társadalmi vagy közéleti sokszínűségből csupán egy színt (a semmittevő parlamenti képviselőket) emel ki a fotóriporter. Ezen kívül helyettesítés az – mint vizuális szinechdoché (Aczél, 2009: 261) –, amikor a rész utal az egészre, a látható a be nem mutatott láthatatlanra (e megoldást szívesen alkalmazza a művészi megfogalmazású szociofotó).

A hozzáadás igen rafinált megoldásokat eredményez. Nem utólag applikálunk a képbe valamely ott nem lévő elemet, hanem a kompozíció a hozzáadás. A riporter a beállítással, a kiválasztott nézőponttal adja hozzá az archoz a fényt vagy az árnyékot (s Hoffman Rózsa portréjához a szomszéd ház parabolaantennáját). Noha nem a laboratóriumban valósul meg a montázs, mégis erről az eljárásról van szó, így lesz a kép a manipuláció eszköze. Az egymás mellé helyezés – ne feledjük: nemcsak a képen látható elemeket helyezük egymás mellé, hanem képeket, képet és szöveget is – azonnal összefüggést jelez és minősít: „A montázs, éppen azért, mert nem fogalmazzuk meg nyíltan az összefüggést, igen erős hatás: az asszociációkon, az érzelmeken keresztül kúszik be a tudatunkba. Segítségével elvben bármit rokonszenvéssé vagy ellenszenvéssé tehetünk” (Kapitány, 2006: 170).

A fotó kétdimenziós térben a jelentés a felületen, nem a valós idő- és térbeli kiterjedésben van. A felület felderítését Vilém Flusser „scanning”-nek nevezi, amennyiben a jelentés kétféle szándék szintézise: a képben manifesztálódó és a néző intenciójaé, ezért a képek nem „denotatív”, hanem „konnotatív” szimbólumkomplexumok. A térben egymás mellé helyezett elemek között időbeli kapcsolatot létesítünk, létrehozva magát a jelentést. Olyan „jelentéskomplexumok jönnek létre, amelyekben az egyik elem a másiknak ad jelentést, és viszont, a maga jelentését a másiktól nyeri: a scanning által rekonstruált tér a kölcsönös jelentések tere” (Flusser, 1990).

Az irányított asszociációk, „a szem átprogramozása” folyamatában (Almási, 2002) átalakul az információ rendje. A sok képben lévő látszólag sok információ elhiteti a nézővel, hogy mindenről tudomást szerezhet. Leszokott róla, hogy „emlékezzen egy-egy esemény előtörténetének korábbi fázisaira, memóriája legfeljebb egy napra tud visszanyúlni, ezért nemcsak beéri azzal, ami éppen látható, de zavarja is, ha visszautalnak korábbi eseményekre” (Almási, 2002: 134–135). A kétdimenziós kép nem kíván „keresztüllátást” – és leginkább a képaláírás mutatja meg, mit hogyan kell látni, miről mit kell gondolni<sup>7</sup> –; viselkedési mintákat kínál, és nemcsak a realitást változtatja képpé, hanem erőteljesen befolyásolja a lét realitását, még ha kibúvókat is keres a kulturális cselekvés etikai szempontjai alól (Marton, 2009: 140–141).

A hasonlóság, a valóság, az igazság és a hitelesség fogalmi mentén is bizonyítható a fotográfia valóságtükör-funkciója, ugyanígy az is bizonyítható, hogy a fotó nem tükrözi, hanem átalakítja a valóságot (vö. Dubois, 1990). A kritikát több érv támasztja alá: a másik négy érzékszerv nélkül a látás nem ugyanolyan információkat közvetít a valóságról; készítésekor a fotó ideológiailag strukturált, befogadásakor értelmezés társul hozzá, a látásból tehát olvasat lesz. Soulages ehhez hozzáteszi: mivel a fotó nem szimbólum, se nem ikon, csupán index, nem adja vissza a tárgy lényegét vagy tulajdonságát, csupán a létezésére utal (Soulages, 2011: 95).

### 2.4. A „hiteles kép”

A fotós munkáját ellentmondások kísérik. A mennyiség/minőség kérdésénél (a minőség előbb fotográfusi, majd szerkesztői választás, válogatás, lemondás eredménye) fontosabb az: milyen a riportfotó-készítés szándékában a kommunikáció és az alkotás viszonya. „A kommunikáció [...] könnyen manipulációhoz, propagandához, butításhoz, hazugsághoz vezethet, amit manapság szemérmesen dezinformációnak, félretájékoztatásnak hívunk” (Soulages, 2011: 37). Az a tény, hogy a riportfotó hagyományosan nem tartozik a művészi fotográfia műfajai közé, nem jelenti azt, hogy a fotóriporter pusztán információkat vagy manipulatív dezinformációkat közölne. A fotós kiérdemelheti az alkotó, a művész címkét, ha az információ mellett erős a fénykép plasztikai valósága, kompozíciós megalkotottsága, a látvány és a nézőpont művészi transzpozíciós hívása, reflexív készítése, érzelmekeltő hatása. A fotós azért szeretne érzelmeket kelteni a képeivel, mert az érzés „egyfelől beindítja a tudatosítási folyamatot, a tudatosítás pedig a reflexiót, a reflexió a logikus gondolkodást, a gondolkodás a cselekvést, ez utóbbi pedig megjobbíthatja az emberi életet stb.; másfelől az érzés elősegítheti a megértést, a megértés az együttérzést, ez utóbbi pedig

morálisan megjobbíthatja az emberi életet stb.” (Soulages, 2011: 37–38).

A művészi hitelesség sem egyenlő a dokumentatív valóságimitációval. A művészi képtől nem a szemmel érzékelhető látszat visszaadását várjuk, hanem a szemmel nem látható, belső világ beszámolóit, a készen kapott természeti alakzatok átalakítását, hogy képzeletet, eszmét, éthoszt, jellemet, sorsot mutasson be, jelrendszereket strukturáljon. A művészi képet esztétikai meggyőzőereje, őszintesége is hitelessé teszi, de amióta a fényképezés létezik, az objektív technikától is várjuk a hitelesség kérdésére adott választ.

Flusser „ablakmetaforája” szerint a képen nem megfejtendő szimbólumokat látunk, hanem a világ szimptomáját, amelyen keresztül megpillanthatjuk a világot. „A technikai kép eme látszólag nem-szimbolikus, objektív karaktere a nézőt arra indítja, hogy ne képnek, hanem ablaknak tekintse. Úgy hisz neki, mint a saját szemének. Következésképp nem is úgy bírálja, mint képet, hanem mint világszemléletet (ha egyáltalán bírálja). Kritikája nem a kép keletkezésének analízise, hanem a világé. Ez a kritikátlanság a technikai képpel szemben veszélyesnek kell, hogy bizonyuljon olyankor, amikor a technikai kép kezdi kiszorítani a szöveget” (Flusser, 1990). A technikai kép „objektivitását” Flusser is illúzióknak tartja, szövegek metakódjának, amely nem a külső világot jelöli, hanem a szövegeket; a szöveg fogalmait kódolja át képpé az imagináció (a képek előállításának és megfejtésének képessége). Így a képbe (mint az általa megmutatott világ értelmezésébe) nem pusztán tények és információk, hanem a tények és információk közötti összefüggések megfogalmazása van kódolva.

Belting a hiteles kép problémáját a médiumok sajátosságaival is magyarázza, kijelentve: a képnek bocsátjuk meg legnehezebben, ha kiderül róla, hogy „hazudik”, mert a képen „annak bizonyítékait fürkesszük, amit a saját szemünkkel látni vélünk”, s ahol ez nem lehetséges, „ott abban várjuk a képek segítségét, hogy valamiről legalább elképzelésünk lehessen” (Belting, 2009: 9). A kérdés így arra vonatkozik, hogy a valóság olyan-e, amilyen; vagy olyan-e, amilyen éppen a valóságról alkotott aktuális elképzelésünk?

De mi kell ahhoz, hogy a képek igazolni tudják a saját hitelességüket? A fotográfia eredetileg azt ígérte, hogy bemutatja azt, ami „van”, de a létező/látható valóságról alkotott elképzelésünket folyamatosan felülírta a fotográfia fejlődése. A digitális technika, s a photoshop megjelenése egyenesen megkérdőjelezte, hogy vajon a valóság hiteles reprodukálásának lehet-e tekinteni az így létrehozott képet. A technológia fejlődése a képfogalom mellé ismét odaállította a hitfogalmat. Belting szerint a képfogalmakban a vallás körébe vezető hitfogalmak élnek tovább: „a képi praktikák [...] vallási praktikákban gyökereznek;” „a médiumok egykor a vallás eszközei voltak, és makacs hitviták témái még ma is.” Az érzékeink útján hozzáférhetetlen valóságtapasztalatok hitelességét éppen a kép bizonyíthatja, és akkor fordulunk a jelhez (tehát a szóhoz), ha megrendül a kép valódiságába („egy értelmezéstől és torzítástól mentesnek tartott valóságba”) vetett hit (Belting, 2009: 9–10).<sup>8</sup>

A „képi fordulattal” (Mitchell, 2008) együtt megnőtt a mediális fordulat jelentősége – a jelentést a közvetítettség is meghatározza –, miszerint „a nyelvi és képi elemek visszafordulnak azokhoz a médiumokhoz, amelyeken keresztül azok kommunikálnak felhasználóikkal” (Hornyk, 2011: 10). A mediális fordulat kiszélesíti a kép-antropológiai értelmezés lehetőségeit, így megvizsgálhatjuk: egy adott kép hogyan tükrözi „a korabeli diskurzus rendjét, [...] miként képezi le kora vizuális kultúráját”, továbbá miként teszi ezt a saját eszköztárán keresztül, és „a végtermék mennyiben függ attól az anyagtól, amelyből készült, és attól a médiumtól, amelyet használ” (Hornyk, 2011: 10–11, lábjegyzet).

A képek hitelességébe vetett hit tehát függ attól az ismerettől, hogy az adott médium milyen technikai lehetőségeket alkalmaz a valóság tükrözéséhez, alakításához vagy átalakításához. A művészi fotótól elfogadjuk, ha az anyaghasználat, a műhelymunka – a (virtuális) laboratórium, az alkalmazott fotográfiai eljárások sora (montázs, átszínezés, grafika, torzítás) stb. – hozzájárul a művész belső valóságának tükrözéséhez, az éthosz megnyilvánulásához.

### 3. A fotó diszkurzív szerepe

A sajtófotó azonban megköveteli azt az előzetes hitet, hogy nem manipulál, tehát a médium nem befolyásolja a végterméket, bár a médium által keltett „információs zaj” a maga természete szerint módosítja az üzenetet. Szarka Klára jegyzi meg: a digitális eszközök megjelenésekor többen figyelmeztettek a manipuláció veszélyeire<sup>9</sup> (egyesekek a totális hamisítás időszakától féltek, mások úgy vélték, a fotográfiai manipulációban a digitális eszközök nem hoznak gyökeres változást), ezt a manipulációs lehetőséget azonban a fotográfiai kifejezőeszközöket tudatosan vagy tudattalanul használó el- vagy leleplezésben látta (Szarka, 2005).

A sajtófotó leképezi a kor vizuális kultúráját, semmit nem hagy rejtve, a magánélet és a sérülékeny személyes szféra egyre nagyobb szerepet kap a társadalmi kommunikációban. Fogynak a tabuk, még a „politikailag korrekt” fogalma is kevésbé vonatkozik a képre, mint a szóra (a fotónak, mert a „valóságot” ábrázolja, lételeme a dolgok „néven nevezése”). A sajtófotótól viszont zokon vesszük, ha egy publicisztikai üzenet illusztrálásához el- vagy berendezett szituációt rögzít, ha nem a valódi helyszínre visz el, ha a valóságos helyszínnek csak egy részlegesen jellemző szeletét mutatja be, érte ezen azt, hogy a részletben nem az egész tükrözi.

De mivel a sajtófotó is a korszak diskurzusának rendjébe illeszkedik, a fénykép ugyanúgy a publicisztikai manipuláció eszköze, mint az írott szöveg. A „képi fordulat” utáni mediális fordulatot az jelenti, hogy a képmédiumban (a sajtófotóban) magában rejlik az üzenet, ennek következtében még a hírképek és képriportok is azok mentén a tematizált, közbeszéd tárgyává tett diskurzusok mentén szerveződnek, amelyek általában jellemzik a társadalmi (például politikai, kulturális, gazdasági stb.) közéletet. A fotókínálatban is (szelekció és nézőpont szerint) jelen van a kormánypárti és az ellenzéki jelleg, a globalizmust éltető vagy az euroszkeptikus hangsúly, a kritikai vagy az idealizáló szándék. S ahogy a szerkesztő eldönti, mi legyen a címlap, a publicisztika, a riport, a

vezető interjú témája, a szelekció arról is dönt, hogy miről készüljön kép, pontosabban: a kép milyen publicisztikai üzenetek alátámasztását szolgálja.

Flusser a kommunikációnak nevezett információ-manipulálás folyamatát két fázisra osztja: az elsőben létrehozzák az információt, a másodikban elosztják az emlékezetekben. „Az első fázis neve »*dialógus*«, a másodikiké »*diskurzus*«. A dialógusban a rendelkezésre álló információkból egy új szintetizálódik, [...] a diskurzusban a dialógusban előállított információkat terjesztik, osztják el” – írja Flusser, a fotóra jellemző eltömegesedést is a diskurzus négyféle módszere közötti arányokból vezetve le, s úgy véli, a fotódisztribúció (a kép publikálása) a negyedik módszernek, az információ térbeli szétsugárzásának felel meg. Így az egyes módszereknek megfelelő szituációk (felelősségtelenség – autoritás – haladás) elvei sérülnek, csak az eltömegesedés hatása érvényesül. A felület egyúttal felületes lesz, s a néző nem képes arra, hogy a számára kiosztott diskurzusszerepet egy újraértelmező dialógussá alakítsa, megszerelve egyúttal a kép fölötti autoritást.

„Jellemző az, ami nincs” (Szarka, 2005: 22). Ezt bizonyíthatják a magyar sajtóképek éves seregszemléi, amelyek nem adnak átfogó képet a jelenről és a változásról. „A magyar sajtókép nem beszéli el, hogy milyen a magyar valóság; hogyan alakultak át a városok és falvak, hogyan él a tanyák népe, milyen új szokások és életformák jöttek létre, milyen új figurák jelentek meg a társadalmi küzdőtéren, milyenek a cigányok, másabbak-e a fiatalok és a gyermekek, mint húsz éve” (Szarka, 2005: 22–23). A bulvár korábban jobban szerette a fotót a komoly sajtónál, ma csupán a tematikában – részben a tálalásban (illetve a kereskedelmi televíziók celeb kultuszát, antikultúráját kölcsönösen megtámogató üzleti koncepciójában<sup>10</sup>) – mutatkozik eltérés.

A dilemmát elsősorban az jelenti, hogy nem merünk rákérdezni a sajtófotó hitelességére, jobban hiszünk a képnek, mint a szónak – a „képkorszak” valamilyen modern idolátriát teremtett: hamis képeket tisztelünk, amelyek a láthatatlant kívánják láthatóvá tenni. S fokozza a bizonytalanságot, hogy ha idolátriáról, hamis képről beszélünk, a fogalomhasználat az igaz és a hamis kép megkülönböztetésén alapul (Belting, 2009: 18). Működik egyrészt a szerkesztői szelekció kiemelés-elhallgatás elve, divatja van másrészt a hitelesség látszatát a maguk drámaiságával elérő szociofotóknak. A „nyomorúság dömpingje”, a „gyengék, nyomorultak, vesztesek megörökítésének divatja” (Szarka, 2005: 24) szintén a kommunikáció és az alkotás dilemmáját erősíti föl. S ahogy a celeb- és az elitvilág képpé változása a bulvár kedvelt terepe, az esetetek, a társadalmilag kitaszítottak ábrázolása a komoly sajtó és a (művészi?) riportfotó egyik jellemző alapanyaga. Míg a bulvárfotó – a populáris igények rendszerébe illeszkedve – elsősorban távolságképző vágyat ébreszt, a szociofotó közvetlen (drámai) hatást, megérintettséget, érzelmet kíván kelteni. Egyszerűbb a feladat, mert a kisebb ellenállás miatt könnyebb őket lencsevégre kapni, általában nem ismerik a jogaikat, és nincsenek tisztában azzal, hogyan, milyen kontextusban fognak majd megjelenni (Szarka, 2005: 25). Azzal pedig nem sokan törődnek, hogy a kulturális cselekvés során – márpedig ilyen aktus a fotó készítése és közzététele is, hiszen a kép egyaránt szerepet játszik az egyes ember és a közösség életében – sérülhet-e (s ha igen, mennyiben) „a várható hatás erkölcsi elve” (Marton, 2009: 143).

#### 4. Értelmezés - kontextualitás - átértelmezés

Gyakran elhangzik a védekezés, miszerint a fotós nem akarta a látványt befolyásolni, vagy erősebb kifejezéssel: manipulálni. Ezt a „védekezést” a médiaelemzéssel foglalkozó szakemberek egyszerű demagógiának vélik, hiszen „elemi tény, hogy fotón, filmen a megrendezetlen valóság is egészen más arcot mutat, mint az életben. Pusztán attól más lesz, hogy megörökítették” (Szarka, 2005: 25). S hozzátehetjük: *ahogyan* megörökítették, és *amilyen* pillanatot vagy nézőpontot választottak az idő és a struktúra rögzítéséhez – a struktúra pedig gyakran jóval erőteljesebb hívást jelent a fotográfus számára, mint a képen megjeleníteni kívánt történet, az anekdota. A strukturált világot közvetítő fénykép (vö. Soulages, 2011: 44–45) nem a részletre vagy a cselekményre fogékony, hanem az összefüggésekre. Sok tárgyvalóság-képnek önmagában nincs is jelentése, vagy éppen hamis dolgot jelent, ezért a fotográfiai aktusnak az igazságot kell föltárnia a struktúrák lefényképezésében (Soulages, 2011: 44–45).

Soulages a fotográfus Cartier-Bresson „lényegtárgyra” vonatkozó megfogalmazását idézve mondja (Soulages, 2011: 45), hogy mivel a szemünk előtt lejátszódó események hosszú láncolatát s az események közötti összefüggéseket rögzítő fotó („a meghatározó pillanat”) általában csak az egyedi, az alkalom rögzítésére képes, a legnagyobb feladatot az jelenti, hogy a helyzet (vagy a struktúra) lényegét ragadja meg a kép. A fotósnak a világ kaotikus áradatából kell válogatnia, hogy egyensúlyba hozza a lényegét és a formát. S le kell győznie a csábítást, mindennél jobban óvakodni kell attól, hogy valamilyen mesterkéltn elrendezésben hozza létre a rendet. A megörökítettség másik veszélye az lehet, hogy mivel minden mozgásban van, így a mozgásban kell megragadni az egyensúlyt (fölfedni azt a bizonyos struktúrát), a valóság „ténye” pedig azonnal átalakul a mozgás megszakitásában, a kimerevítésben.

S nemcsak a szociofotókra vonatkozik a pusztán a megörökítettségtől való átalakulása a valóságnak, de a hír- és eseményriport-képekre, a portréfotókra is. Az autonóm művészi fotó egyenesen megköveteli az esztétizálást, ám a sajtófotónak erről le kell mondania. Ha a művészi ambíciókat is tápláló fotóriporter átlépi a klasszikus sajtó- és a művészi fotó közötti határvonalat, lemond a sajtókép tájékoztató szerepéről, még akkor is, ha „egy-egy esemény, jelenség hangulatának, atmoszférájának megörökítése is lehet érvényes sajtókép” (Szarka, 2005: 26). Ezért merülhet föl egyáltalán az a kérdés, hogy hol a helye a dokumentarizmusnak a fotó műfaji önmeghatározásai között, hiszen a képjelentést egyrészt a kontextus határozza meg, másrészt a fotográfus egy általa elgondolt formában alkotja meg a képet.

A műfaji besorolás újragondolásánál szerencsésebb volna, ha a sajtókép is megkapná önálló zsánerarcukat, kommentárjellegét, illusztrációs szerepét; s a médiafogyasztóban tudatosodna, hogy nem hírfotóról, hanem „véleményről” van szó – az ilyen határátlépések okozzák a sajtófotó hamisságát. (Igaz viszont, hogy találkozunk az

újabb műfaj-meghatározási törekvésekkel is: az elmúlt években többször díjazott fotóriporter, Kovalovszky Dániel fotóesszének nevezi képriportjait – ez a műfaj azonban egyre jobban kiszorul a nyomtatott sajtóból, nehéz összeegyeztetni a napilapos hajszával, s az internetes felületeken is leginkább az eseményhez vagy a témához kapcsolódó Galéria menüben lapozhatunk a képek között.)

Ha e fölvetéseket egy lehetséges filozófiai síkon értelmezzük, kiindulhatunk-e az olyan alapfeltevésekből, mint amilyen Baudrillard szimulákrum-elmélete, amelynek sokat idézett gondolata szerint megsemmisül a kép és a valóság közötti különbség (Baudrillard, 1981)? Egy olyan (hiperreális) képvilág vesz bennünket körbe, amelyben a valóság és a sokféle képi reprezentáció összekeveredik egymással, ennek következtében már itt sem beszélhetünk „objektív valóságról”. Filozófiai (fenomenológiai) szinten érvényes a kérdés: a virtualitással a kép valóban elveszíti indexikusságát, mert át lehet alakítani a valóságban rögzített fotográfiát, sőt numerikus adatokból is létre lehet hozni a képet (a világúrból érkező jelek olyan kódok, amelyeket a Földön alakítanak át képpé). Ám – a sajtófotó hitelességét faggatva – a kép absztrakt entitássá válása még nem kínálja a kellő magyarázatot. Az úgynevezett „immateriális képkorszak” hatalma vagy a mobil információs társadalom nem jelenti egyúttal azt is, hogy az immateriális tartalom anyagivá, testté válásának folyamatában következne be a manipuláció.

A hiteles kép megítélésében általános gyakorlat annak fölmérése, hogy milyen (s mennyire megbízható) információs tartalma van. Belting azonban utal rá, hogy mindez nagyban függ a kanonizált elvárásoktól, s szintén Baudrillard nyomán jegyzi meg: a mai világból kiveszett a realitás mint értelemalapító élmény; ráadásul a képek elhitetik, hogy visszaadják, pedig sokszor csak szimulálják a valóságot, és azt üzenik: fölösleges a velük való kommunikáció, elég, ha fogyasztjuk azokat (Belting, 2009: 18–19). Figyelmeztet azonban arra is, hogy az általunk teremtett képekben „veszendőbe megy a kép és tény különbsége” (Belting, 2009: 20). Sőt a tény is veszendőbe megy, ha túl sokat kapunk belőle.

Nincs időnk az új (akár képi) információk valóságtartalmán gondolkodni, mert kapacitásunk nagy részét az emészti föl, hogy folyamatosan töröljük a fölösleges információt. „... az emberi agy azzal foglalkozik, hogy egyre több feleslegesen betáplált adatot töröljön, ám mivel a tudni nem érdemes dolgok halmaza egyre nő, már alig foglalkozik mással, mint törléssel [...] Annál okosabb vagy, mennél többet törölsz, illetve mennél kevesebből tudsz sokat csinálni” (Almási, 2002: 147). S jól működik e folyamatban a zaj által gyakorolt cenzúra is – avagy: „amiről hallgatni kell, arról nagyon sokat kell beszélni”, s ahhoz, hogy zajt csapjunk, „elég, ha igaz, de irreleváns híreket terjesztünk” (Eco, 2011: 197). Eco úgy véli, mára az internet mutatja föl „a zaj legmagasabb fokát, amelynek színe alatt semmilyen információhoz sem jutunk hozzá” (Eco, 2011: 200). A zaj intenzív igénye megakadályozza, hogy arra figyeljünk, ami lényeges volna. „Csak a csöndben működik az egyetlen igazán hatékony információs csatorna: a suttogás. [...] Ha nincs csönd, akkor nincs, aki megértse a suttogást, a kommunikáció egyetlen alapvető és megbízható eszköze” (Eco, 2011: 202).<sup>11</sup> Az irreleváns, de igaz hírek (és képek) áradata tehát ugyanolyan manipulatív, s a lényeges információk fölötti hatalomgyakorlás elveiből táplálkozik, mint a hamisítás, az irányított jelentésalkotás vagy az erőszakkommunikációt reprezentáló dezinformáció, csak sokkal nehezebb fölfedni a jelenlétét – hiszen túl nagy a zaj.

## 5. Mi végül az „esemény”?

### 5.1. A fotó nem hazudik, de befolyásol

Megoldást jelenthet-e, ha a realitását az esemény fogalmával helyettesítjük? De milyen eseményről beszélhetünk? Valamilyen eleve rendkívüli dologról, vagy olyanról-e, amit mesterségesen idéztünk elő, „ami éppenséggel nem csak úgy egyszerűen megesik, hanem amit a fogyasztói világ számára rendeznek meg, tehát mediális esemény”? Vagy „maga a kép az esemény” (Belting, 2009: 21)? Így sokszorozza meg az ember saját létezését, igyekezőn megmenekülni saját egyszerűségétől, fölszámolva azokat a határokat, amelyek között életünk zajlik? S ha egy esemény csak „képként válik társadalmilag fontossá [...] a lét és látszat különbsége megszűnik”, így az eredetinek kell majd a „reprodukciónak” igazodnia?<sup>12</sup>

Belting sommás megállapítása szerint egy kép ma már nem azért készül, hogy meggyőzzön az esemény valóságosságáról, hanem azért, hogy hatást gyakoroljon ránk (Belting, 2009: 29). Nem arról van szó, hogy az esemény fotója meghamisítja az eseményvalóságot (tehát nem hazudik), hanem arról, hogy befolyásolja a valóságról alkotott képet (tehát manipulál, véleményt közvetít, véleményalkotásra készítet, elhallgatással dezinformál). Barthes állítása – „a fényképen az esemény soha nem lép túl önmagán” (Barthes, 1985: 8) – csak akkor igaz, ha a fénykép valóban egyszerű dokumentuma a tekintet spontán mozgásának, az Esetlegességnek vagy Alkalmiságnak. Az alkalmiságok és esetlegességek sorozata helyett a médiavalóság a képet jellé szeretné tenni, a bármikor megrendezhető Egyediség illúziójára építve.

Ebben az értelmezési mezőben a sajtófotó „Operator-féle Fotográfia”, elsősorban Fényképész-centrikus (Barthes, 1985: 15), így a megörökíteni kívánt valóság képe legalább annyira függ a fotóriportertől, mint a fotó tárgyától. Az „Operator-féle” gyakorlat eleve magában rejti a valóságnak hitt tárgyak és jelenségek szubjektív értelmezését, így joggal beszélhetnénk akár szubjektív dokumentarizmusról is, amely esetben a kép nem arról akar meggyőzni, hogy az, amit bemutat, „tényszerű”, hanem arról, hogy a tények többféle módon interpretálhatók.

### 5.2. A fotó „agresszív kommunikáció”

A kép „agresszív kommunikációs” viszonyba lép a médiafogyasztóval – követve a „kinyilatkoztatás”/tájékoztatás, a „relációs erőszakot” jelölő meggyőzés, a „szimbolikus erőszaknak” tekinthető dezinformálás fokozatait (vö. Vass, 2001), egyúttal hatalmat is gyakorol fölötte. „A hatalom birtokosainak hatalma átszállt arra a médiára [sic!], amelynek segítségével hatalmat akarnak gyakorolni” (Belting, 2009: 33), a média állítja elő az otthonokba eljutó



képeket, és ebbe a sorba illeszkedik a sajtófotó.<sup>13</sup> „A rendszer abból a jogos várakozásból él, hogy mivel a képekben mint szemmel látható bizonyítékokban megbízunk, továbbra is hitelt adunk nekik [...]. A nagy tömegek azonban minden eddiginél jobban ki vannak szolgáltatva a képhitnek, amelyet csak tovább erősít a várakozás, hogy a képek olyan információkkal látnak el bennünket, amelyekhez másként nem férnénk hozzá” (Belting, 2009: 34).

Az „agresszív kommunikáció” első két stádiumát nevesíti Bajomi-Lázár Péter a médiahatás kulcspontjait elemezve (Bajomi-Lázár, 2008: 151–188), a *tájékoztatás* és a *befolyásolás* különbségeire és kapcsolatára világítva rá. Tájékoztatás esetén az üzenet címzettje elvileg józanul mérlegel, s az egyértelmű, hiteles információk birtokában dönt arról, megváltoztatja-e véleményét és magatartását. Am ha a befolyásolás sikeres, a befogadó véleménye és viselkedése a kommunikátor akaratának megfelelően változik (Bajomi-Lázár, 2008: 153). A médiahatás-kutatások legkedveltebb terepe a televízió (mellette egyre erősebb ma az internet), és a klasszikus elméletek közt fontos szempontokat kínál a kódolás-dekódolás elmélete és a performatív hatás modellje.<sup>14</sup>

A diskurzusban inkább az a narratíva kapja a főszerepet, amelyet a kommunikátor (a fotóriporter és a szerkesztő) állít elő, mintsem a befogadó értelmezése, amelyet nem a néző gondolatai, hanem érzései irányítanak. A média nyelve (így a sajtófotóé is) mindig ideologikus, az eseményről szóló narratívákat befolyásolják az uralkodó érdekcsoportok (Bajomi-Lázár, 2008: 179), illeszkedve az ideológiai vagy más értéktartalmat közvetítő publicisztikai érvelési struktúrába; s mivel a képek is az érzelmi kötődésre apellálnak, a befogadó „a média által felkínált diskurzusok segítségével fogalmazza újra saját azonosságtudatát” (Bajomi-Lázár, 2008: 182).<sup>15</sup>

Sontag úgy vélte, a fényképezéssel birtokba vesszük a lefényképezett tárgyat, de ez a viszony is megváltozott: a médiaeseménnyé előlépett fotó (és annak előállítója) veszi birtokba a kép fogyasztóját, a fotó is a hatalomgyakorlás eszköze lesz (Sontag, 2010: 16). A fénykép (s innen ered Belting következtetése) „nem pusztán eredménye az esemény és a fotós találkozásának; a fényképezés maga is esemény, méghozzá mind önkényesebb: joga van bármibe beleavatkozni, bárhová betolakodni vagy éppenséggel bármi fölött szemet hunyni” (Sontag, 2010: 21). A sajtófotó hitelességébe vetett hitünk ennek ellenére nem általában kérdőjeleződik meg – nem vonatkozik minden műfajra, egyelőre „csak” a hír- és eseményfotó kategóriájára (más műfajokat képes publicisztikának tekintünk), de elvárjuk a valóság reprodukciójától, hogy olyan nézőpontot közvetítsen, amelyet bárki láthat. Még ha ez „unalmasnak” tűnik is.

### 5.3. A kritika kényszere

Csak hogy a fotó érdekessé kívánja tenni magát, s könnyen enged a csábításnak, mivel a fénykép azt teszi lehetővé, hogy a néző egy „alacsony szintű ismeretanyaghoz” jusson (Barthes, 1985: 36), és az érdekesnek ez a könnyen befogadhatósága (vagy annak látszata) elvileg fölkelthetné az érdeklődést a további információk megszerzése iránt.<sup>16</sup> Föltételezhető (empirikusan azonban nem bizonyított), hogy a tudatos képfogyasztónál működhetne ez az elv, a képkorszakban, a televíziókultúrán, majd interneten szocializálódott társadalom viszont megelégszik a felülettel, a pillanatnyisággal, a készen kapott információval. Mivel a valódi tudáshoz kiegészítésekre, legalábbis továbbgondolásra volna szükség, ezért a riportfotókkal kapcsolatos kétkedésnek szükségszerűen kell fölébresztenie bennünk a kritikai szellemet. Soulages elsősorban a retusált képeket jelölte meg a kritika tárgyaként, de kitért olyan eseményekre is, amelyeket az illusztráció kedvéért rendeztek meg (Soulages, 2011: 39–40). „Néha a politikai és társadalmi valóság átrendezését annyira magukévá teszik a szereplők, [...] hogy a fotók a társadalmi komédiának csak a látszatát közvetítik, és nincs semmilyen igazság- vagy kritikai értékük, és kérdéseket sem fogalmaznak meg” (Soulages, 2011: 40).

Az alkalmiság látszatában tetszelgő megrendezett (vagy az átstrukturálás, a kontextualizálás jegyében szelektálva szerkesztett) sajtófotón sokszor a manipuláción jóval túlmutató dezinformáció is érvényre juthat. (Egy demonstrációról szóló képes tudósítás bemutathatja a tömeget, de készülhet csupán a közelben lézengő emberek egy kisebb csoportjáról; egyformán manipulált tartalmat közvetít a képfogyasztó felé a túl- vagy az alulreprezentálás.) Nem árt azonban szem előtt tartani a figyelmeztetést, miszerint „a fényképésznek, akár az akrobatának, dacolnia kell a valósínű, a lehetséges, végső soron még az érdekes törvényeivel is. A fénykép akkor »meglepő«, ha nem tudjuk, miért készítették” (Barthes, 1985: 41).

A dokumentaritást – Flusser megállapítása szerint (1990) – mindig az új jelenetek érdeklik, s mindig ugyanabban a látásmódban, ellenben a fényképészt az, „hogy mindig új módon lásson, azaz új informatív tényeket hozzon létre”. A fotóriporter érdeke az is, hogy a képe megjelenjen, de a publikációhoz szüksége van publikáló felületre. Egyre több fotós hoz létre saját honlapot, s alkotásait itt jeleníti meg – még a hivatásos fotóriporterek is az interneten teszik közzé azokat a felvételeket, amelyek újságban vagy hírportálon való publikálásának kisebb az esélye. Flusser még a nyomtatott sajtó egyeduralmának időszakában állította össze fotográfia-filozófiai vázlatát, az alábbi példa azonban mit sem veszített érvényességéből.

„A fényképész egy bizonyos újság számára fényképez, mert az újság révén befogadók százaihoz vagy ezreihez juthat el, és mert az újság fizeti; ezenkívül abban a hitben jár el, hogy az újságot saját médiumaként használja. Az újság közöttben úgy véli, hogy azért használja a fotókat a cikkek illusztrációjaként, hogy jobban tudja programozni az olvasót, hogy tehát a fényképész az újság apparátusának egy funkcionáriusa. Mivel a fényképész tudja, hogy csak azokat a fotókat fogják közölni, amelyek beleillenek az újság programjába, meg fogja próbálni, hogy az újság cenzúráját kijátszva, a képébe feltűnés nélkül esztétikai, politikai vagy ismeretelméleti elemeket csempésszen be. Az újság viszont lehet, hogy leleplezi az ilyen csalási kísérleteket, de mégis közli a fotót, mert azt hiszi, hogy a becsempészett elemeket kihasználhatja programja gazdagítására. Ami érvényes az újságokra, érvényes a többi csatornára is. A fotókritika minden terjesztésre került fotó kapcsán rekonstruálhatja ezt a harcot a fényképész és a csatorna között. Éppen ez teszi a fényképeket drámai képekké” (Flusser, 1990).

Am a fotókritika hiányzik, bár éppen azért volna rá szükség, mert a fényképek: néma szórólapok, és értékük „abban az információban rejlik, amelyeket lazán és reprodukálhatóan hordoznak a felületükön [...] Végző jelentésüket a terjesztés csatornáin, a »médiák« kódolják. Ez a kódolás a terjesztési apparátus és a fényképész közötti harcban mutatkozik meg. Amennyiben a fotókritika eltávolítja ezt a harcot, a fénykép befogadója számára a »médiák« teljesen láthatatlanok maradnak. A szokásos fotókritika kritikátlanul fogadja a fotókat, és ezek ezért képesek a befogadót mágikus hozzáállásra programozni” (Flusser, 1990.).

## 6. A fotónak a vélemények között van a helye?

A sajtófotó elkészültének célját már a műfaji megnevezés is (hír-, riport-, portréfotó) magában rejtheti, ezért ha tudjuk, miért készült ez vagy az a kép, talán tényleg nem lesz meglepő (egyszerűen „csak” tudósít, ábrázol, dramatiszálja a konfliktust), de nagyobb az esélye annak, hogy hiteles legyen. Vagy az eseményt és a személyt, vagy az ahhoz fűzött véleményt hitelesíti. Susan Sontag írta a fotó „hasznáról”, hogy az vádol és bizonyít (Sontag, 2010), s ebben az összefüggésben szintén két műfaji alapfunkciót teljesít: publicisztikai eszköz, de tudósító dokumentum is; bizonyíték arra vonatkozóan, hogy valami megtörtént, azonban az esemény kontextusba helyezése a kép által már inkább arra szolgál, hogy a fotó(s) megfogalmazza az „eseménnyel” kapcsolatos vádakát. Vagy (ami szintén a publicisztikai vonást erősíti) előre jelezze valami bekövetkeztét, s ebben a szellemben elvileg minden alkalmas arra, hogy rögzítsék. A fotó funkcióját illetően létezik ugyanis az a felfogás, miszerint bármely dolgot – és annak képét – valamilyen jelenlegi vagy jövőbeni felhasználásra alkalmas tárgyként lehet kezelni, „a becslés, a döntés vagy az előrejelzés eszközeként” (Sontag, 2010: 261).

Marton a „tárgyilagosság és elfogulatlanság hamis mítoszainak” ledöntésére szólít, mert a szem „szelektál, elutasít, szervez, diszkriminál, társít, osztályoz, elemez, szerkeszt”, a tükrözés helyett létrehoz (Marton, 2009: 162). A már idézett szerzők mellett Goodman, Terestyéni és Bajomi-Lázár szintén amellett foglal állást, hogy tulajdonképpen még az objektívnek gondolt műfajoknál is nagy nehézségeket jelent az objektivitás követése.<sup>17</sup>

Eredeti kérdésfeltevésünk még sürgetőbb választ kíván – mert „a fénykép éppúgy értelmezése a világnak, mint a festmény vagy a rajz” (Sontag, 2010: 14). És bár Sontag később árnyalta kijelentését, az értelmezés mellett a fotót „nyomnak” is tartva,<sup>18</sup> éppen a birtokbavétel, a vizuális információt manipuláló hatalomgyakorlás (stb.), az „átértelmezés” és a „hozzáadás”<sup>19</sup> miatt továbbra is azt kérdezzük: van-e joga egyáltalán a fotónak arra, hogy hírnek – gondoljunk a „hírkép” vagy „eseményfotó” műfaji címkére –, és ne kommentárnak nevezze önmagát? Hiszen a (sajtó)fotó egyszerre maga az esemény és az eseményhez kapcsolódó értelmezés. A fotós képes arra, hogy a tárgyat egyedi szempontok szerint nézze, „annyira, hogy a tárgy elsősorban a fényképező alany által megtapasztalt problémává válik” (Soulages, 2011: 50). A „problématárgy” már nem egyszerű dokumentum és információ, de a valóság és az alkotás közti távolságot is reprezentálja. S erre az a tény is utal, hogy a sajtófotó átkerülhet az újságlapokról a múzeumba, a hírképből kiállítási kép lesz, ezzel az aktuálisan fosztva meg a sajtófotót attól, hogy betöltse tájékoztató szerepét. Már nem emlék, már nem riport, már nem dokumentum (vö. Soulages, 2011: 56), hanem művészet. A publikusság teatralitássá változik: a fotósból rendező lesz, díszleteket keres, berendez a színpadot, és színészeket válogat dramaturgiai üzenetének kimondásához.

Az ideális sajtófotó inkább ez lehet: lefényképezni egy gyermeket, aki önfeledten játszik. De a sajtófotó mára inkább ilyen képet mutat: megfelelő háttérrel választani a képhez, odaállítani a családot, így üzenve a jövőnek. A játékból tehát „eljátszás” lesz, és így játssza el a sajtófotó is a maga hitelességét. Mert míg egy hír elmondja, mi történt, kivel, mikor, hol (esetleg a hogyanra és miértre is választ ad), soha nem mondja meg, mit gondolunk a hírről, ezzel szemben számos hír- és eseményfotó a közléssel egyidejűleg testálja rá a nézőre az értelmezést, megfosztva attól a lehetőségétől, hogy ő maga gondoljon valamit az eseményről.

Sőt nemcsak az értelmezés jelentkezik adottként, hanem már maga a közlés vagy az esemény is „kényszer”, hiszen a közéleti (ezen belül politikai) kommunikációban a kifejezetten a média számára rendezett „álesemények” is régóta jelen vannak (Boorstin, 1962), és a közélet mediatiszálódásával azok is hozzájárulnak a szerkesztők „hírtérték-fogalmának” befolyásolásához (Bajomi-Lázár, 2008: 128). A politikai kommunikáció új módszerei között Bajomi-Lázár első helyen említi a médián keresztüli közbeszéd alakítását (tematizációt) célzó sajtótájékoztatók és politikai beszédek, demonstrációk stb. ál- vagy médiaeseményeit (Bajomi-Lázár, 2009: 43), amelyeknek, noha a valóságban megtörténnek, semmi más céljuk nincs, mint hogy hírt adjanak róluk. „Az álesemény megfordítja a hírműsorok logikáját: nem az látszik, ami van, hanem az van, ami látszik. Így azt az objektivitásdoktrína alapjául szolgáló elképzelést is megkérdőjelezi, hogy az újságíró a valóság elé tart tükröt” (vö. Angelusz, 2003, Bajomi-Lázár, 2005: 48). Számosan már Boorstin munkájának megjelenésekor fölfigyeltek arra a jelenségre, hogy mivel a közönség vágyai és szükségletei gyakran inadekvátak a valósággal, ezért egy fajta pseudorealitással szolgálja ki őket a tömegmédia (vö. például Dumazedier & Ripert, 1963: 47–48). Tulajdonképpen ez az illúziószükséglet konstituálta előbb az áleseményeket is, majd a spontaneitásuktól megfosztott történések a populáris kultúrából – vagy a celebritások világából – átszivárogtak a közéleti kommunikáció színtereire. A néző és az aktor, az alany és a tárgy szerepei fölcserélődtek, összekeveredtek, így már a néző is nehezen tud különbséget tenni a spontán és a kreált között.

A tudatos médiafogyasztónak rá kell jönnie arra, amire Soulages figyelmeztet (2011: 81): a fotó nem visszaadja, hanem megkérdőjelezi a valóságot. A sajtófotót tehát ne állításokként, hanem kérdéseként nézzük! A fotóba kódolt információból csak úgy lesz tudás, ha azt kérdések övezik. Ez a világ megismerésének kommunikatív, párbeszédjellelű módjára utal: a részek és az összefüggések viszonyrendszerében a kérdések és a válaszok dialogikus dinamikájában születhet meg a felismerés, amely végső soron a világban megjelenő emberlétnek egy transzcendens gyökerű értelmezéséhez is elvezethet (vö. Marton, 2009: 74–75).

Az elmúlt időszak újságírói önértékelései azt mutatták, hogy Magyarországon ugyanúgy, mint az Egyesült

Államokban az összetettebb témákra fordított kevés figyelem után a második legnagyobb gondot a tény- és a véleményműfajok között elmosódott határvonal jelenti, és ezzel egy időben a lakosság médiába vetett bizalma is nagyobb arányban csökkent, mint általában az összes intézménybe vetett bizalom mértéke (Hermann & Wild, 2007: 86–87). Ez föltételeznél, hogy akár a sajtófotókra is a főtebb hiányolt kritikai szemlélettel tekintsenek, ám a nyomtatott sajtókép egyelőre még élvezzi a bizalmat, kétségeink inkább az internetre feltöltött fotók hitelességével kapcsolatban fogalmazódnak meg.

## 7. Összegzés

A késő-modern médiakörnyezet képdömpingjéből (vö. Mirzoeff, 2000) minőségileg szelektált XXX. Magyar Sajtófotó Kiállítás kiemelt példái is azt bizonyítják, hogy egyrészt a fotó a tárgyat nem reprodukálja, sokszor nem is csak rekonstruálja, hanem megkonstruálja; másrészt nem is az a kérdés, hogyan alkot valóságot, hanem az, hogy milyen üzenetet közvetít. Manipuláción tehát nemcsak azt kell értenünk, hogy befolyásol, de azt is, hogy a műfaji megnevezéssel vezet félre. A sajtófotó a tények helyett véleményeket közöl, a tények szelektív képi reprezentációja hozza létre az eseményt, egyúttal konnotálja azt, ezért vethető föl, hogy a sajtófotó mondjon le a klasszikus sajtóműfaji megnevezésekről, vagy a fotóművészeti vagy a festészeti műfajokhoz kanyarodjék vissza, és az ábrázolás, a kifejezés, a narrativitás mentén határozza meg önmagát.

A sajtófotók leírásánál és szerepértelmezésénél javasolható kiindulási pontként Császi Lajos posztmodern szemléleteket összefoglaló modelljének (Császi, 2008), majd az ezt árnyaló késő-modern „hibrid mediaképnek” alkalmazása. E szerint – s csupán kiemelve néhány alkalmas szempontot – a fotó (médiá) valamilyen alternatív identitáskonstrukciót segít, a hatalom alatt lévők „taktikai bölcsességét” vagy ellenállását reprezentálja; az információközvetítésen túl élmény- és érzelemteremtő képessége van; a hitelesség helyett az őszinteséget, a mérhetőség helyett a megértést tartja fontosnak. Mind nagyobb szerepet kap a privát jelleg és a kívülállók, a hétköznapi emberek kontextusba helyezése, jobban fókuszál a társadalom „mikronézetére”, a realizmus helyett a melodramatikus jegyek erősödnek föl általa. Ezzel együtt a fantázia kap nagyobb szerepet, a szubjektivitás irányítja, s gyakrabban lesz a humor vagy szubverzív eszköze. Sőt, a szórakoztató hírszolgáltatás (*infotainment*) modelljét is követi, így lesz a hírképből karikatúra és glossza, vagy narratív hírsztori; s a hibriditás nemcsak a szemléletben és tartalomban, az informáló-szórakoztató valóságkonstrukciókban, de a képi tartalomkeveredésekben is megragadható.

Megfontolandó lehet még a sajtófotók elemzésénél (a fönt vázolt lehetőségeken túl) a vizuális kommunikáció cselekvésjellegét előtérbe állító képi illokúciós aktus (Novitz, 2003) modelljének bevezetése – ebben az értelemben a sajtófotó nem csupán felidéz, megnevez, konstruál stb. valamit, hanem a kép bemutatásával végre is hajtja a megnevezett aktust, így a reprezentációnak cselekvés-helyettesítő szerepe lesz. További kifejtést igényelne ezért annak a (dolgozatomban csupán jelzett) kérdésnek a megválaszolása is, hogy a fotográfiai aktus (mint megörökítés vagy részvétel) milyen mértékben jelent „beavatkozást” az események menetébe, illetve a kultúra jelentésalkotó struktúrájában milyen transzmissziós kommunikációs hatások érvényesülhetnek. Ugyancsak tanulságos volna a sajtófotók összevetése az interneten egyre nagyobb számban jelen lévő „civil fotókkal”, egyáltalán: önálló kutatás tárgyává tenni a virtuális képet. Könnyen elképzelhető ugyanis, hogy az áleseményeket már nem csupán a kamera kedvéért rendezik, hanem a virtuális „fotó” egyenesen virtuális eseményeket kreál.

## Offline források

Aczél Petra (2009): *Új retorika. Közélet, kommunikáció, kampány*. Pozsony: Kaligram.

Almási Miklós (2002): *Korszellemv@dászat*. Budapest: Helikon.

Angelusz Róbert (2003): Amíg híreként megjelennek... Az eseményektől a hírekig. *Jel-Kép*, 3. sz., 3–23.

Bajomi-Lázár Péter (2005): A politikai mediatizálódása és a média politizálódása. *Médiakutató*, tavasz, 39–51.

Bajomi-Lázár Péter (2008): *Média és társadalom*. Budapest: PrintXBudavár Zrt. & Médiakutató Alapítvány.

Bajomi-Lázár Péter (2009): A politikai propagandától a politikai marketingig. *Médiakutató*, nyár, 41–49.

Barthes, Roland ([1980] 1985): *Világoskamra*. Budapest: Európa.

Baudrillard, Jean (1981): *Simulacres et Simulation*. Paris: Galilée.

Belinszki Eszter (2000): A kritikai kultúrakutatás a médiaelemzés gyakorlatában. *Médiakutató*, ősz, 61–75.

Belting, Hans ([2005] 2009): *A hiteles kép. Képviták mint hitviták*. Budapest: Atlantisz.

Császi Lajos (2002): *A média rítusai*. Budapest: Osiris & MTA-ELTE Kommunikációelméleti Kutatócsoport.

Császi Lajos (2008): Médiakutatás a kulturális fordulat után. *Médiakutató*, ősz, 93–108.

Bognár Bulcsu (2011): A tömegmédiá és a közéleti diskurzus. A manipulációs tézistől a milióstrukturális változásokig. *Jel-Kép*, 2–3. sz., 3–29.

Boorstin, Daniel J. (1962): *The Image. A Guide to Pseudo-Events in America*. New York: Atheneum.

Dubois, Philippe (1990): *L'acte photographique*. Paris: Nathan.

Dumazedier, Joffre & Ripert, Aline (1963): Ou en est la sociologie du loisir et de la culture populaire? *Revue Française de Sociologie*, 4. sz., 41-52.

Eco, Umberto ([1997] 2007): *Öt írás az erkölcsről*. Budapest: Európa.

Eco, Umberto (2011): *Ellenséget alkotni*. Budapest: Európa.

Goodman, Nelson ([1968] 2003): *Az újraalkotott valóságról és a képek hangjairól*. [Két fejezet a *Languages of Art* című kötetből] In: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép*. Második, módosított kiadás. Budapest: Typotex, 41-101.

Hermann Irén & Wild Judit (2007): Betegség vagy állapot? Kvalitatív kutatás a magyarországi újságírás problémáiról. *Médiakutató*, tavasz, 81-88.

Hornyik Sándor (2011): *Idegenek egy bűnös városban. Művészettörténetek és vizuális kultúrák*. Budapest: L'Harmattan & MTA Művészettörténeti Kutatóintézet.

Kapitány Ágnes & Kapitány Gábor (2006): *A tömegkommunikáció szimbolikus üzenetei*. Budapest: Dialóg Campus & Sajtóház Kiadó.

Kosztolányi Dezső (1929): *Alakok*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda.

Marton Árpád (2009): *A felettes Mi. Kulturális és médiaetika a sámánok korától a showmanek koráig...* Szeged: Gerhardus.

Mitchell, William J. Thomas (2008): *A képi fordulat*. In: uő: *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. Szeged: JATE Press, 131-153.

Mirzoeff, Nicholas (2000): Mi a vizuális kultúra? *Ex Symposion*, 32-33. sz., 27-32.

Myat Kornél (2010): Médiaelméletek és a késő-modern médiakörnyezet. Miért nem jók a modernista megközelítések a késő-modern médiakörnyezet vizsgálatához. *Médiakutató*, nyár, 47-63.

Novitz, David ([1977] 2003): *Képek és kommunikatív használatuk*. [Két fejezet a *Pictures and Their Use in Communication* című kötetből.] In: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép*. Második, módosított kiadás. Budapest: Typotex, 363-400.

Pfisztnér Gábor (2005): Látom, mégsem hiszem, nem hiszem, hiába látom. Miért nem hiszünk a digitális „fénykép”-nek? *Fotóművészet*, 5-6. sz., 142-145.

R. Nagy József (2000): Képek és kultúra. Vizuális antropológiai megközelítések. *Ex Symposion*, 32-33. sz., 33-38.

Rivers, William L. & Mathews, Cleve ([1988] 1999): *Médiaetika*. Budapest: Bagolyvár Kiadó.

Searle, John R. (2003): *A képi reprezentáció*. In: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép*. Második, módosított kiadás. Budapest: Typotex, 206-225.

Sontag, Susan (2010): *A fényképezésről*. Budapest: Európa.

Soulaiges, François ([2005] 2011): *A fotográfia esztétikája. Ami elvész, és ami megmarad*. Budapest: Kijárat Kiadó.

Szarka Klára (2005): A sajtó nélküli sajtófotó. Helyzetkép a magyar média vizuális arculatáról. *Fotóművészet*, 3-4. sz., 19-28.

Terestyéni Tamás (2006): *Kommunikációelmélet. A testbeszédetől az internetig*. Budapest: Akti & Typotex.

Waldenfels, Bernhard ([2002] 2004): *Az idegenség etnográfiai ábrázolásának paradoxonjai*. In: Biczó Gábor (szerk.): *Az Idegen. Variációk Simmettől Derridáig*. Debrecen: Csokonai, 91-116.

## Online források:

Flusser, Vilém (1990): *A fotográfia filozófiája*. Budapest: Tartóshullám & Belvedere & ELTE BTK.  
<http://www.artpool.hu/Flusser/flusser.html> (utolsó letöltés: 2012. április 6.)

Horányi Attila (2006): Vizuális kultúra: Dilemmák és feladatok. *Magyar Építőművészet*, 2006/11.  
<http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=515> (utolsó letöltés: 2012. április 5.)

Vass Csaba (2001): A szelíd kommunikáció minimálprogramja: a kommunikációs emberi jogok. *Ökotáj*, 2001/1., 25-26. sz.; <http://www.okotaj.hu/szamok/25-26/tarsad2.html> (utolsó letöltés: 2012. február 25.)

## Lábjegyzetek

1

A jubileumi sajtófotó kiállítást (és a Harminc év képekben című kísérő tárlatot) 2012. március 24-e és május 6-á között mutatták be a Magyar Nemzeti Múzeumban (a képek letölthetők a [www.sajto-foto.hu](http://www.sajto-foto.hu) oldalról). A jelen

tanulmány nem kívánja részletesen elemezni a képeket, csupán néhányat emel ki a sajtófotók manipulációs lehetőségeinek és gyakorlatának illusztrálására, szempontokat kínálva a további értelmezéshez.

A *Rendvédők* című kép „punctuma” – egy vonzó vagy megsebző részlet, „ami belém szúr, megfog” (Barthes, 1985: 49, 50–51) – a belügyminiszter két oldalán álló egyenruhás előre nyújtott keze, alulról fényképezve, kiemelve mögöttük a Kossuth-szobor előre szegeződő kezét. A fotóst az izgalmas kompozíciós kézzáték vonzhatta, azonban a konnotáció már a felvétel pillanatában megszületett. A politikai-társadalmi környezet, az ideológiai bélyegekkkel is manipuláló diskurzus a *Vizuális csapdák a kommunikációban* című egyetemi speciálkollégium hallgatóiban is azonnal létrehozta a „náci” asszociációt.

A hír és a valóság viszonyának tematikus, közéleti kommunikációs átalakulását a hírvalóságot közvetítő fotófikció szempontjából vizsgáljuk, figyelembe véve a vizuális kommunikációs és kép-antropológiai kontextust (Sontag, 2010; Barthes, 1985; Belting, 2009; Soulages, 2011). A nemzetközi irodalmat is földolgozó hazai munkák közül a problémát médiaetikai szempontokból mutatja be Marton Árpád (2009), a médiahatás-elemzések sorában tárgyalja Bajomi-Lázár Péter (2008). A média objektivitását – Császi (2002) nyomán – Terestyéni Tamás (2006) szintén inkább professzionális eszménynek, mintsem gyakorlati valóságnak tekinti. A hírek „objektivitásáról” korábban már megfogalmazta kételyét Angelusz Róbert is (2003), miszerint kétséges, hogy a tükörszerep megfelelő fogalom-e, és helyette inkább a konstrukció fogalmat kell használnunk.

A hírszerkesztés egyik legnagyobb (etikai) dilemmáját az okozza, hogy a sokat hangoztatott objektivitással szemben éppen az objektív információközvetítésről kell lemondania, mivel a híreket szelektálják és interpretálják, a hírek a környezet interpretációi; a hírek a „realitást” tulajdonképpen konstruálják (Angelusz, 2003).

François Soulages (2011) úgy véli: a fotó egyik leginkább meghatározó jegye a valósághoz való viszony, s dilemmája szerint: amikor a fotó a valóságot rögzíti, előbb azt kell megkérdeznünk, hogy „mit »rögzítünk« a fényképen »rögzített« tárgyból, és mit a lefényképezendő tárgyból”. A valósághoz való viszony a daguerrotípa megjelenésekor is kérdés tárgya volt (Baudelaire, nem mondva le ugyanakkor a vágyról, hogy a fotó „helyre tudja állítani a valóságot”. A 20. századi fotóelméletek a szemiológiai vizsgálatokhoz vezettek (Krauss); Barthes a nyelvi üzenetek, a szimbolikus és kulturális vagy konnotált közléselemek közbeiktatásával a kép retorikájáról beszélt (1964), s megalkotta a maga sajátos „Ça a été” („Ez volt”) elméletét (1980).

Belinszki Eszter médiaelemzés-gyakorlatához tekinti át a kritikai kultúrakutatás eredményeit, külön fejezetben foglalkozik a szemiotikai alapokkal. Belinszki a szöveg alapú értelmezések jelrendszeri sokrétűségét idézi, ám Barthes érvelését illusztráló példája annak végiggondolására ösztönöz, hogy egy lyukas, nemzeti színű zászló – elsődleges jelentése mellett – milyen hozzá kapcsolódó konnotációkat, jelentéseltolódásokat eredményezett fél évszázad alatt (Belinszki, 2000: 65). R. Nagy József (2000) a képek és a kultúra viszonyáról szintén azt állapítja meg, hogy – noha a valóság nyilvánosan megmutatkozó jelei elvileg mindenki számára ugyanazok – a kultúrából eredő tapasztalás mindig más és más valóságot állít össze e jelekből.

Az „operator” elsőbbségét kiemelte már Barthes is (Barthes, 1985); Nelson Goodman szintén az „újraalkotott valóságról” beszél – a denotációt (mint „valamiként-reprezentációt”) a fikcióval vetve össze (Goodman, 2003); Horányi Attila a képből kiolvasható információt legalább annyira függővé teszi a kép létrehozójától, mint a kép tárgyától (Horányi A., 2006).

A szerzőpáros példájában egy észak-karolinai fotóriporter szeminárium fotósa azt tanácsolta a szerkesztőknek: a riporter csomagtartójában mindig legyen egy összetört tricikli, mert ha egy olyan balesetet látnak, amelynek áldozata gyermek, felhasználhatják a triciklit a néző érdeklődésének fölkelésére (Rivers & Mathews, 1999: 188). Ha a fotóriporter nincs ott az esemény bekövetkeztekor, illusztrációként egy korábbi vagy más helyszínen (más szereplőkkel), illetve rekonstruált, megrendezett situációban rögzített fotót használhat (de a szerkesztőknek jeleznie kell: a kép nem az eseményvalóságot mutatja be, csak illusztráció vagy rekonstrukció).

Pierre Bourdieu példája szerint a képek világát is a szavak uralják: „Egy női fejkendőt látsz, de nem mindegy, hogy iszlám fundamentalizmust, mohamedán nőt vagy terroristát hallasz: a kép a szó hatására átalakul” (idézi Almási, 2002: 150).

Pfisztner Gábor szintén úgy véli, hogy a fényképre irányuló hit – az érzelmi hatásokat és a benne foglalt „igéreteket” tekintve – sajátosan vallásos jelleget is ölt (Pfisztner, 2005).

Nem tekintjük sajtófotónak a technikailag manipulált képet, bár igaz, hogy a fotót (kompozíciós megfontolások, laptükör-szerkesztési elvek miatt) gyakran kell „megvágni”. Az ott nem lévő szereplőt jelenlévővé tenni: hazugság. De vajon nem tekinthető-e hasonló manipulációnak az a korábban is alkalmazott megoldás, ha levágunk a képről egy ott lévő figurát?

„Az első: a befogadók a leadót félkörben veszik körül, mint a színházban. A második: az adó egy sor információközvetítőt (reléállomást) használ, mint a hadseregben. A harmadik: az adó az információkat dialógusoknak osztja el, ezek gazdagítva továbbítják azt, úgy, mint a tudományos diskurzusban. A negyedik: az adó az információt szétsugározza a térben, mint a rádió” (Flusser, 1990).

„A bulvár képi világára az utóbbi évek medializált tömegkultúrája megsemmisítőnek látszó csapást mért. A kereskedelmi tévék életidegen, műanyag szenzációit visszaböfögő nyomtatott sajtó, majd az így

továbbgerjesztett, nem létező sztorit folytató televíziók »áldásos« együttműködése a profitot biztosan meghozza, de [...] a semmit nem lehet lefotózni. A fotóriporterek közömbösen és bénultan teljesítik a feladataikat [...] Így a manapság szinte mindent uraló ügyeletes sztárcsókák, »médiaszemélyiségek« és a magukból pénzért bohócot csináló – amúgy talán valamit érő – emberek extrém tévészerelései és tökéletesen banális mindennapjai töltik meg a bulvárlapok hasábjait, uniformizáltan és lélektelenül fényképezve” (Szarka, 2005: 22).

14

Marton Árpád sajátos kultúratörténeti tényként említi, hogy „az emberiség épp akkorra jutott a közlés nagy hatékonyságú eszközeinek birtokába, amikor elsorvadt a lét alapproblémái iránti érzékenysége, így a tömegkommunikáció kora a relatív és érdektelen közléseket segíti hozzá aránytalanul nagyfokú jelenlétéhez a közgondolkodásban” (Marton, 2009: 145).

15

Belting (2009: 22–23) Günther Anders 1956-os munkájára hivatkozik (Die Antiquiertheit des Menschen. 1. kötet: *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München, 1956.)

16

Horányi Attila (2006) idézi Mitchell *October* című folyóiratban megjelent 1996-os tanulmányát (*What Do Pictures Really Want?*), miszerint „az igazi kérdés nem is az, hogy van-e a képeknek hatalma, [...] mint inkább az, hogy mekkora ez a hatalom, és miként működik”. Utal arra is, hogy Mitchell a tett helyére az akaratot helyezte, a hatalom helyére a vágyat, az „ellenállást kiváltó uralom”-modell helyére a „vallatandó, vagy inkább kérdezgetendő alárendelt, alattvaló modelljét állította”.

17

Bajomi-Lázár ismerteti a „lövedék-elméletet”, a „kétlépcsős hatás” modelljét, a „szelektív érzékelés” elméletét, a „kultivációs” elméletet, miszerint a média a valóság képeit szelektív módon rakja össze, bizonyos elemeket előnyben részesít, másokat háttérbe szorít vagy elhallgat. Említi a társadalom gondolkodását tematizáló „napirend-elméletet”; a „framingelmélet” már a politikai és az üzleti elit befolyásoló hatalmát is leírja, felkínálva egyúttal egy „preferált olvasatot” is. A „használat-kielégülés-modell” hiányossága, hogy a közönség korlátozott kínálatból választhat; az „utánfutó-hatás” a győztesek mellé állítja a közvéleményt (Bajomi-Lázár, 2008: 160–183).

18

Marton a médiahatások Bajomi-Lázár-féle áttekintését a „hatás-” és a „használat-paradigma” mentén hangsúlyozza, utóbbiban feltételezve a befogadói szabadságot és tudatosságot, ami elvileg relativizálhatja a médiaüzenetek befolyásolási potenciálját (Marton, 2009: 143). Ám figyelmeztet: a tömegkommunikációt „fogyasztó” tömeg viselkedése a hatás-paradigma veszélyeinek van kitéve, „az idealisztikus antropológiára alapított használati paradigma” szempontjai kevésbé érvényesülnek.

19

A képet Belting is identitás-reprezentációnak tartja: a képek egy közösségben identitást erősíthetnek vagy fenyegethetnek. Ám a kép csak akkor fontos, ha az a dolog is fontos a csoport számára, amelyet a kép ábrázol. Ideológiai vonatkozása lehet a valahová tartozás tudatát vagy a valami ellen szerveződő közösség viselkedését befolyásoló sajtóképeknek is, ekkor a képi reprezentáció „a képek segítségével történő hatalomgyakorlás és nyilvános térfoglalás” módja (Belting, 2009: 256).

20

Sontag szerint a fényképet gyakran annak megrázó volta teszi érdekessé, és sajnálja, hogy az ingerküszöb folyamatosan emelkedik, amit épp a „szörnyűségeket” közvetítő képek elterjedése segít elő; másrészt a tragédia hatásvadász döbbenetére ugyanazok a szabályok érvényesek, mint a pornográfiára: minél többet látjuk, úgy kopik a tabuérzés (Sontag, 2011: 33, 35).

21

Goodman (Gombrich kérdését továbbgondoló) „ártatlan szem”-re vonatkozó megjegyzéseit Terestyéni Tamás kiemelésében olvassuk (Terestyéni, 2006: 121); Halmai Gábor gondolatát idézi Marton, miszerint „önmagában valamely tény közlése is véleménynek minősülhet, hiszen magának a közlésnek a körülményei is tükrözhetnek véleményt” (Halmai & Tóth, 2008: 430). Bajomi-Lázár Péter szintén megkérdőjelezi az objektív közlés megvalósíthatóságát, mert nem teljesíthető elvárásokat támaszt az újságírókkal szemben (Bajomi-Lázár, 2008).

22

„A fénykép nem csupán kép (mint ahogy a festmény is kép), nem csupán a valóság értelmezése, hanem nyom is, a valóság közvetlen lenyomata, akár a lábnyom vagy a halotti maszk. Míg a festmény [...] sohase több, mint egy értelmezés kifejezése, a fénykép sohase kevesebb, mint egy kisugárzásnak a rögzítése – azaz témájának anyagi nyoma” (Sontag, 2011: 228–229).

23

Sontag előbb tompítja a fénykép ab ovo analitikus szerepét azzal, hogy a dokumentumhoz („nyomhoz”) közelíti karakterét, ám az általános információrendszerbeli szerepét vizsgálva már átértelmezésről beszél. Sőt: „a fénykép többet tesz, mint hogy átértelmezi a hétköznapi tapasztalás anyagát [...] s hogy hozzáad rengeteg mindent, amit egyáltalán nem látunk. A valóságot mint olyat értelmezi át kiállítási tárggyá, kutatás célját szolgáló följegyzéssé, megfigyelés célpontjává. A világ fényképészfölderítése és megkettőzése széttördeli a folyamatosságokat, betáplálja a darabkákat egy felmérhetetlen iratgyűjtőbe, [...] olyan ellenőrzési lehetőségeket teremt, amelyekről a korábbi információrögzítési rendszer, az írás még csak nem is álmodhatott” (Sontag, 2011: 232).

24

Flusser is számol a funkcionális transzpozíció tényével, hozzátéve, hogy „a fotó minden alkalommal, amikor csatornát vált, új jelentést nyer: a tudományos jelentés politikaiba, a politikai kereskedelmibe, a kereskedelmi művészeti jelentésbe vált át (Flusser, 1990).



Állásfoglalás

[Közös állásfoglalás a kommunikációs alapképzés tervezett megszüntetéséről](#)

Legolvasottabb

- [Manipulál-e a média?](#)
- [Az internetes kommunikáció története és elmélete.](#)
- [Reklámhatás, problémamegoldás, intencionalitás](#)
- [Médiaerőszak: tények és mítoszok](#)
- [A tévémaci tudatformáló szerepe](#)

Könyvajánló



<>

Szomszédok közt

> [könyv rendelés](#)

Megrendelés



<>

2016 nyár

> [régebbi lapszámok](#)

Pódiumbeszélgetések

**[„Szomszédok közt” pódiumbeszélgetés](#)**

Kérdez: Bajomi-Lázár Péter Médiakutató

Válaszol: Kovács M. András és Lányi Balázs forgatókönyvíró



> [korábbi pódiumbeszélgetések](#)

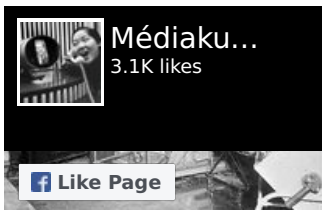
Partnereink

[Magyar Kommunikációtudományi Társaság](#)

[Sajtószabadság Központ](#) (rendszeres tevékenységét források hiányában megszüntette)

[Eastbound - Culture, Society, Media](#)

[Infokommunikáció és jog](#)





- [Korábbi lapszámok](#)
- [Rovatok](#)
- [Szerzőink](#)
- [Rólunk](#)

## Médiakutató 2012 nyár

### Sajtófotó

[Argejó Éva:](#)

# Munkácsi Márton, a „magyar származású” fotóriporter

**Munkácsi Márton az 1920-1940-es évek világhírű fotóriportere, majd divatfotósa 1928 és 1934 között Németországban, utána az Amerikai Egyesült Államokban dolgozott. A tanulmány bemutatja, hogy pályája elején, Magyarországon milyen intellektuális-szakmai hatások érték, és e korai, meghatározó élményeit miként építette be későbbi sikeres életpályájába. Másfelől azt vizsgálja, hogy a Horthy-korszak Magyarországnak lapolvasóihoz mi jutott el a külföldön időközben világhírűvé vált fotóművész munkásságából.**

Munkácsi Márton, akit mára André Kertész, Robert Capa és Brassai mellett a „nagy négyek” egyikeként emlegetnek, 1928-ban hagyta el Magyarországot. Először Berlinbe ment, majd Hitler hatalomátvételét követően, 1934-ben Amerikába. Az 1940-es évek elején New Yorkban érte el sikerei csúcsát, ahol a szakma a sajtófotográfia egyik meghatározó egyéniségeként tartotta őt számon (egyben ő volt akkoriban a világ legjobban fizetett divatfotósa). Azután az 1960-as évekre elfeledték, és szegényen halt meg New Yorkban.

Munkácsiról számtalan életrajz és könyv látott napvilágot szerte a világban. Tudjuk, hogy 1934-ben Amerikába hajózáva a Budapesten és Berlinben készült üvegnegatívjait is magával vitte, de arról már keveset tudunk, hogy milyen szellemi poggyással kelt útra annak idején Magyarországról. Tanulmányomban egyfelől bemutatom, hogy pályája elején, idehaza milyen intellektuális-szakmai hatások érték, és e korai, meghatározó élményeit miként építette be későbbi sikeres életpályájába. Másfelől az érdekelt, hogy a Horthy-korszak Magyarországnak lapolvasói mit ismerhettek meg a fiatal Munkácsi tevékenységéből, mi jutott el hozzájuk a külföldön időközben világhírűvé vált fotóművész munkásságából.

### Budapest, a közép-európai metropolisz

Munkácsi Márton Kolozsváron Mermelstein Márkként látott napvilágot 1896-ban, Mermelstein Lipót szobafestő és Grünwald Ida hét élő gyermeke közül negyedikként. A család 1911-ben költözött Budapestre, ahol a 15 éves kamasz apja nyomdokaiba lépve szobafestőinasnak állt. Egy év után otthagyta a szakmát és családját is, és 17 évesen önálló életet kezdett. 1913-tól sporttudósítóként Az Est című lapnak dolgozott. Munkácsi gyanús fiatalon került be a pesti újságíró, sőt úri körökbe, amit többek között az erdélyi szabadkőművesekkel, különösen a kolozsvári Unió páhollyal való kapcsolatának köszönhetett (Kriston, 2010: 13). Az Estről itt annyit érdemes megjegyezni, hogy amerikai mintákat meghonosító szenzációközpontú újság volt, amely a szokatlant, az újszerűt kereste mindenben, remek tudósítói hálózatot épített ki, és kitűnő riportereket foglalkoztatott. Az Est születésétől megszűnéséig a 20. század első felének legkorszerűbb, egyik legnagyobb példányszámú és legolvasottabb magyar polgári napilapjává fejlődött. Az újság hatalmas sikerét a század eleji gazdasági és társadalmi viszonyok változásának, és a kitűnő szervezőkészséggel és üzleti érzékkel rendelkező tulajdonos-főszerkesztő Miklós Andornak köszönhetette.

Az anyagilag biztos háttért maga mögött tudó és legkorszerűbb hazai nyomdaüzemet működtető Az Est kiváló iskolának bizonyult a mindenre nyitott, és rendkívül ambiciózus Munkácsi Mártonnak. A fiatalságából adódó, de az egész életét meghatározó újdonságigénye, nyitottsága és széles érdeklődési köre, illetve született intelligenciája, tanulékonyága és rámenőssége lehetővé tette számára a műfaji és médiumok közötti határok átlépését, amely képességét későbbi, elhíresült fotóriporter bravourjai az egész világ számára igazoltak. Nem véletlen, hogy Munkácsit már Magyarországon amerikai stílusú fotóriporternek tartották, akinek vizuális érzékenysége akkor derült fény, amikor a riportok mellé képeket is kértek tőle a szerkesztők. Ekkor egy használt gépet vásárolt, fényképezni kezdett (Kincses, 1996: 9), és 1924 táján megjelentek az első sportfotói. A Magyarországon készített képeinek jelentős része később is sporteseményekről tudósított, aminek az volt az oka, hogy a technikai fejlődés révén a sportfotográfia önálló műfajjá vált – illetve az, hogy és a versenysportok is igen népszerűek lettek. A



sportfotózás paradicsomi időszaka volt ez, a sorra alakuló sportegyesületek és egyletek programjai kitűnő fotótémát kínáltak az alkotóknak. A sportfotózás célja a mozgás, a lendület, a dinamika, a küzdés és az egészséges életmód bemutatása volt, ugyanakkor társadalomábrázolásnak is tekinthető (Győri, é. n.: 6). Munkácsi focimeccsek és autóversenyek látványvilágára építve találta meg a saját fotográfiai stílusát, de már ekkor kiváló megfigyelőképességgel ábrázolta a közönséget is (ez a téma később, világhírű fotográfusként is sokszor megihlette). A sportfotózásban a dinamika érdekelte, minden sportágban a mozdulatok közötti átmenet pillanatait szerette elkapni, s a lendület megörökítése tette olyan hihetetlenül életszerűvé a képeit. Karrierje indulásában a társadalmi közeg, az egyéni diszpozíciók és a technikai fejlődés mellett a szerencse is közrejátszott: országos ismertségét egy véletlenül elkészített fotójának köszönhette. 1923-ban a villamoson utazván egy később halállal végződő összetűzés szemtanújává vált, amit lencsevégre kapott, és ez szolgált később a bírósági tárgyalás bizonyítékául (e képnek ma már nincs nyoma). A felvétel igazi szenzációt keltett, s a szemfüles fotós egy csapásra híressé vált. Egy évre rá Az Est mellett már keresett fényképésze lett a Pesti Naplónak (Az Est-konzern másik lapjának), a Délibábnak, a Ma Estének, a Színházi Életnek és dolgozott a Tolnai Világlapnak is. A munkáját mindvégig jellemző igényességét újságíró kollégája így idézi:

„Emlékszem, egy autóversenyen több, mint hetven felvételt készített. [...] Behívott a sötétkamrába. Ott láttam, ahogy sorra a vödörbe dobálja a lemezeket. »Hármat tartok meg. De ez a három remek!«- mondta, és valóban, közel hetven lemezt eldobott és csak három képet vitt a szerkesztőségbe. »Szív kell a gyengébb felvételek megsemmisítéséhez« - magyarázta, s ezt az elvét haláláig betartotta. Amit a képszerkesztőhöz vitt, az mindig szenzációs felvétel volt” (Palásti, 1963: 102).

A sportfotózás mellett megpróbálkozott a portréfényképezéssel is, 1927-ben műtermet nyitott Budapesten a Baross u. 84. szám alatt. A fényképezés és újságírás mellett irodalmi szárnypróbálgatásai is voltak (két verseskötete jelent meg: *Szentmártoni álmok, Én Istenem*), 1920-ban amatőr színelőadás rendezett, és még ugyanebben az évben főszerkesztője lett a néhány hónapig regnáló kétheti-lapnak, az Amatőr Művészetnek. Szerkesztőtársai a festő Sugár Andor, Sági István, Vajda Sándor, Kolozsvári Andor voltak. A lap, impresszuma szerint az „amatőr színészek kritikai és szépirodalmi lapja” volt, s valamennyi száma közölt Munkácsi-verset vagy prózát (Kincses, 1996: 10).

Munkácsi képeivel intenzíven az 1924 és 1935 közötti időszakban találkozhattak a magyar olvasók. Ez alatt a tizenegy év alatt több mint 700 fotója jelent meg magyar sajtótermékekben, s ezek kétharmada, mintegy 450 kép készült Magyarországon: legtöbb fotója a Pesti Napló Képes Mellékletében látott napvilágot 1926-1935 között.<sup>1</sup>

A Ma Este című lapban 1924-1926 között – egyenetlen eloszlásban – 137 képét láthatták az olvasók, s ezek mintegy felét a kezdeti sporttudósításai tették ki. Am képességeit felismervén hamarosan másfajta feladatokat is kapott: az 1924 júniusában megjelent a *Pesti gyerekek a nyárban* című fotósorozatával<sup>2</sup> (amely megelőlegezte későbbi, társadalmi érzékenységéről tanúskodó gyerekfotóit), augusztusban pedig Johnny Weissmüller magyarországi látogatásáról közölt fotósorozatot.<sup>3</sup> Ezután hosszabb kihagyás következett, majd 1925 októberében fotókkal tarkított színházi tudósításaiban találkozhatott az olvasó Csontos Gyulával, lencsevégre kapta a hazánkban vendégeskedő nagy orosz operaénekest, Fjodor Saljapint, portréképeket készített ismert primadonnákról, az író Herczeg Ferencet dolgozószobájában mutatta be, miként Bartók Bélát is, és képes beszámolóiban tudósított az Operaházból, az Operettszínházból és a Nemzeti Színházból. 1926 első hónapjaiban néhány életkép mellett még megjelentek színházi előadásokról készült fotói a lapban, majd más újságokhoz szegődött.

Munkácsi első *állandó* munkahelye az 1912-ben indult Színházi Élet volt, amelyet Munkácsi két földije, Incze Sándor és Harsányi Zsolt szerkesztett. A két szerkesztő a lapot újabbnál újabb rovatokkal tette olvasmányosabbá, s az eleinte 3-6000 példányszámban megjelenő újság az I. világháború végére már elérte a 150 ezres példányszámot.

Az idővel vastag magazinná duzzadó lap szerkesztői és munkatársai a korabeli társadalmi-szellemi élet színé-javából kerültek ki. Munkácsi Márton olyan munkatársakkal dolgozott itt együtt, mint Korda Sándor (később: Sir Alexander Korda), Kellér Dezső, a társasági rovatot vezető Bethlen Margit grófnő, Bethlen István miniszterelnök felesége, a színikritikákat író Hatvany Lili bárónő, vagy a filmrovat vezetőjeként Smolka János, a Budapest Filmvállalat producer-vezetője. Incze Sándor a korszak legnagyobb költői és írói számára biztosított publikációs lehetőséget lapjában. Karinthy Frigyes a Színházi Élet hasábjain publikálta először az *Így írtok ti* sorozatban megjelent írásait, de Molnár Ferenc, Szép Ernő, Herczeg Ferenc, Móricz Zsigmond, Szomory Dezső, Tamás Menyhért mellett rendszeresen írt Kosztolányi Dezső is az újság számára. A szerkesztők a fotók közül is a legjobbak publikálására törekedtek. Munkácsi a Színházi Életnél a korszak ismert mestereitől tanulhatott: Angelo, Mészöly Miklós, Gaiduschek Erzs, Gyenes János, Willinger László vezették őt be a mesterség fortélyaiba, míg Mayor Henrik karikatúrista a képkivágás és kompozíció terén nyújtott segítséget az ifjú, autodidakta fotósnak (Kincses, 1996: 10). Ebben a pezsgő szellemi közegben ért igazi újságíróvá Munkácsi, s bár a különböző sajtóműfajok más-más képességet igényeltek, ő épp oly kiválóan bizonyult sporttudósítónak, mint a társasági élet hírnökének. Tudniillik az 1920-as évek elején munkatársként bekapcsolódó Munkácsi tevékenyen részt vett a szerkesztői munkában, emellett tudósításokat írt és fényképeket készített. A Színházi Életben 1924-25-ben megjelent 94 képének mintegy fele sportmérkőzéseken készült felvétel, nagyrésztük futballmeccseken elkapott jelenet, a többi színházi és társasági életről szóló tudósítás volt.

Munkácsi Márton 1927-től másfél évig a Délibáb című lapnak is dolgozott; ez idő alatt 104 képe látott itt napvilágot, amelyből mintegy nyolcvan sporteseményeken készült. A legváltozatosabb sportágakban fotózott: legtöbbször futballmérkőzésekre járt, de szívesen megfordult bokszeccseken, vízipólo-mérkőzéseken, atlétikai versenyeken, és az ügетőn is sűrűn kattintgatta a gépét. Sportfotóin kívül az 1927 áprilisában József királyi hercegről, és ugyanazon év decemberében a Huszka Jenő tiszteletére rendezett bankettől készített képsorozata említésre méltók. 1928 januárjában még tudósított a Magyarországi Szociáldemokrata Párt kongresszusáról, és Serédi Jusztinián hercegprímás utazásáról is közzétett egy fotósorozatot – majd eltűnt a Délibábból.

Munkácsi ekkortájt ugyanis már szinte kizárólag a magas példányszámban megjelenő Pesti Napló Képes Mellékletének dolgozott, amely egy új sajtóműfaj magyarországi reprezentánsa volt. Az időközben átalakult nemzetközi sajtóvilágban ugyanis a hírközlés mellett az esemény fotografikus bemutatására is törekedtek, a fotó pedig át is alakította az újságokat. A lapok tördelői, a művészeti vezetők és képszerkesztők együttműködve új laptípust igyekeztek kialakítani. Ennek egyik első eredménye a képriport, ez az 1920-as évek táján született műfaj, amely a sajtó történetét újfajta kiadvánnyal, a képes magazinnal gazdagította. Bár 1925-ben már a magyar lapok is riportillusztrációkkal jelentek meg, a riportfotózás nehezen terjedt el. A hazai közönség igényelte ugyan a képeket, mert tájékozódni és szórakozni akart, és a hazai sajtó igyekezett is jól áttekinthető képtipográfiájú laptípusokat életre hívni – azonban Magyarországon nem tudott meghonosodni, mert a hazai sajtóviszonyok ezt erősen hátráltatták (Szarka & Fejér, 1999: 102). Itthon késett ugyanis a fényképész szakma intézményesítése, és társadalmi elismertsége sem volt kedvező, ami nehezítette a fotóriporterek újságírói pályán való érvényesülését is. Ez pedig nagyban nehezítette a fotografikus elbeszélő műfajok kifejlődését, és akadályozta a bátor kísérletezéseket. Magyarországon nagyon kevés volt a képzett fotóriporter: az 1920-as évek végén mindössze 10-12 szakmai végzettséggel rendelkező riporter dolgozott a lapoknak, a többi amatőr fotós volt (Szilágyi, 1999: 147, 150-151).

Munkácsi Márton utolsó, itthon töltött éveinek időszakában a magyar illusztrációs-kép-piac akkori viszonyaira három tényező volt jellemző. Nagy számban jelentek meg a sajtópiacon olyan fotósok, akiknek nem a fényképészet volt a szakmájuk. Ez komoly feszültséget okozott a régen a pályán lévő, de az új kihívásokhoz alkalmazkodni nem tudó, egzisztenciális válságba került szakfényképészekkel, akik ingyen vagy fillérekért odaadták a képeiket a lapoknak (Szilágyi, 1999: 151). Eme konkurenciaharc tünete, hogy Munkácsi a *Madár az ágon* című díjnyertes képeről egyes pályatársai azt állították: kitömött madárról készült (Palásti, 1963: 102).

A fényképészek elkeseredett vetélkedését kihasználva a magyarországi képes magazinok a közölt képekért egy fillért sem fizettek, vagy csak jelképes összeget. Munkácsi Márton például hiába készített bravúros, vakmerő képeket, amelyekkel nagy sikert ért el, kétszáz pengős fizetését nem emelték fel. Mikor aztán 1928-ban ultimátumszerűen lépett fel a Pesti Naplóval szemben, majd elhagyta az országot, a német Ullstein Lapok nyomban havi 1000 márka fizetéssel szerződtette (Palásti, 1963: 102).

A két világháború között a világ minden országából érkeztek Magyarországra fotóművészeti alkotások és kiadványok, amelyek megmutatták, milyen irányban fejlődik az egyetemes fotóművészet. A század első harmadában az uralkodó stílusirányzat az úgynevezett festőies fénykép-készítés volt, amelynek jellemzője az artistikus témaválasztás, a fényképek színezése, az ezüstképek mechanikus és kémiai átalakítása volt. A magyar alkotók emellett kialakítottak egy egészen sajátos stílust, amelyet a nemzetközi szakirodalom nevezett el magyaros stílusnak. Három jellemző vonása volt: témáját a magyar népeletről merítette, többnyire ellenfényben készült és rendkívül gazdag szürke-tónusárnyalatok tükrözték vissza az alkotó által fontosnak ítélt motívumokat. Az 1920-as, 1930-as években népszerű magyaros stílusirányzat anakronizmus volt: a modern technikát reakciós világfelfogással párosította (Simon, 2000: 129, 158).

A korszakot uraló festőiséggel homlokegyenest ellenkező irányzatot képviselt az új tárgyiasság (*Neue Sachlichkeit*), amely Németországból, a Bauhaus-iskolából jutott el hozzánk, és Moholy-Nagy László és Kassák Lajos révén hamarosan követőkre is talált. A mozgás, a sebesség, a lendület futurisztikus ábrázolása hasonlítható leginkább az irányzathoz, ami mind stílusában, mind tematikájában illett Munkácsi személyiségéhez. Az irányzat lényegéhez tartozott továbbá a totális felülnézet, az erős rálátás és mély alülnézet alkalmazása, a különös, némely esetben csak részletet mutató képkivágások, a megdőntött horizontú, merész perspektívák és aszimmetrikus kompozíciók (Szarka & Fejér, 1999: 84).

Munkácsi Márton sem tematikájában, sem kifejezőmódjában nem hódolt a festőies fényképkészítésnek, és nem követte a magyaros stílust se. Képeit egyfajta friss újságírói szemlélet, avantgarde merészség és dokumentáló képesség jellemezte, s korszerű látásmódjával kiválóan illeszkedett az új trendbe. „Minden képe eleven és mozgalmas élet-ábrázolás, telve friss, magától értetődő realizmussal” – mondta róla később Hevesy Iván, és ez a megállapítása Munkácsi korai korszakára éppúgy érvényesnek mondható (Hevesy, 1940: 101).

Az 1925–1935 közötti tíz esztendőben Munkácsi magyar újságokban publikált közel 700 fotójának mintegy a fele a Pesti Napló Képes Mellékletében jelent meg. A lapban 1929-től közölt közel kétszáz fotója javarészt már külföldi útjai során készült, és a német sajtóval szinte egy időben jelentek meg, míg néhány képsorozata hazalátogatásai alkalmával született: ilyen volt többek között a tiszazugi arzén-asszonyok peréről készített sorozata. (A tiszazugi asszonyok 1911-től kezdve légyapapírból kiáztatott arzénal mérgezték hozzátartozóikat.) Munkácsi nem csupán a tárgyalóteremben fényképezte a megvádolt asszonyokat, hanem felkereste a mérgezések helyszíneit, az egyszerű tiszazugi parasztházakat, de szuggesztív képeket vett fel a fogdaudvaron sétájukat tevő elítélt nőkről is (Baji, 2010).

Bár a Pesti Napló Képes Melléklete már 1925 óta közölt Munkácsitól képeket, az igazi áttörést az 1927-es esztendő hozta meg a számára. A még itthon készített 143 képének mintegy harmada sporteseményeket örökített meg. A sportfotói mindig is a dinamika megragadása iránti érzékét tükrözték, s ezt később táncosokról készített híres fotóin fedezhetjük majd fel újra. Ezeket a képeit szokatlan látószögek, az alul- és fölülnézetek jellemzik. Munkácsi elgondolását egy 1924-es cikkében fejtette ki minderről:

„Az illúzió-keltés lehetősége végtelen a sportfotografálásnál. Ha kissé leguggol a fotografáló, ezzel az ugrót belefotografálhatja az égbe, vagy a messzi háttérben emelkedő fa csúcsára, s az ugrás sokszorosan magasabbnak látszik, mint ahogy a valóságban volt. Legnehezebb a futball fotografálása. A futballnál időt és teret előre nem ismerhetünk” (Munkácsi, 1924: 6-7).

Munkácsi sportfotóin előszeretettel jelenítette meg döntött horizonttal a különböző sportágak művelőit: korcsolyázó nőket, szánkón lesikló fiúcsapatot, evezőslányokat, autóversenyzőket, városon áthaladó motoros csapatot vagy sportpályán ügető lovasokat.

Az egyetemes fotóművészet 1910-es évekre jellemző és eddig nem említett irányzata a dokumentarista stílusú fényképezés volt, mely áramlat egy évtizedes késéssel Magyarországon is követőkre talált. Célja az elnyomott társadalmi rétegek hiteles ábrázolása volt, mégpedig sorsuk javítása érdekében (Győri, é. n.: 3). A dokumentarista szociofotók erősen különböztek a magyaros stílustól, mivel ábrázolásmódjukból teljességgel hiányzott a nép idealizálására való törekvés és a hamis pátosz. Munkácsi – ezt az irányzatot követve – több képsorozatban is foglalkozott a Horthy-korszak Budapestjének elesettjeivel. Ezek a képek a kor tördelési stílusát követve egész oldalas, egymástól vonallal elválasztott, de tematikájában összetartozó képek csokraként jelentek meg a lapban. A *Pesti potyázók*<sup>4</sup> című sorozat nyolc képe tág asszociációs bázisra építve a potyázás különféle módozatait mutatja be: a villamoson lógástól kezdve a mások újságjába való beleolvasáson át a cigaretta tűz kunyerálásáig. A képek hitelesen felvillantják a korabeli társadalom figuráit: a rongyos kisfiút, az idejét kávéházban mulató polgárt vagy a villamoson utazó szegényeket.

A *pesti gyerek*<sup>5</sup> címet viselő, hat képből álló sorozata is keresetlenül mutatja be a korabeli viszonyokat, a különböző munkát (újságárulást, poggyászcipelést, utcai zenélést) kényszerűségből vállaló gyerekek életét. A *Dunai munkások*<sup>6</sup> két fényképből álló sorozatának első, árnyjátékot idéző képe a nehéz fizikai munkát végző kubikusok hú ábrázolása, egyben a Bauhaus stílust idéző kitűnő képkompozíció.

Munkácsinak már e korai szociofotóit is a szemfüles témaválasztás, a képek részletgazdagsága és pillanatszerűségükben is a tipikus meglátásának képessége jellemezte. A „kisemberek” és a gyerekek ábrázolása később is kedves témája maradt, és számtalan fotójával bizonyította, hogy különböző kultúrákba csöppenve is képes életükben az általános emberit és az egyénit is megragadni.

Munkácsi Magyarországon kevés politikai témájú képet készített. Horthy Miklóst egy díszszemlén a Parlament előtt fotózta le,<sup>7</sup> majd egy lovaspólón, amint elmondhatja magának a versenyszabályokat. Gróf Bethlen Istvánt reggeli sétalovaglására indulván kapta lencsevégre.<sup>8</sup> Két fotósorozatának egyike Shvoy Lajos püspök Székesfehérvárra bevonulásáról tudósított,<sup>9</sup> Serédi Jusztinián hercegprímás beiktatását pedig nyolc képével örökítette meg.<sup>10</sup>

Az 1920-as évek derekától önálló műfajgként megjelenő táj- és városfényképezés az idegenforgalom kialakulásával lendületesen fejlődött. A városok nevezetességei ekkoriban keltették fel a fotóművészek érdeklődését is (Győri, é. n.: 7). André Kertész ebben az időben már Párizst fotózta, Munkácsi viszont ez idő tájt fedezte fel Budapestet. Nagyvárosi tájképei, főként a budai hegyekben készült téli felvételek, már előrevetítik a „fehérség” iránti későbbi vonzalmát. A hóval borított erdőrészetek, a semmibe futó havas utak vakító fehérsége, a csillámló jégen fehér ruhában korcsolyázó nők, az esti fényekben villódzó hófedte fasor képe mind-mind ezt idézik. Kedvelte a „nyomokat” is: elhagyott téli tájban emberi lábnyomokat a hóban, síelők szarkalábait, hóban, libasorban vonuló emberek feketén kígyózó alakzatait. Városképeinél a fény-árnyék-kontraszt fontos szerepet játszik: különösen korai városi életképein alkalmazott szívesen gazdag szürke-tónusárnyalatokat. Szerette esti fényeiben megörökíteni a várost és vonzotta az a különleges hatás, amelyet fókuszált fényforrással – a háttérben világító lámpasorral, egy hirtelen felvillanó fénycsóvával vagy az éppen elhaladó villamosból kiszűrődő sugárnyalábbal – ért el, és ezt a fényzőnt mintegy „szétterítette” az egész kompozícióin. Képein ezek a villódzások különös, sejtelmes hangulatot kölcsönöznek az éjszakai városnak (a *Budapest éjjel* című hat képből álló sorozata jól példázza ezt).<sup>11</sup>

Városképein is előszeretettel alkalmazta a döntött horizontú képszerkesztést: a Dunával, a pesti házsorokkal, a városon átrobogó motoros csapattal átlósan átszelt képei dinamikus hatást kölcsönöznek a kompozícióknak. A *Húsvét a Gellérthegyen* című két képből álló sorozatának első fényképe jól példázza ezt a következetesen alkalmazott szerkesztési módot: a Gellérthegy padjain sütkérezők padsorával átlósan szelte át a képet, és a jobb felső szegletben hasonló alakzatban láthatjuk Budapestet is. A második kép a különös látószögek alkalmazására példa: a Gellérthegy egy kiálló sziklájáról madártávlatban felvett, nem mindennapi látványt nyújtó városkép.<sup>12</sup>

A fényképezés új szemléletének kialakulásában fontos szerepet töltött be az arcképek és a női testek ábrázolása, amely utóbbi Munkácsi számára utóbb meghozta az igazi világhírt. Hazai sportversenyeken is szívesen fotózott női versenyzőket (a korcsolyázás például kiválóan alkalmas volt a kecses női mozdulatok megörökítésére), de közvetlenül Berlinbe távozta előtt (1928 júliusában) két fürdőző nőket ábrázoló sorozata is megjelent *Érdekes képek úszó nőkről*<sup>13</sup> és *Nők a vízben címmel*,<sup>14</sup> amelyek már a későbbi, sikeres évek stílusát sejtetik. (E képsorozataiban is a vízben úszkáló nők mozdulatai, a szokatlan testalakzatok és a lendület vonzották.) Munkácsi korai képei továbbá a tömeg fényképezése iránti vonzalmáról tanúskodnak, amely motívum később több híres, külföldön készített fotóján is visszatért (különböző embercsoportokról – sportversenyek résztvevőiről, táborlakókról, tengerparti napozókról – vagy különleges állatalakzatok – galambokról, lovokról, majmokról – van itt szó.) A tömeg fotózásánál egyrészt a sokaság intenzív látványa, a tömegben résztvevők elrendeződési mintázatai és vizuális ritmusa, a „szétszórtság” és „összerendezettség” különböző alakzatai izgatták. Másrészt a csoport és az egyén viszonya is foglalkoztatta: a tömegben megjelenő sokféleség, és az a mód, ahogy az individuum mégis képes kiválni az „embermasszából”. Munkácsi érzelmileg is viszonyult a „tömegesség” látványához. Egy német nyári gyerektáborról készített fotójáról szólva évekkal később így fogalmazta ezt meg a *My Best Photographs and Why* című kötetében:

„Nem ezt tartom a legjobb képemnek, mégis ezt szeretem a legjobban. Nagyon drámai a témája. Az ember reménytelen sorsát ábrázolja, ami hasonlatos a heringek sorsához, akik egy dobozba vannak

bepréselve. Ők is be vannak nyomorítva egy városba, levegő és mindenfajta távlat nélkül, szabadságuk csak papíron létezik, nem a valóságban. Feladataikat saját maguk csinálják maguknak vagy vezetőik írják elő nekik, hogy megtartsák őket egy bizonyos helyen, egy bizonyos formában. Szeretem ezt a képet, mert elszomorít újra meg újra, akárhányszor nézem meg” (idézi Kincses, 1996: 27).

Munkácsi sporteseményeken készített felvételei és társadalmi témájú szociofotói modern felfogásukkal jól illeszkedtek az akkori nemzetközi trendbe, s ez lehetővé tette, hogy karrierjét Európában folytathassa.

## **Berlin, a kozmopolita „sajtóváros”**

Berlinben Munkácsi Márton egy idehaza készített, tíz képből álló szekvencia-sorozatával robbant be: Pesten, a Ferenc József (sokáig Roosevelt, ma Széchenyi) téren lefényképezte egy férfi megőrülésének tíz fázisát. A bomlott agyú ember felállt a Széchenyi-szobor talapzatára, levetkőzött és pucéran szavalni kezdett. 1928 szeptemberében ezzel a sorozatával állított be Munkácsi a berlini Ullstein Verlaghoz, amely akkoriban Európa egyik legnagyobb könyv-, képesfolyóirat- és napilap-kiadója volt. Remek felvételei elismeréseként próbaidőre szerződtették, és októberben már meg is jelent az első képe (Palásti, 1970: 113).

Munkácsi a „vad húszas évek” Berlinjébe érkezett. Ez idő tájt a német főváros kulturális pezsgésével, 120 újságjával és fotóügynökségeivel a világ egyik legszínesebb „sajtóvárosa” volt. A négy és fél milliós lakosú metropoliszban akkor mintegy 19 ezer magyar élt, zömmel filmesek, színészek és képzőművészek, akik örömmel fogadták maguk közé a német nyelvet nem beszélő, ám igen ambiciózus fiatalembert (Kincses, 1996: 23). 1928 és 1934 között Munkácsi az Ullstein Verlag munkatársaként világhírnévre tett szert, s Európa egyik legjobban fizetett sztárfényképészeként beutazhatta a világot. Képei főként a heti kétmillió példányszámú Berliner Illustrierte Zeitungban jelentek meg, de emellett a Die Wocheban, a Die Damenben és a Koralleban is rendszeresen publikált. Németországban 1931-1933 között számos jelentős fotós évkönyv is közölte a fényképeit, így többek között a Das Deutsche Lichtbild, de a francia Photographie és az angol Modern Photography is. Utóbbi 1931-ben a világ 100 legjobb fotósa közé sorolta.

Ezen a ponton, Munkácsi Márton sikerének mélyebb megértése érdekében érdemes utalni Kertész Andorra (André Kertész), Friedmann Endrére (Robert Capa) és Halász Gyulára (Brassai). „A magyar fotográfia az európai és tengerentúli legnagyobb magazinok díszé” – írta róluk idehaza a Magyar Fotográfia 1937-ben.<sup>15</sup> Felmerül a kérdés: mi volt a titkuk? Annyi csupán, hogy kiugróan tehetséges fotográfusok voltak valamennyien? Netán a korabeli Magyarország szociokulturális közegét reprezentáló, közös vonásokkal bíró csoport volt a „nagy négyek”? Sikerük titka bonyolult, és sokrétű magyarázatot kíván. Élvonalba kerülésükben mindenekelőtt fontos szerepet játszott az európai korszellem, amely kedvezett az új médium, a fotográfia térhódításának, s az ehhez kapcsolódó tudás születésének és terjedésének. Mint említettem, tért hódított a hírek képekkel történő illusztrálása, és megjelent az új sajtóműfaj: a fotoésszé. A művészeti robbanás, az új nemzetközi trend tehát „benne volt a levegőben”, és a „nagy négyek” jó érzékkel kihasználták ezt.

A „nagy négyekben” egyéni képességeiken túl az „eleven tekintet” (Lendvay, 1998) volt még közös, az originalitás, a friss látásmód és a divergens gondolkodásra való hajlam, amely valamiképpen ahhoz a magyar kultúrához volt köthető, amelyben valamennyien gyökereztek. Ezen kívül megemlíthető, hogy mindannyian tevékenykedtek más művészi ágakban is.

A „nagy négyek” példája azt igazolja továbbá, hogy a kivételes tehetségen és művészi kreativitáson túl a sikerhez több kell: elmozdulás a centrumba. Szociokulturális jelenség, hogy bizonyos történelmi időszakokban a tehetségek tobzódása adott földrajzi régiókra koncentrálódik, de a kibontakozásuk áttolódik más régiókra. A „nagy négyek” Budapest izgalmas, színes közegében váltak felnőtté – a századelő pezsgő szellemiségű Budapestje azonban a Horthy-korszak éveire beszűkült, provinciálissá vált, és már nem volt táptalaja a modernebb, avantgarde művészi kezdeményezéseknek (Laki, 2004).

Európában ekkor Párizs mellett Berlin volt a szellemi élet centruma. A „nagy négyek” karrierje ennek megfelelően Berlinben és Párizsban bontakozott ki. Bár nem tartozott közéjük, de szoros kapcsolatuk miatt először Moholy-Nagy Lászlót kell említenünk, aki 1919-ben Bécsbe, majd onnan Berlinbe távozott. Halász Gyula is ez évben indult Berlinbe, s amikor Munkácsi Márton 1928 őszén megérkezett oda, ő már Brassaiként képzőművészettel foglalkozott, de négy év múlva, 1932-ben átköltözött Párizsba. Ezenközben Kertész Andor 1925-ben érkezett Párizsba. Hét évvel később, amikor 1932-ben Brassai is a francia fővárosba ment, Kertész már befutott fotográfus volt, és ő egyengette a várossal és a fényképezőgéppel még csak ismerkedő Brassai útját. 1931-ben pedig Friedmann Endre először Bécsbe, Prágába, majd Berlinbe érkezett, 1933-ban átköltözött Párizsba, majd 1934-ben már a híres francia VU magazin foglalkoztatta.

Fényképészeinknek Németországban „segítőjük” is akadt a sajtószakmában komoly szaktekintélynek számító Lóránt István személyében. A müncheni Illustrierte Presse főszerkesztője szerkesztési koncepciója hatással volt valamennyi német lapra. Lóránt nem kedvelte a beállított, „lejátszott” képriportokat, és nem szívesen közölt izolált képeket, elszórva a lapban. Fotósait arra ösztönözte, hogy próbáljanak meg „képekben elbeszél” szekvenciális fotósorozatokat készíteni. Lóránt másik forradalmasító szerkesztési koncepciója tartalmi jellegű volt: meggyőződése szerint az olvasókat nemcsak a híres emberek érdeklik, hanem saját életük eseményeire is kíváncsiak. Néhány évvel később ezt a felfogást vallotta a Lóránt nyomdokain induló Life magazin is (Szilágyi, 1999: 143–144).

A „nagy négyek” világhírű fotóssá válásában az intézményi háttér döntő szereppel bírt. A fotótechnikai felszerelések magas költségei és a külföldi utazások finanszírozása miatt mindinkább csak a tőkeerős, jelentős

instrumentális háttérrel rendelkező lapóriások professzionalizálódott fotósai voltak képesek komoly sikereket elérni. A „nagy négyek” közül csak a Párizsban élő két fotós, André Kertész és Brassai nem lépett be nagyobb lapkonszernhez, de külsős fotósként ők is rendszeresen vállaltak munkát. A lapkonszerneknek és képügynökségeknek végzett megbízásaik révén a „nagy négyek” tagjai kiterjedt szakmai kapcsolati hálót szőttek, amely később transznacionálissá vált.

Így történt ez Munkácsi Mártonnal is. Munkácsi 1929-ben az Ullstein lapkonszern megbízásából végigjárhatta a Közel-Keletet és Észak-Afrikát, s világsikert hozó fotóin megörökíthette Isztambult, Ankarát, Szíriát, Jeruzsálemet, Betlehemet, Kairót, Alexandriát és Szicíliát. Fényképezett még Tuniszban, Algírban és Marseille-ben, 1930-ban Libériában, Madridban és Sevilleben, 1931-ben pedig Dániában, Svédországban és Norvégiában. 1932-ben végig ő fotografált a Graf Zeppelin Föld körüli útján, s ilyen módon eljutott Brazíliába, Argentínába és Paraguayba is. Az út során ismerkedett meg az amerikai Hearst-konzern vezetőjével, William Randolph Hearst amerikai sajtómágnással, aki akkor már felfigyelt rá – és ennek köszönhetően Munkácsi 1934-ben a Hearst szerződésével a zsebében emigrálhatott New Yorkba (Kincses, 1996: 26).

Munkácsi Márton berlini évei alatt készült, egész világot bejárt képeit az Ullstein Verlag olvasótáborával szinte egyszerre a Pesti Napló Képes Mellékletének olvasói is megcsodálhatták. Bár a Berlinbe való távozását követő első két évben kisebb csend következett, ez idő alatt a Pesti Naplóban mindössze húsz fotó jelent meg a neve alatt, 1929 szeptemberében a Képes Melléklet címlapfotójaként megjelent *Arab fiú*<sup>16</sup> című portréja.

Az 1930-at követő két év egészen kiugró időszaknak számított: Munkácsi Föld körüli utazásainak köszönhetően 1931-ben száz – híres fotósorozatokat is magában foglaló – képe jelent meg a Pesti Napló Képes Mellékletében, és még a következő évben is közel hetven fotóját láthatták a magyar olvasók. Munkácsi ilyen módon egzotikus, addig talán soha nem látott helyszínekkel és különleges emberekkel népesítette be a lapot, amelyben így a legkülönbözőbb kultúrák kerültek egymás mellé. Különösen szívderítőek a világ különböző tengerpartjain megörökített, életörömtől sugárzó képei, amelyeken jól látszik, hogy a szabadság határtalan érzetét keltő tenger Munkácsi kedvelt motívuma volt. A vízben lebegés, a vízbe repülés, a tengerben ringatózás, a hullámokba vetődés elkapott pillanatai mind-mind ezt az üdítő életérzést közvetítették az olvasóknak. Ekkoriban készült a *Tanganyikai fürdőzők*<sup>17</sup> címen világhírűvé vált fotója is, amely valójában az Atlanti-óceán partján, Libériában készült.

Munkácsi különböző tengerpartokon készített képein már jól megfigyelhetők azok a sajátos stílusjegyek és motívumok, amelyeket később New York-i divatfotósként kamatoztatott. Itt az árnyékok kivetülésével gazdagított döntött horizontú képszerkesztést, illetve az alul- és felülnézet adta különleges nézőpontokat és a madártávlat alkalmazását említhetjük. A tengerparton sétálgató, érdekes árnyékalakzatokat vető nőket ábrázoló képei érzékeltetik egyrészt ezt az irányt. Másrészt a napozó női testek napernyővel, szalmakalappal, kendőkkel eltakart meztelensége, a pajkosan libbenő ruhadarabok, a tengerben lubickoló testek önfeledt látványa, a plázson különös formákba rendeződő női alakzatok is megelőlegezték a világhírű divatfotósként.

A Pesti Napló Képes Mellékletében meglepően sok, mintegy negyven, állatokról készült képe látott napvilágot ekkortájt, amelyek vizuális megjelenítésében két általa kedvelt motívum is szerepet játszott: a „fehérség” és a tömeg, illetve az „egy” és „sok” viszonya. Munkácsi nagy előszeretettel kapott lencsevégre fehér állatokat: orosz agarat, angóramacsát, flamingót, hófehér galambot, fehér lovat, áttetsző halakat és fehérbundás nyulat, egyenként és csoportosan, mely utóbbi különösen látványos. Ezen képei közül is legérdekesebb a *Fehér galambok Señor Benito Costoya Buenos Aires-i galambfarmján* című, három képből álló sorozata, melyek egyikén eljátszik a nagyszámú fehér galamb rekeszekben való „rendezettségének” különös és rendkívül impozáns látványával.

Ebben a korszakában már jóval kevesebb sportfotót készített, és a hazai olvasókat azok is olyan egzotikus eseményekről tudósították, mint a véres spanyol bikaviadalok vagy a piramisok tövében galoppozás. Társadalmi érzékenységéről tanúskodó képei is megjelentek a Pesti Naplóban, még ha nem is nagy számban. Az 1930-as években begyűrűző gazdasági világválság a brazil kávétermelőket sem hagyta érintetlenül. A „kávéválság” hat éve alatt mintegy 70 millió zsák kávébabot dobtak a tengerbe, vagy égettek el. Munkácsi a Zeppelin léghajón Rio de Janeiroba utazott képriportot készíteni a tragédiáról, és *A dél-amerikai kávétragédia*<sup>18</sup> című, négy képből álló sorozata révén a korabeli magyar olvasók maguk is szemtanúivá válhattak a brazil válságnak. A testet egyébként is kitüntetett motívumként használó Munkácsi a babkávéba derékig süppedő munkások képével az emberi testábrázolás egészen megrendítő, és merőben szokatlan kontextusában mutatta be ezt a társadalmi tragédiát.

Munkácsi idehaza készített képeiből is kivilágolt, hogy komolyan érdeklik a tömeg vizuális megjelenítésének lehetőségei. A külföldön vízben, földön és levegőben, különböző életkorú és bőrszínű férfiak, nők és gyerekek csoportjairól és állatseregletekről fotografált képei is ezt igazolják. A motívumban továbbra is a homogén közeg látványossága, a rend-rendezetlenség-elszórtság összefüggései, és az egyformaságon belüli sokféleség izgatja. *Pihenő lányok*<sup>19</sup> című képe, melyen madártávlatból elszórt alakzatban egy leánytábor földön heverésző lakóit láthatjuk, kvintesszenciájaként jeleníti meg mindezt. Felülnézetből az egyforma ruhába bújtatott kis testek „elszórtsága” a fűvön, a lányok magasból érzékelhető hasonlósága, ugyanakkor némelyikük fekvő testpózának tagadhatatlan „kihívó” mivoltából fakadó személyes erotikája rendkívül szuggesztívvá tette a képet.

Talán Németország politikai-társadalmi változásaiból is adódóan, de New Yorkba költözése előtti évben, 1933-ban Munkácsinak mindössze két fotója és egy négy képből álló életkép-sorozata jelent meg a Pesti Napló Képes Mellékletében. Munkácsi Magyarországtól is egy képsorozattal búcsúzott, és Berlinton is így „köszönt el”: a Berliner Illustrierte Zeitungnak azokat a pillanatokat örökítette meg, amikor 1933. március 21-én Hindenburg átadta Németországot Hitlernek – majd nem sokra rá New Yorkba távozott. (Itt említendő különös momentum a zsidó Munkácsi életében, akinek négy testvérét ölték meg a nyilasok, hogy berlini éveiben bizalmas viszonyba került a táncosként induló Leni Riefenstahllal, akit kezdetben meztelenül fotózott; az „arctalan” aktok az 1951-es

*Nudes by Munkacsi* című albumban láthatók. A náci-propagandát kiszolgáló filmrendezőről készült címlapfotóit a Berliner Illustrierte Zeitung, a Vu magazin, és az 1936-ban megrendezett téli olimpia idején a Time közölte (Horeczky, 2010).

## New York, a divat városa

Munkácsi Márton 37 évesen, már ünnepeelt fotóriporterként érkezett Amerikába a Harper's Bazaar szerződésével a zsebében, és a lapnak dolgozott 1935-től 1947-ig, szoros együttműködésben Carmel Snow szerkesztővel és Alexey Brodovitch grafikussal. Emellett rendszeresen jelentek meg fotói a Ladie's Home Journal és a Life magazin hasábjain is (Oltai, 2010). Bonyolult világba pottyant, ahol még érződött a gazdasági világválság hatása, de már egy új, dinamikus korszak vette kezdetét. Az angol nyelvet nem beszélő Munkácsi Márton így hát ismét kellő pillanatban volt jó helyen.

A divatfotó természete, hogy újszerű, meghökkentő hatásaival felhívja magára a figyelmet – az 1920–1930-as évek fotózási stílusa miatt azonban a korabeli amerikai középosztály ekkor még konzervatívabb és unalmasabb reklámfotókkal találkozott. Az európai reklámfotó korszerűbb volt ebben az időben – igaz, az 1930-ban megrendezett első nemzetközi reklámfotó kiállításnak a modern szemléletű japán Kiyoshi Koishi volt az egyik győztese (Szarka & Fejér, 1999: 93). A jó minőségű reklámfotózás Párizsból indult, ahol a nagyobb műtermek képei már megjelentek képes divatlapokban is. Az 1930-as évektől – éppen Munkácsi Amerikába érkezésnek időszakában – a megújulást az jelentette, hogy a fotótémákat a hétköznapi életben kezdték keresni, és a világot riporter szemmel látni képes fényképezésnek volt sikerük. Ők lehettek a fotózás megújítói. A beállított kép helyett a találó kompozíció, a jól kiválasztott nézőpont és a kellő pillanatban elkapott mozgás jelentette a jövőt. Az 1930-as évek első felében az amerikai divatfotózásban is a kreativitás és merészség kezdett hódítani. Munkácsi Márton a sportfotózásban használatos dinamikus látásmódját vitte bele a reklámfotózásba, ekképpen rukkolt elő az addig megszokott merev stúdióképektől gyökeresen eltérő divatképeivel. Modelljeit kivitte a szabadba és életszerű helyzetekben, mozgás közben fényképezte őket, amivel új iskolát teremtett. A „Munkácsi-movement” stílusjeggyé vált a divatfényképezésben. Fürdőruha-kollekciókat bemutató képeit erotika lengte be, életörömtől sugárzó képeivel és merész divatfotóival nagyban hozzájárult a modern amerikai női típus kialakulásához. A divatfotózás mellett híres sztárok portréit készítette el. Ezenközben fotóriporterként a Ladies' Home Journal számára 1940-től hat éven át készített riportsorozatot *How America Lives? (Hogyan él Amerika?)* címmel, és a lap 78 számából 65-ben az ő képei jelentek meg (Oltai, 2010). Arckifejezésekről készített szekvenciáival a képsor kifejezési lehetőségeinek határát kereste. Kísérletező alkat volt. A riportfényképezésben először ő élt tudatosan az élettenséggel, mint a cselekménykezelés egyik lehetséges jelölési formájával: az éles és életlen szándékos ellenpontozásával, kontrasztba állításával (Hicks, 1952: 23–24). Az 1940-es évek elejére érte el sikerei csúcsát, őt tartották akkor a világ legjobban kereső fényképészének. Munkácsi ezenközben rendszeresen tartotta a kapcsolatot Magyarországgal, többször is hazalátogatott és 1937-ben nyolc színes fotójával szerepelt a Modern Magyar Fényképezők budapesti kiállításán, a Pesti Vigadóban (Oltai, 2010). Külföldi sikereiről földije, Incze Sándor a Színházi Élet hasábjain rendszeresen beszámolt, amíg tehetett, a lap 1938-as betiltásáig.

\*

Az 1930-as évek elején világhírűvé vált Munkácsi Mártont Amerikában lényegében egyik pillanatról a másikra „elfelejtették”. 1947-ben már sem a Harper's Bazaar, sem a Ladies' Home Journal nem hosszabbította meg a szerződését. Az ötvenes évekre divatjamúlttá vált, és hamarosan elfeledték: túl sok követője akadt ugyanis, olyanok, akik továbbfejlesztették fényképezési stílusát, Munkácsi pedig lemaradt ebben a „versenyben”. Ezek az évek Magyarországon sem kedveztek a népszerűségének: jobbára csak „magyar származású amerikai művészként” beszéltek róla.

1951-ben tervbe vette egy önéletrajzi fotóalbum kiadását *The Fabulous World of Munkácsi* (Munkácsi csodálatos világa) címmel, és 1955-ben el is kezdte rendezni a hagyatékát, de végül nem tudta befejezni – emiatt számos tisztázatlan eredetű fotót hagyott „maga után” (Oltai, 2010). A szélrózsa minden irányába szétszóródott hagyatékának meghatározó része, négyezer üvegnegatív, 2007-ben tűnt föl eladó portékaként (Horeczky, 2010). A gyűjteményt a New York-i International Center of Photography vásárolta meg. Ma a család és a gyűjtők birtokában legfeljebb 300 eredeti negatívja és mintegy félezer eredeti vintage-pozitívja lehet, ezek többsége 1934 és 1950 eleje között időszakból származik. A többi lappang valahol a világban, vagy megsemmisült, pedig több tízezer negatívról és ennél nagyságrenddel több fotóról van szó (Kincses, 1996: 7).

## Irodalom

Baji Etelka (2010): Munkácsi Márton fényképeit szemlélve. *Fotóművészet*, 4.

Győri Lajos (é. n.) *A magyar fotóművészet XX. századi története*.

[www.mafosz.hu/Fototortenet/XX%2520szdi%2520magyar2520fotmvszet.doc](http://www.mafosz.hu/Fototortenet/XX%2520szdi%2520magyar2520fotmvszet.doc)+Győri+ (utolsó letöltés: 2011. december 16.)

Hevesy Iván (1940): *A fényképezés nagy mesterei*. Budapest: HAFA.

Hicks, Wilson (1952): *Words and Pictures. An Introduction to Photojournalism*. New York: Harper and Brothers.

Horeczky Krisztina (2010): És megteremté a nőt. *Filmvilág*, 12. [http://www.filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=10423](http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=10423) (utolsó letöltés: 2011. szeptember 14.)

Kincses Károly (1996): Munkácsi Mártontól Martin Munkácsi-ig („The Munkacsi movement”). In: Kincses Károly:

Munkácsi & Munkácsi. Kecskemét: Magyar Fotográfiai Múzeum.

Kriston László (2010): Martin Munkácsi felfedezetlen évei. In: *Martin Munkácsi Magazin*. Budapest: Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum. [http://issuu.com/ludwigmuseum/docs/munkacsi\\_magazin?mode=embed&layout=http%3A%2F%2Fskin.issuu.com%2Fv%2Flight%2Flayout.xml&amp;showFlipBtn=true&pageNumber=3](http://issuu.com/ludwigmuseum/docs/munkacsi_magazin?mode=embed&layout=http%3A%2F%2Fskin.issuu.com%2Fv%2Flight%2Flayout.xml&amp;showFlipBtn=true&pageNumber=3) (utolsó letöltés: 2012. május 3.)

Laki János (2004): Receptivitás és kreativitás. In: Palló Gábor (szerk.): *Teremtő befogadás. Összefüggések, tanulságok*. Budapest: Áron. [http://www.phil-inst.hu/recepcio/htm/1/102\\_belső.htm](http://www.phil-inst.hu/recepcio/htm/1/102_belső.htm) (utolsó letöltés: 2011. november 26.)

Munkácsi Márton (1924): Sportfotografálás. *Magyar Fotográfia*, 9–10.

Oltai Kata (szerk.) (2010): *Martin Munkácsi. Think While You Shoot*. Budapest: Ludwig Múzeum. <http://issuu.com/ludwigmuseum/docs/munkacsi?mode=embed&layout=http%3A%2F%2Fskin.issuu.com%2Fv%2Flight%2Flayout.xml&showFlipBtn=true&pageNumber=12> (utolsó letöltés: 2011. szeptember 10.)

Palásti László (1963): Munkácsi Márton életútja. *Fényképművészeti Tájékoztató*, 5–6.

Palásti László (1970): *Berlini rapszódia*. Budapest: Szépirodalmi.

Simon Mihály (2000): *Összehasonlító magyar fotótörténet*. Kecskemét: Magyar Fotográfiai Múzeum.

Szarka Klára & Fejér Zoltán (1999): *Fotótörténet*. Budapest: Műszaki.

Szilágyi Gábor (1999): *elemi KÉPTAN elemei. Az álló és mozgófényképről*. Budapest: Magyar Filmintézet.

## Lábjegyzetek

- 1 Nehéz pontosan meghatározni a Munkácsi Márton által készített képek számát, mert 1925–1926-ban még nem minden kép volt névvel aláírva; helyette *A Pesti Napló felvétele* megjelölés szerepelt.
- 2 Pesti gyerekek a nyárban (6 kép Kosztolányi Dezső verseivel). *Ma Este*, 1924. június 12.
- 3 Johnny Weismüller budapesti látogatása. *Ma Este*, 1924. augusztus 28.
- 4 Pesti potyázók. *Pesti Napló Képes Melléklete*, 1927. január 30. 62.
- 5 A pesti gyerek. *Pesti Napló Képes Melléklete*, 1928. március 4. 86.
- 6 Dunai munkások *Pesti Napló Képes Melléklete*, 1928. március 11. 76.
- 7 Az Országgyűlés ünnepélyes megnyitása. A kormányzó a díszszemle utána parlament épületébe megy a kíséretével. *Pesti Napló Képes Melléklete*, 1927. február 6. 56–57.
- 8 Gróf Bethlen István miniszterelnök mindennapos sétalovaglására indul a Vérmezőn. *Pesti Napló Képes Melléklete*, 1927. október 23. 74.
- 9 Shvoy Lajos püspök bevonulása Székesfehérvárra. *Pesti Napló Képes Melléklete*, 1927. augusztus 14. címlap és 72–73.
- 10 Serédi Jusztinián hercegprímás beiktatása. *Pesti Napló Képes Melléklete*, 1928. február 5. 76–79.
- 11 Budapest éjjel. [Hat kép.] *Pesti Napló Képes Melléklete*, 1925. november 22. 35.
- 12 Húsvét a Gellérthegyen. *Pesti Napló Képes Melléklete*, 1928. április 15. 76.
- 13 Érdekes képek úszó nőkről. *Pesti Napló Képes Melléklete*, 1928. július 8. 80.
- 14 Nők a vízben. *Pesti Napló Képes Melléklete*. 1928. július 22. 76.
- 15 Az ipartestületi elnök beadványa az iparügyi miniszterhez. *Magyar Fotográfia*, 1937. 7. sz. 3.
- 16 Arab fiú. *Pesti Napló Képes Melléklete*, 1929. szeptember 22. (Címlap.)
- 17 A Tanganyika partján. *Pesti Napló Képes Melléklete*. 1931. július 12. 12.
- 18 A dél-amerikai kávétragédia. [Négy kép.] *Pesti Napló Képes Melléklete*, 1932. július 24.
- 19 Pihenő lányok. *Pesti Napló Képes Melléklete*, 1930. december 25. 12.



Állásfoglalás

[Közös állásfoglalás a kommunikációs alapképzés tervezett megszüntetéséről](#)

Legolvasottabb

- [Manipulál-e a média?](#)
- [Az internetes kommunikáció története és elmélete.](#)
- [Reklámhatás, problémamegoldás, intencionalitás](#)
- [Médiaerőszak: tények és mítoszok](#)
- [A tévémaci tudatformáló szerepe](#)

Könyvajánló

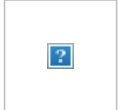


<>

Szomszédok közt

[> könyv rendelés](#)

Megrendelés



<>

2016 nyár

[> régebbi lapszámok](#)

Pódiumbeszélgetések

**[„Szomszédok közt” pódiumbeszélgetés](#)**

Kérdez: Bajomi-Lázár Péter Médiakutató

Válaszol: Kovács M. András és Lányi Balázs forgatókönyvíró



[> korábbi pódiumbeszélgetések](#)

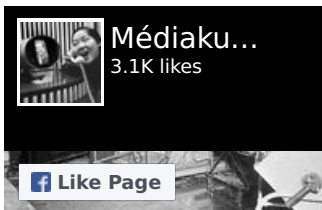
Partnereink

[Magyar Kommunikációtudományi Társaság](#)

[Sajtószabadság Központ](#) (rendszeres tevékenységét források hiányában megszüntette)

[Eastbound - Culture, Society, Media](#)

[Infokommunikáció és jog](#)







- [Korábbi lapszámok](#)
- [Rovatok](#)
- [Szerzőink](#)
- [Rólunk](#)

## Médiakutató 2012 nyár

### Térkép

# „A BBC semleges modellje nem működik egy olyan országban, amelynek teljesen más a történelme”

„Túl a nyugati világon - hogyan hasonlítsuk össze a médiamodelleket?” - ezzel a címmel tartott Paolo Mancini 2012. május 11-én előadást. A Budapesti Gazdasági Főiskola Külkereskedelmi Karának Társadalomtudományi Intézete és a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára meghívására Budapestre érkezett előadót a Médiakutató nevében Bajomi-Lázár Péter kérdezte Daniel Hallinnal társszerzőként jegyzett, *Comparing Media Systems* (2004) című könyvének fogadtatásáról és új, Hallinnal társszerkesztőként jegyzett, *Comparing Media Systems Beyond the Western World* (2012) című könyvének tanulságairól.



Paolo Mancini a Perugai Egyetem professzora, az Oxfordi Egyetem vendégkutatója. A média és a politikai rendszerek kapcsolatát, valamint a választási kampányokat tanulmányozza. Daniel C. Hallinnal közösen írt, *Comparing Media Systems* című könyve, amelyet a Cambridge University Press adott ki 2004-ben, és amelyet számos nyelvre lefordítottak, elnyerte a Harvard Egyetem Goldsmith Díját és az (amerikai) Nemzeti Kommunikáció-társaság Kiemelkedő Könyv-díját; magyarul *Médiarendszerek* címmel a Gondolat Kiadónál jelent meg 2008-ban. Az ugyancsak Daniel C. Hallinnal közösen jegyzett, *Comparing Media System Beyond the Western World* című újabb kötetét ez év tavaszán a Cambridge University Press adta ki.

**Médiakutató: Ma előadást tartott Daniel C. Hallinnal közösen szerkesztett új könyvéről, amely azt mutatja be, hogy médiarendszer-modelljüket miként lehet alkalmazni az Észak-Amerikán és Nyugat-Európán túli világban. Mielőtt azonban erről kérdezném, hadd tegyek fel néhány kérdést a korábbi könyvéről, mert kíváncsi vagyok, mit gondol az azzal kapcsolatban felmerült bírálatokról. Az egyik kritikát többek között Peter Humphreys fogalmazta meg: szerinte kérdéses, hogy a könyvben „liberális” vagy „észak-atlanti” modellként emlegetett Egyesült Királyságot és Egyesült Államokat egy kalap alá lehet-e venni, mert lényeges különbségek vannak köztük a közszolgálati műsorszolgáltatás, a nyomtatott sajtó és a médiaszabályozás terén.**

**Paolo Mancini:** Azt mondanám, hogy a Peter Humphreys által megfogalmazott kritika a leggyakoribb; James Curran is ebben a szellemben írt goromba összefoglalót a könyvről. Miután elolvastam Humphreys és Curran véleményét, újra fellapoztam a könyvet. Ott hangsúlyoztuk: igen, pontosan tisztában vagyunk azzal, hogy markáns különbségek vannak a két ország között. Mégis úgy gondoljuk, hogy a professzionális újságírás több hasonlóságot mutat akkor, ha az Egyesült Királyságot és az Egyesült Államokat vetjük össze, mint ha például az Egyesült Királyságot és Portugáliát.

Ugyanez a helyzet a polarizált pluralista vagy mediterrán országok közé sorolt Franciaországgal. Miért vettük egy kalap alá Franciaországot Olaszországgal, Portugáliával és Spanyolországgal? Hiszen különbségek vannak közöttük. Ám a sok hasonlóság valószínűleg ebben az esetben is erősebb, mint a különbségek.

De hadd mondjak még valamit. Gondoljunk a professzionális újságírásra, amelyet az Egyesült Királyságban és az Egyesült Államokban dolgoztak ki. Ott van Jean Chalaby érdekesítő esszéje, amelyet az újságírás angol-amerikai modelljéről írt, és mások is az „angolszász” újságírás modelljéről beszélnek. Chalaby arra hívja fel a figyelmet, hogy Anglia és Amerika hasonlóságokat mutat, míg a francia újságírás teljesen másként fejlődött, teljesen mások a gyökerei, teljesen más a történelme. A professzionális újságírással kapcsolatban a legtöbb megfigyelő és kutató együtt kezeli az Egyesült Királyságot és az Egyesült Államokat. Az emberek az angolszász újságírói modellről beszélnek, de amikor összetesszük ezt a két országot, akkor már azt mondják: nem, azok különbözőek. Nos, különbözőek, de nagyon sok hasonlóság is van. Ha angol-amerikai vagy angolszász modellről beszélünk, miért ne vehetnénk egy kalap alá az Egyesült Királyságot és az Egyesült Államokat?

Emellett rámutatunk arra is, hogy igen, vannak hasonlóságok, de nagyon is tisztában vagyunk azzal, hogy például a

BBC brit, és nem amerikai találmány. Az Egyesült Királyságnak van BBC-je, de az Egyesült Államoknak nincs. A sajtó pártos az Egyesült Királyságban, de nem az az Egyesült Államokban. Ezzel pontosan tisztában vagyunk.

**Médiakutató: Egy másik, elsőként talán Colin Sparks által megfogalmazott kritika az állami beavatkozásról szól. Szerinte különbséget kell tenni az állami és a kormányzati beavatkozás között. Hogyan válaszolna erre?**

**Mancini:** Ez terminológiai kérdés. Az amerikaiak nem állami beavatkozásról, hanem kormányzati beavatkozásáról beszélnek, amin viszont állami beavatkozást értenek. De azt mondanám, hogy ha a nyugati világon túltekintünk, Colinnak igaza van. A nyugati világon kívül az állam teljesen más. Amikor állami beavatkozásról írtunk, nem egy rossz államra gondoltunk, hanem egy jó államra, amely támogatja a sokszínűséget, és amely nemcsak azért avatkozik be, hogy a sajtót ellenőrizze, hanem azért is, hogy a pluralizmus érdekében szabályozza. Szóval a Nyugaton túl az állam teljesen más entitás. Egyetérték, különbséget kellett volna tennünk állam és kormány között. És igen, egyetérték: az állam a világ különböző pontjain mást és mást jelent.

**Médiakutató: A régi könyvben négy dimenziót vizsgáltak, köztük a sajtópiac fejlettségét és a politikai párhuzamosságot. Vajon ha más változókat választottak volna - például a médiaszabadság kis vagy nagy mértékét vagy a műsorszolgáltatás korai vagy késői piacosítását -, akkor lehet, hogy a vizsgált 18 ország esetében más mintázat rajzolódott volna ki?**

**Mancini:** Nem, nem hinném. Amikor a médiarendszer struktúrájáról beszélünk, akkor figyelembe vettük a piacosság szintjét is. Nagyon is tisztában vagyunk azzal a ténnyel, hogy a többé vagy kevésbé piacossított médiarendszer befolyással lehet egy ország politikai rendszerére. Hiányoztak viszont a mélyebbre nyúló gazdasági változók, vagyis nemcsak a piacosság mértékének indikátorai, hanem a média politikai gazdaságtanának változói is. Ebben az esetben valószínűleg tehát igen: ha például megnéznünk egy médiagazdaságtannal foglalkozó könyvet, egy precíz hipotézis megfogalmazása segíthetett volna abban, hogy más eredmény jöjjön ki. Azt akarom mondani ezzel, hogy a piacosság szintjét mutató változó túl általános. Most azonban integráltuk a rendszerünkbe azokat a pontos változókat - például a médiakoncentráció mértékét -, amelyekkel képet alkothatunk a médiagazdaság rendszeréről. Ezekkel a pontos változókkal valószínűleg más eredményeket kaptunk volna. De a piacosság tekintetében nem mondanám ezt, mivel - még ha nem is tettük világossá - pontosan tudtuk, hogy a piacosság mértéke volt és marad a legfontosabb olyan változó, amely hatást gyakorol a média és a politika kapcsolatára.

Ugyanakkor a rendszerünkben a média piacossítása csak egy a változók közül. Amikor a könyvben a médiarendszerek struktúrájáról beszélünk, megnézzük a médiával kapcsolatos változókat, köztük a nyomtatott lapok példányszámát is. Pontosán ott vannak azok a változók, amelyekkel számolnunk kellett - a piacosság mellett. De ha jól értem, maga szerint ez a változó nincs pontosan tisztázva a keretrendszerünkben?

**Médiakutató: A könyvben a nyomtatott sajtóra fókuszáltak, és kevesebb figyelmet fordítottak a műsorszórásra.**

**Mancini:** Igen, ez határozottan igaz. De ne feledje, hogy kiemeltünk néhány történelmi dimenziót. A nyomtatott sajtó sokkal inkább része a média történelmi fejlődésének, mint a televíziós rendszer. Elfogultak voltunk a tekintetben, hogy inkább „hátra” néztünk, és nem annyira a jelenlegi helyzetet vizsgáltuk, ebben az értelemben igen, valószínűleg igaza van.

**Médiakutató: Módszertanilag ez azért érdekes kérdés, mert elvileg szinte végtelen számú lehetséges változó jöhet szóba, de ezek között választaniuk kellett. Végül négy változó mellett döntöttek, a többi változót pedig nem vizsgálták.**

**Mancini:** A többit el kellett dobni, igen. Rendben, fogalmazzunk úgy, hogy ez az a pont, amelyben egyet tudok érteni. Alaposabban is megvizsgálhattuk volna a televíziós változót, a televíziók rendszerét. De vajon ez új modelleket eredményezett volna? Azt válaszolnám, hogy nem.

**Médiakutató: A régi könyv alapötlete a „hasonlót a hasonlóval” összevetése volt, míg az új különböző országokat vet össze, és több, mint 30 esettanulmányt tartalmaz. Mik a tapasztalatai? Hogyan lehetséges az eredeti modellt a Nyugat-Európán és Észak-Amerikán kívüli országok elemzésére és felmérésére alkalmazni?**

**Mancini:** Nem akarjuk a modelljeinket a nyugati világon kívülre kiterjeszteni, csupán megpróbáltuk értelmezési keretként használni őket a nyugati világon túl. Megkíséreltük különféle valóságokra alkalmazni a változóinkat. Néhány dolgon változtatnunk kell a tekintetben, hogy miként nézzünk az értelmező változókra. Emellett új változókat is alkalmazni kell.

**Médiakutató: Milyen új változókat tart fontosnak?**

**Mancini:** Például az egyes országok méretét. Nem vagyok biztos abban, hogy világosan meg tudjuk fogalmazni, mit értünk „kis” és „nagy” országon, de ez akkor is fontos változó. Nemcsak a külföldi befektetők miatt, hanem mert a médiarendszerek jogi eszközrendszere teljesen más lehet az ország méretétől függően. A kis országok inkább abban érdekeltek, hogy megvédjék a saját nemzeti és szimbolikus identitásukat, míg a nagyobbak teljesen más értékeket képviselnek a médiaszabályozásban.

Meg kell változtatni a politikai párhuzamosság fogalmát is. Nem hinném, hogy ha a nyugati világon túl tekintünk, akkor is lehet politikai párhuzamosságról beszélni.

**Médiakutató: Például Kínáról beszél az új könyvükben, ahol egyfajta párton belüli sokszínűség van.**

**Mancini:** Igen, pontosan. A sokszínűség nyugati gondolat. Ha a nyugati világon túl tekintünk, változtatnunk kell a politikai párhuzamosság fogalmán, mert nincsenek pártok. Még egyes kelet- európai országokban sem. Nekünk a pártjaink fontosabbak, mint az egyes politikai szereplők. De itt van Putyin. Mi Putyin pártjának neve? Nem tudom. Talán Egységes Oroszország? Nem vagyok benne biztos. A lényeg az, hogy Putyinnak nincs pártja. Ő Putyin! Szóval lehet-e beszélni politikai párhuzamosságról Oroszország esetében Putyin és a média között? Ez inkább Putyin-párhuzamosság, mintsem politikai párhuzamosság.

Tény, hogy amikor a könyvünkben politikai szervezetekről írunk, akkor a nyugati tapasztalatainkból indulunk ki. Ha a Nyugaton túlra tekintünk, akkor több olyan politikai figurát találunk, aki a médiát saját céljai elérésére próbálja használni, de nem a világnézete terjesztésére. A politikai párhuzamosságot nem a pártszervezetek támogatására találták ki, hanem lényegében azért, hogy megjelenítsék és terjesszék a társadalom kulturális, ideológiai nézeteit.

**Médiakutató: A politikai párhuzamosság fogalma azt feltételezi, hogy a pártrendszer konszolidálódott, ami sok országról nem mondható el.**

**Mancini:** Pontosán, ez a probléma. Nem tudom, a nyugati világon túl mennyire életszerű a politikai párhuzamosság fogalma. Amint azt az előadásomban is említettem, ez átmeneti állapot. Ma létezik egy párt, de holnap nevet, struktúrát, embereket vált. Nincs értelme politikai párhuzamosságról beszélni. Ez a mi nyugati történelmünk, ezek a mi nyugati tapasztalataink. Ha ezeken túl tekintünk, nem biztos, hogy ugyanezt tapasztaljuk.

És itt van az, amit Peter Humphreys geopolitikai változónak nevez, és amit nem vettünk számításba: a földrajzi közelség kérdése. De ha a Nyugaton túlra tekintünk, a legnagyobb különbségek mégiscsak az állam szerepe és a politikai párhuzamosság terén mutatkoznak.

**Médiakutató: A kelet-közép-európai országok kettős helyzetben vannak: jogi és önszabályozási rendszerük az angolszász gyökerű „semleges objektív” professzionális újságírás fogalmából indul ki, de a gyakorlatban a polarizált pluralista országokból ismert pártos újságírás dívik - például Magyarországon vagy Lengyelországban. A normák és a gyakorlat kettősségét tapasztaljuk. Mivel Magyarán ezt a kettősséget?**

**Mancini:** Az újságírásnak több modellje ismert, és nincs értelme egy modellt másik országba exportálni, mert a politikai helyzet is különbözik. A BBC semleges modellje nem működik egy olyan országban, amelynek teljesen más a történelme, például a politikai polarizáció szintje jóval magasabb, mint az Egyesült Királyságban, vagy mondjuk az állam jóval fontosabb szerepet játszik, mint a BBC hazájában. Nagyon sok olyan különbség van, amelyet figyelembe kell venni. Az újságírás liberális modellje csak akkor valósítható meg, ha adottak hozzá a körülmények.

Ilyen körülmény elsősorban a piac (és itt megint visszaköszön a piacosítás kérdése). A liberális modell akkor működik, ha nagyon erős a médiapiac. De ha a médiapiac gyenge, az újság számára a csak hirdetésekkel és eladott példányokkal befolyó bevétel nem elég a túléléshez. Ezen a ponton lép be a sajtótámogatás vagy a médiarendszeren kívülről érkező vállalati szerepvállalás. Ez pedig teljesen megváltoztatja a semleges újságírást, mert a semleges újságírás gazdasági függetlenségen alapul. Ha a médiumoknak egyéb forrásokra kell támaszkodniuk, az nagy valószínűséggel azt jelenti, hogy nem lehetnek semlegesek, mert nyomás alatt állnak. Nem lehet a semleges modellt oda exportálni, ahol a társadalmi, a politikai és a gazdasági kontextus más, mint ami lehetővé tette a semleges sajtó kialakulását.

Több, különféle újságírási modell van, és nem lehet azt mondani, hogy az egyik jobb vagy rosszabb, mint a másik, mert mindegyik modellnek túl kell élnie. Így számunkra az elmélet és a gyakorlat közötti szakadék tökéletesen érthető. A liberális lett az uralkodó modell a szakmában, ez nem vitás. Ezt betudhatjuk a kulturális imperializmusnak, a gazdasági erőfölénynek, a külföldi befektetőknek stb. Ugyanakkor azonban nem lehet egy modellt más kulturális, politikai, gazdasági szituációba helyezni.

**Médiakutató: Ez tehát azt is megmagyarázza, hogy a BBC-modellt miért nem lehetett Kelet-Közép-Európában meghonosítani. Az összes posztkommunista ország megpróbálkozott vele, de mind kudarcot vallott.**

**Mancini:** Pontosán! Ott az állami befolyásolás, az állami beavatkozás, mert a politikai polarizáció nem olyan, mint az Egyesült Királyságban. Az Egyesült Királyságon kívül a polarizáció szintje a legtöbb országban nagyon magas. Gondoljunk Olaszországra! Az olasz társadalom nagyon polarizált, ott nem lehet BBC, mert a történelmünk más, a politikai rendszerünk más, a társadalmi, a politikai és a gazdasági érdekképviseletünk más, mint az Egyesült Királyságban. Így nincs értelme a BBC semlegességet Olaszországba exportálni. Ott más a helyzet.



Állásfoglalás

[Közös állásfoglalás a kommunikációs alapképzés tervezett megszüntetéséről](#)

Legolvasottabb

- [Manipulál-e a média?](#)
- [Az internetes kommunikáció története és elmélete.](#)

- [Reklámhatás, problémamegoldás, intencionalitás](#)
- [Médiaerőszak: tények és mítoszok](#)
- [A tévémaci tudatformáló szerepe](#)

Könyvajánló



<>

Szomszédok közt

> [könyv rendelés](#)

Megrendelés



<>

2016 nyár

> [régebbi lapszámok](#)

Pódiumbeszélgetések

**[„Szomszédok közt” pódiumbeszélgetés](#)**

Kérdez: Bajomi-Lázár Péter Médiakutató

Válaszol: Kovács M. András és Lányi Balázs forgatókönyvíró



> [korábbi pódiumbeszélgetések](#)

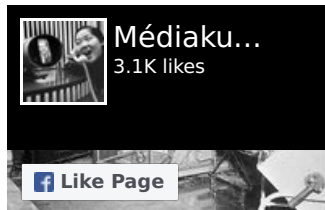
Partnereink

[Magyar Kommunikációtudományi Társaság](#)

[Sajtószabadság Központ](#) (rendszeres tevékenységét források hiányában megszüntette)

[Eastbound - Culture, Society, Media](#)

[Infokommunikáció és jog](#)





- [Korábbi lapszámok](#)
- [Rovatok](#)
- [Szerzőink](#)
- [Rólunk](#)

## Médiakutató 2012 nyár

### Közszolgálat

[Iványi György](#):

## Kérdések és válaszok

A Szól a rádió 2.0 Facebook-csoportot Mong Attila hozta létre 2010 őszén, a közmédiában bekövetkezett változások követésére. 2012. április 22-én a csoport tagjai – eseti, kiscsoportos sörözésektől, kávézásoktól eltekintve – először találkoztak a fizikai térben: az ELTE Gólyavárában egymással és a nyilvánossággal. Válaszokat keresve egy olyan problémahalmazban, amelyben néha a kérdéseket sem könnyű megtalálni. „Mint egy halom hasított fa...”

A legújabb kori magyar demokrácia első súlyos politikai válsága az 1990-es évek heveny „médiaháborúja” volt, amelyet a rádiózásról és a televíziózásról szóló, kompromisszumokkal terhelt 1996. évi médiatörvény nem oldott fel, csak állóháborúvá alakított. A törvény logikáját meghatározó alapvető kompromisszum, a „frekvenciaszűke” fikciója az alkotmányos keretek nyílt kihívása nélkül tette lehetővé a vállalkozás és a tájékoztatás szabadságának egyidejű korlátozását az elektronikus média területén. A következmény: a szűk, kevés szereplős piacon – amelyen a piacra lépés és a piacon maradás emelkedő költségeit tovább terheli a frekvenciákért és az állami szervezetek reklám-megrendeléseikért folytatott politikai alkuk kényszere – nem alakult ki minőségi verseny. Ehelyett azonnal megindult a minőség lefelé nivellálódása.

A médiapiac ellenőrzéséért gazdasági és politikai eszközökkel folytatott – a politika deficitjeit pótló politikai kommunikáció térnyerésével erősödő – csatározások súlyosan érintették a közszolgálati rádiós- és különösen a televíziós csatornákat. Vezetésük és ellenőrzésük a kormányváltásokat követően rendre átalakult, egyre több irányító és szerkesztői pozíció vált „politikai zsákmánnyá”, miközben az intézmények gazdálkodása a mindenkori kormányzat jó szándékától, az állami költségvetés támogatásaitól és – hasonlóan a kereskedelmi médiumokhoz – az állami szervezetek reklám-megrendeléseiktől függött. A közszolgálati médiumok, amelyeket a kereskedelmi médiumok gyenge minőségi versenye sem állított kihívások elé, elveszítették autonómiájuk intézményi biztosítékait. A függetlenség, a minőség egyre inkább egy-egy szerkesztőség, alkotócsoport törekény szubjektív adottságaitól, személyes elkötelezettségétől, szakmai odaadásától vált függővé. A Magyar Televízió és a Magyar Rádió nemcsak piacrészesedést, nézőket és hallgatókat veszített. Súlyosan sérült az a sok évtized alatt megszerzett tekintély és hitelesség is, amelyet a rendszerváltás folyamatában a demokratikus átalakulásban betöltött szerepükkel a közmédiumok még meg tudtak erősíteni.

Szemléleti kérdés, vajon a 2010-es választásokat követő helyzet – az új médiatörvény; a nyíltan politikai ellenőrzés alá vont, demokráciákban példátlanul széles hatáskörrel rendelkező új médiahatóság; a közszolgálati intézmények és a nemzeti hírügynökség egyetlen, állami szervezetbe tömörítése – minőségi változást jelent-e, vagy csak beteljesítette az elmúlt 20 év negatív, visszarendezési folyamatait. Magam az utóbbi nézetre hajlok, és ezt erősítették meg a csoport tagjaitól – médiakutatóktól, újságíróktól, érdeklődő laikusoktól – a konferencia előkészítése során összegyűjtött kérdések és az előadók válaszai is.

Mire is kerestük a válaszokat?

- *Intézmény-e vagy tevékenység a közszolgálati média?* A magyarországi közmédia hagyományosan ilyenként elismert, a közösség, az adófizetők támogatására jogosult intézmény. A kereskedelmi médiumok ugyanakkor jellegük szerint eltérő mértékben, ám rendszeresen szolgáltatnak a „közszolgálatosság” kritériumainak megfelelő, a közösség érdeklődésére számot tartó híryananyagot, véleményeket, kulturális és oktatási tartalmakat. Szükséges-e közszolgálati intézmények fenntartása, vagy a közösségi forrásokat a közösségi célokat szolgáló tevékenységek ösztönzésére, tartalmak előállítására és terjesztésére célszerű fordítani?
- *Szolgálat-e a közmédia vagy szolgáltatás?* Legyen-e kitéve a piac értékítéletének, vagy működjenek attól függetlenül, kizárólag közpénzből? Előny vagy kockázat a gazdálkodási kényszer hiánya? Létezhet-e közpénzből működő költségtakarékos intézmény, vagy az „other people's money”-állapot elkerülhetetlenül a korrupció melegágya?
- *Verseny és minőség.* Értelmezhető-e a közmédia a médiapiac versenyén kívül? Hogyan hat rá a kereskedelmi szolgáltatók gyenge vagy erős versenye? Érvényesíthető-e belső verseny, ha gyenge a külső?

- *Közszolgálat és köztulajdonlás.* Feltétele-e a közmédia közösségi tulajdonlása a közszolgálati tevékenységnek? Közösségi tulajdon-e az állami tulajdon? Autonóm tulajdonos-e az állam? Szükségszerűek vagy elkerülhetőek a tulajdonosi és szerkesztési autonómia konfliktusai? Kizárható vagy legalább korlátozható-e a pártpolitikai befolyásolás? Lehetséges-e plurális környezet a közmédiában belül? Összességében, szerkesztőségenként, vagy az egyes műsorokon belül is? Létezik pozitív cenzúra?
- *Itt és most.* Milyen hatásai vannak az új médiatörvénynek és médiarendszernek? Csökkenthetőek-e a károk, merre kereshető a kiút? Lesz-e más megoldás, mint felállítani egy új közszolgálatot és becsukni a régit? S ha igen: újra intézményt, intézményeket, vagy a közszolgálati tevékenység ösztönzőrendszerét kell-e megteremteni?

A Deák Ferencnek tulajdonított mondás szerint „ha egy mellény rosszul van begombolva, azt végig ki kell gombolni és újra be kell gombolni”.

Miután az „egységes közmédia” teljesíthetetlen feladatokat vállalt magára, létrehozói politikai kommunikációs szempontjai szerint is improduktívan működik. Szaporodnak a parciális célokat kiszolgáló, átlátszóan propagandisztikus, egyoldalú vagy hamis ismereteket terjesztő műsorok. A gyakori szakmai hibákat állandósuló átszervezések és vezetőcserék követik. A túlméretezett szervezet belső hatalmi és üzleti harcra adott válasz az ellentmondásokat súlyosbító további koncentráció. A szubszidiaritás elve érvényesíthetetlen, a szerkesztőségek felelőssége, autonómiája átláthatatlan és értelmezhetetlen, a szervezeti egységek közötti kooperáció töredezik. 2012 júniusára az állami médiakonzernbe olvasztott nemzeti hírügynökség gyakorlatilag megszűnt.

A közmédia beteljesíthetetlen funkcióit – különösen a rádiózás, a televíziózás és a hírügynökségi tevékenység területén – csak részben, töredékesen tudják pótolni az egyenlőtlen versenyfeltételek között működő kereskedelmi médiumok. Az állami média hírszolgáltatásának ingyenessége ellehetetlenítette a független hírügynökségek működését. A hírek és a közéleti műsorok előállítására felkészült médiumok részben közvetlen politikai zaklatásnak kitéttek (Klubrádió-ügy), részben anyagilag lehetetlenülnek el az aránytalan frekvencia-díjak és adminisztratív terhek nyomása alatt. A felszabaduló frekvenciák pályázati kiírásai a közéleti vagy a „közmédiával” szemben bármely szempontból versenyt támogató műsorszolgáltatási koncepciókat egyértelműen diszkriminálják.

Az információs deficit „nyertesei” ez idő szerint az – többnyire kockázatos üzleti modellek alapján működő, ezért törékeny – online médiumok.

Az április 22-ei konferencián nagyon sok értékes válasz született, ám még a kérdések sora sem teljes. A vita folytatódik.



Állásfoglalás

[Közös állásfoglalás a kommunikációs alapképzés tervezett megszüntetéséről](#)

Legolvasottabb

- [Manipulál-e a média?](#)
- [Az internetes kommunikáció története és elmélete.](#)
- [Reklámhatás, problémamegoldás, intencionalitás](#)
- [Médiaerőszak: tények és mítoszok](#)
- [A tévémaci tudatformáló szerepe](#)

Könyvajánló



<>

Szomszédok közt

> [könyv rendelés](#)

Megrendelés



<>

2016 nyár

> [régebbi lapszámok](#)

Pódiumbeszélgetések

[„Szomszédok közt” pódiumbeszélgetés](#)

Kérdez: Bajomi-Lázár Péter Médiakutató

Válaszol: Kovács M. András és Lányi Balázs forgatókönyvíró



> [korábbi pódiumbeszélgetések](#)

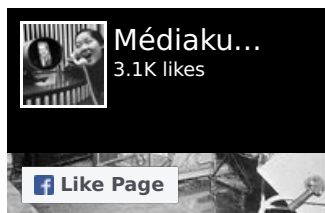
Partnereink

[Magyar Kommunikációtudományi Társaság](#)

[Sajtószabadság Központ](#) (rendszeres tevékenységét források hiányában megszüntette)

[Eastbound - Culture, Society, Media](#)

[Infokommunikáció és jog](#)



© [Médiakutató Alapítvány](#) 2000-2017. [Impresszum](#) [Szerzőinkhez](#)



- [Korábbi lapszámok](#)
- [Rovatok](#)
- [Szerzőink](#)
- [Rólunk](#)

## Médiakutató 2012 nyár

### Közszolgálat

[Bajomi-Lázár Péter:](#)

## Homokot a sivatagba?

**Amellett érvelek, hogy a közszolgálati hagyományos felfogása mára anakronisztikussá vált, ezért a közszolgálati televíziók küldetését újra kell gondolni, és a hagyományos közszolgálati televíziós műsorszolgáltatás felfüggesztését is meg kell fontolni.**

### Mit nevezünk közszolgálati médiának?

Mit jelent a közszolgálati? A fogalmat a szakírók egyaránt használják *normatív* és *leíró* értelemben; a szó az előbbi esetben a közszolgálati műsorszolgáltatás eszményét, az utóbbiban az eszménytől gyakran igen távol eső gyakorlatát jelöli.

De a közszolgálati fogalmának normatív értelemben is több jelentése lehet. *Európában* elsősorban a John Reith által kitalált és a BBC által megtestesített modell a mérvadó; ezt követték – több-kevesebb sikerrel – a második világháború, illetve az 1989–91-es rendszerváltás után a volt tekintélyelvű vagy totális rendszerekben létrehozott köztelevíziók. A BBC még az 1920-as években monopolhelyzetet élvezve jött létre, ezért receptjét a „Mindenkinek mindent!” (vagy ahogy említett vezérigazgatója fogalmazott: a „tájékoztatás, oktatás, szórakoztatás”) elve határozta meg. *Amerikában* azonban a PBS testesíti meg a közszolgálati fogalmat, amely már közel 50 évvel később, plurális médiakörnyezetben jött létre, ezért a sokszínűség eszményét (vagy ahogy az 1967-es amerikai közmédia-törvény fogalmazott: az „alternatívát nyújtani” filozófiáját) követi.

A közszolgálati fogalmát illetően olyannyira nincs konszenzus, hogy akad, aki a szót ennél is tágabb értelemben alkalmazza, azaz a kereskedelmi médiumoknak is közszolgálati státust tulajdonít. Rupert Murdoch például úgy véli, hogy: „Bárki, aki – törvényes keretek között – azt a szolgáltatást nyújtja, elérhető áron, amelyre a közönségnek igénye van, közszolgálati feladatot lát el.”<sup>1</sup> A frekvencia köztulajdonban álló, szűkös jószág; a közszolgálati fogalmát mindig előszeretettel hangoztatják a frekvenciák megszerzésére tett erőfeszítések igazolására.

Az elemző akkor sincs könnyebb helyzetben, ha leíró kritériumok alapján próbálja megragadni a közszolgálati lényegét. Ha a *köztulajdon* fogalmából indulunk ki, nem sorolhatjuk a közszolgálati médiumok közé például a Spektrumot, holott műsorai alapján ezt a csatornát is közszolgálatinak tekinthetnénk. Ha a *közfinanszírozást* tekintjük kritériumnak, akkor például az egyébként szintén közszolgálati műsorokat sugárzó, de reklámokból fenntartott BBC World vagy a Channel 4 eshet ki vizsgálódásunk köréből. Ha a *közszolgálati műsorok* sugárzását vesszük kiindulási alapul, ismét bajban vagyunk, mert az elmúlt évtizedekben nagyfokú hibridizáció ment végbe: a kereskedelmi televíziók egy része hagyományosan közszolgálatinak tekintett műsorokat is sugároz, a közszolgálati televíziók egy része pedig kereskedelmieket is (ez utóbbira közismert példa a rendszeresen esztrádműsorokat kínáló RAI).

Talán akkor járunk el helyesen, ha azt mondjuk, vannak *de jure* közszolgálati médiumok (vagyis azok, amelyeket az adott ország törvénye ilyennek minősít, például a Magyar Televízió) és vannak *de facto* közszolgálati médiumok (vagyis azok, amelyeket a jog a kereskedelmi csatornák közé sorol, de amelyek más szempontból mégis közszolgálatiak – ilyen például a CNN).

Valamennyi televíziót – jogi besorolásától függetlenül – egy olyan elképzelt egyenes mentén lehet elhelyezni, amelynek egyik végpontja az ideáltipikus „kereskedelmi”, a másik az ideáltipikus „közszolgálati” modell. A közszolgálati e megközelítésben főként *mérték kérdése*: minél több kritérium mentén minősül egy médium közszolgálatinak (például köztulajdonban áll, közpénzekből finanszírozzák, közszolgálati műsorokat sugároz), annál közelebb áll elképzelt egyenesünk „közszolgálati” végpontjához.

### Kell-e még közszolgálati média?



A közszolgálati média a 20. század találmánya. Európai – és Magyarországon ma is mintának tekintett – változatának koncepcióját a monopolhelyzet határozta meg. A BBC-moddal kidolgozásában kulcsszerepet játszó Reith arra törekedett, hogy olyan médiumot teremtsen, amely – túl azon, hogy mindenkinek nyújt valamit – ápolja a hagyományos kulturális értékeket, erősíti a nemzeti identitást, és tanítja közönségét. A BBC a hallgatót „oktatni és felemelni” igyekszik – mondta Reith. Egy másik alkalommal pedig úgy fogalmazott: a hallgató „kapjon egy kicsit jobbat annál, amit ... hallani akar.”<sup>2</sup>

Csak hogy a világ azóta megváltozott. A kultúra demokratizálódott, az értelmiség kulturális értékeket beazonosító szerepének legitimitása megkérdőjeleződött. A szabad munkaerő-, áru-, szolgáltatás- és pénzáramlásnak köszönhetően a homogén nemzetállamok leáldozóban vannak. A második világháború után tömegessé vált a felsőfokú oktatás.

Átalakult a technikai környezet is. Megjelent az FM-rádió, a kábeles, a műholdas, majd a digitális televízió, valamint az internet és a multimédiás mobiltelefon. A csatornák száma megsokszorozódott. A European Audiovisual Observatory adatai szerint 2009-ben például az Egyesült Királyságban 1092, Franciaországban 493, Magyarországon pedig 555 kisebb-nagyobb csatorna volt bejegyezve (e számok a helyi csatornákat is magukban foglalják).

A közszolgálati hagyományos, 20. századi alapelvei ebben az új, 21. századi közegben anakronisztikussá váltak. A sokak – például Enrique Bustamante<sup>3</sup> – által elitistának és paternalistának nevezett műsorkoncepciójuk nehezen egyeztethető össze a liberális demokrácia alapelveivel. A közszolgálati tévé nem iskola és nem templom – mondhatnánk Alina Mungiu-Pippidi nyomán.<sup>4</sup> E megközelítés szerint az államnak nincs mandátuma arra, hogy polgárait nevelje. Csupán arra van joga – és ez talán kötelessége is –, hogy átadja nekik mindazokat az információkat, amelyek birtokában a lehetőségekhez képest tájékozott döntéseket hozva alakíthatják saját életüket. Nem az az állam feladata, hogy bizonyos értékeket képviseljen és népszerűsítsen, hanem az, hogy sokszínűséget teremtve felkínálja a választás lehetőségét.

Ha az ember hazatér egy hosszú nap estéjén, miután elszenvedte főnöke piszkálódásait, elintézte a nagybevásárlást, megázott a buszmegállóban, mert a busz megint képtelen volt tartani a menetrendet, majd ellenőrzi gyermeke leckéjét, elkészíti a család vacsoráját, rendezi feleségével/férjével aktuális nézeteltérését, és kivasalja a másnapi ruhákat, akkor már aligha lehet elvárni tőle, hogy a tévé elé leülve a Stalkert vagy A zongoristát nézze végig. Ilyenkor a Barátok közt vagy az Éden Hotel aktuális szériája segít neki abban, hogy kikapcsoljon, és erőt gyűjtsön a következő, hasonló megpróbáltatásokat tartogató napra. Persze az államnak arra is lehetőséget kell nyújtania, hogy a Stalkert vagy A zongoristát nézze, ha épp ahhoz van kedve. De az államnak az már nem feladata, hogy népszerűsítse a buzgalmában polgárait megkísérelje lebeszélni – Szalai Annamária szóhasználatával – az „audiovizuális szemét” nézéséről, és áttérjen őket a kereskedelmi csatornákról és tartalmakról a közszolgálatiakra.<sup>5</sup>

A kereskedelmi és a közszolgálati televíziókat talán a hangnemből különbözteti meg egymástól a leghatározottabban. A kereskedelmi tévét azért nézik az emberek, mert az élet napos oldalát mutatja meg; kicsit talán bárgyú, de mindig *optimizmust* sugall. A közszolgálati televízió azonban küldetésénél fogva inkább az élet árnyékos oldalát ábrázolja, mert közéleti műsorai jellemzően problémaorientáltak, hangneme *pesszimista*. A kereskedelmi tévében majdnem pucér, jól karbantartott fiatal lányok és fiúk beszélnek csacska dolgokat; a közszolgálati televízióban szomorú tekintetű férfiak és gondterhelt asszonyok azt elemzik, miért ilyen beteg ez a világ. Érthető, ha a többség az optimista kereskedelmi médiát választja. Van baja elég.

## Liberális szemszögből

A közszolgálati fogalmát a közérdekből szokták levezetni. Csak hogy a közérdek (vagy a közjó) fogalma nem annyira szakpolitikai, mint inkább ideológiai kérdés. A közjó mibenlétét másban látja egy liberális, egy konzervatív, egy kereszténydemokrata, egy radikális demokrata vagy egy zöld elemző.<sup>6</sup>

Ha liberális szempontból közelítünk a közszolgálati kérdéséhez – liberálisnak itt azt nevezem, aki hisz a szabadságban, az autonómiában, az önrendelkezésben, az egyén felelősségében, valamint a kicsi, de erős államban –, akkor abból indulhatunk ki, hogy az államnak semlegesnek kell maradnia ízlés- és értékrendbeli kérdésekben, és a polgárok tudásának és ízlésének csiszolása, hazafiasságra nevelésük nem tartozik a feladatai közé. Liberális megközelítésben a közszolgálati televízió állami fenntartását csak az indokolja, ha a piac állami beavatkozás nélkül tökéletlenül működik, vagyis önmagában nem gondoskodik a kínálat sokszínűségéről. De van-e még olyan tartalom, amelyet a piac nem állít elő?

A mai csatornákínálatnak köszönhetően az átlagos magyar háztartásban élő néző ma már – csekély összegű műsordíj ellenében – számos olyan kereskedelmi csatorna közül válogathat, amely a hagyományosan közszolgálatinak nevezett tartalmakat kínálja. Számptalan dokumentumcsatorna (Spektrum, NatGeo, Discovery, Civilisation, Discovery Science, Animal Planet, Viasat History stb.), gyermekcsatorna (Minimax, Cartoon Network, Jetix és persze a kitűnő DuckTV), sportcsatorna (Sport1, Sport2, Sport Klub), egy klasszikuszene-csatorna (Mezzo), számos filmcsatorna (AXN, Film+, Hallmark stb.), egy egyházi csatorna (Pax) és több hírcsatorna (ATV, HírTV, Echo TV) áll a rendelkezésére. Úgy tűnik, kevés piaci rés maradt.

Az egyik ilyen piaci rést a kiegyensúlyozott hír- és közéleti műsorok jelenthetik. Magyarországon nincs olyan közszolgálati televízió, amelyet a közvélemény függetlennek és tárgyilagosnak könyvelne el. Azt persze nem lehet tudni, nem épp azért nincs-e ilyen magáncsatorna, mert ezt a szegmenst a közszolgálati média – legalábbis névleg – betölti. Az állami szerepvállalás e téren akár több kárt is okozhat, mint amennyi hasznot hoz. Ismert, hogy a

Független Hírügynökség bezárásában szerepet játszott az, hogy a Magyar Távirati Iroda ingyenessé tette hírei egy részét, és ezzel elhalászta előle a felhasználókat. Emellett arra is találunk példákat, hogy magánkézben lévő médiumok független hírszolgáltatásra törekednek – példa erre a már említett CNN. Igaz, a CNN jóval nagyobb és gazdagabb piacon működik, mint amekkora a magyar, és talán nem is olyan hatékony, mint más „közszolgálati” tévék. James Curran és munkatársai Dánia, Finnország, az Egyesült Államok és az Egyesült Királyság összehasonlításával arra a következtetésre jutottak 2009-ben, hogy: „A műsorszolgáltatás közszolgálati modellje nagyobb figyelmet fordít a közügyekre és a nemzetközi hírekre, ezért nagyobb tudást nyújt ezeken a területeken, mint a piaci modell ... Továbbá képes csökkenteni az előnyös és a hátrányos helyzetű társadalmi rétegek tudása közti különbséget, így elősegíti az állampolgárok egyenlőségét.” Ott, ahol erős a(z állami) közszolgálati média, tájékozottabbak az állampolgárok. A különbség azonban nem jelentős mértékű.<sup>7</sup> A kiegyensúlyozott hír- és magazinműsorokról való gondoskodás tehát indokolhatja a közszolgálati média fenntartását.

A másik piaci rést a hagyományos „magaskulturális” produktumok – például az említett „művészfilmek” – jelentik, amelyek Magyarországon ugyancsak hiányoznak a kereskedelmi kínálatból, mert túlságosan szűk a piacuk. Ezek sugárzása ugyancsak indokolhatja a közszolgálati média fenntartását.

## Közszolgálati televízió vagy közszolgálati tartalom?

Az elmúlt évtizedekben a nyugati világ és Magyarország televíziós piaca sokszínűvé vált. Ebben a kontextusban a közszolgálati televízió fenntartása némi túlzással csupán annyira tűnik értelmes ötletnek, mintha valaki homokot kívánna exportálni a sivatagba. A kínálat bővülése felveti a kérdést, hogy szükség van-e még közpénzekből fenntartott, költséges, mégis csökkenő közönségreszesedésű közszolgálati televíziókra.

Ugyanakkor azonban úgy tűnik, a piac az olyan, viszonylag kis és viszonylag szegény országok esetében, mint Magyarország is, még mindig nem gondoskodik a kínálat teljességéről. Ez pedig indokoltá teheti a közszolgálati média fenntartását. Egy olyan közszolgálati médiát, amely már nem a brit „Mindenkinek mindent!” elvét követi, hanem amerikai mintára a piaci rések betömésére szakosodik.

Ha a fenti gondolatmenet elfogadhatónak látszik is, számos kérdésre nem ad választ. Két ilyen kérdést emelnék ki – anélkül, hogy vállalkoznék a megválaszolásukra. Az egyik az, hogy ha szükség van közszolgálati tartalmakra, hány televíziócsatornát érdemes fenntartani, szem előtt tartva azt a szempontot, hogy a piac korrekciója nem vezethet a piac torzításához. A másik – ezzel összefüggésben – az, hogy valóban a televíziócsatornák fenntartása-e a legjobb módszer a közszolgálati tartalmak terjesztésére és célba juttatására. Hiszen drága mulatságról van szó, amely adminisztrációval, bérleti díjjal, technikával, rezssivel jár.

Ezért megfontolandó lehet a forrásokat inkább a más csatornákon célba juttatott tartalomgyártásra, vagy éppen a hozzáférési infrastruktúra – például az olcsó vagy ingyenes szélessávú internet – kiépítésére fordítani, megkönnyítve a televízióban elérhetetlen, de más fórumokon elérhető tartalmakhoz való hozzáférést, egyszersmind takarékosabban bánva a köz pénzével.

## Lábjegyzetek

- 1 Idézi J. Keane, *Media and Democracy* (Cambridge, UK: Polity Press, 1991).
- 2 Idézi A. Crisell, *Understanding Radio* (London & New York: Routledge, 1994).
- 3 E. Bustamante, “Public Service in the Digital Age: Opportunities and Threats in a Diverse Europe,” in: *Communications and Cultural Policies in Europe*, ed. I. F. Alonso and M. de Moragas, 185–215 (Barcelona: Government of Catalonia, 2008).
- 4 A. Mungiu-Pippidi, “From State to Public Service: The Failed Reform of State Television in Central and Eastern Europe,” in: *Reinventing Media. Media Policy Reform in East Central Europe*, ed. M. Sükösd and P. Bajomi-Lázár, 31–62 (Budapest: Central European University Press, 2003).
- 5 Lásd az NMHH elnöke által a Zalai Hírlapnak adott interjút, [http://www.zalaihirlap.hu/kozelet/20100826\\_ha\\_csend\\_enne\\_zavarna](http://www.zalaihirlap.hu/kozelet/20100826_ha_csend_enne_zavarna) (utolsó letöltés: 2012. április 26.).
- 6 Erről kollégáimmal itt írtunk: P. Bajomi-Lázár, V. Štětka and M. Sükösd, “Public Service Television in the European Union Countries: Old Issues, New Challenged in the ‘East’ and ‘West’,” in: *Trends in Communication Policy Research*, ed. N. Just and M. Puppis, 355–380 (Bristol, UK and Chicago, US: Intellect Books and European Communication and Research Association, 2012). Ugyanez az írás kevésbé friss adatokkal a *Médiakutató* 2010. téli számában jelent meg.
- 7 J. Curran, S. Iyengar, A. B. Lund, A. and I. Salovaara-Moring, “Media System, Public Knowledge and Democracy. A Comparative Study,” *European Journal of Communication*, 24: 1, 5–26.



Legolvasottabb

- [Manipulál-e a média?](#)
- [Az internetes kommunikáció története és elmélete.](#)
- [Reklámhatás, problémamegoldás, intencionalitás](#)
- [Médiaerőszak: tények és mítoszok](#)
- [A tévémaci tudatformáló szerepe](#)

Könyvajánló



<>

Szomszédok közt

> [könyv rendelés](#)

Megrendelés



<>

2016 nyár

> [régebbi lapszámok](#)

Pódiumbeszélgetések

**[„Szomszédok közt” pódiumbeszélgetés](#)**

Kérdez: Bajomi-Lázár Péter Médiakutató

Válaszol: Kovács M. András és Lányi Balázs forgatókönyvíró



> [korábbi pódiumbeszélgetések](#)

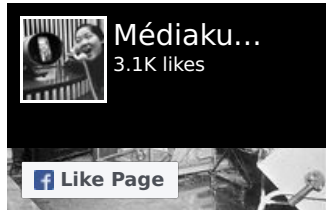
Partnereink

[Magyar Kommunikációtudományi Társaság](#)

[Sajtószabadság Központ](#) (rendszeres tevékenységét források hiányában megszüntette)

[Eastbound - Culture, Society, Media](#)

[Infokommunikáció és jog](#)





- [Korábbi lapszámok](#)
- [Rovatok](#)
- [Szerzőink](#)
- [Rólunk](#)

## Médiakutató 2012 nyár

### Közszolgálat

[Bayer Judit:](#)

# A közszolgálati funkciójának, struktúrájának és finanszírozásának európai elvei és szabályai

**Előadásom arra a kérdésre próbál választ kínálni, hogy miként is kellene a közszolgálati médiát jól, európai módon ellátni. Nem igaz az, hogy sehol se lenne leírva: a felügyelő hatóság vagy a közszolgálati média nem állhat a kormány irányítása alatt. Az Európa Tanács számos dokumentuma kimondja a politikai függetlenség követelményét, az Európai Unió pedig a közszolgálati média hatékony, átlátható finanszírozását és annak ellenőrzését várja el.**

Az Európa Tanács (ET) számos dokumentuma foglalkozik a közszolgálati média politikai függetlenségének követelményével. Az ET dokumentumait pedig az Európai Unió (EU) is elfogadja: egyrészt 2007-ben együttműködési nyilatkozatot írtak alá, másrészt a Lisszaboni szerződés kötelezi az EU-t, hogy taggá váljon az ET-ben. A két szervezetnek teljesen különböző hatásköre van, de ugyanazok az értékek vezérlik őket – az ET épp azon a területen működik, amelyen az EU nem: az emberi jogok, a szabadságok, a demokrácia elvei területén. Annak ellenére, hogy nem EU-hatáskör, még az EU is létrehozott egy vizsgálóbizottságot (Centre for Media Pluralism and Media Freedom), amelynek célja a médiapluralizmus európai elveinek kialakítása, valamint azoknak a lépéseknek a megállapítása, amelyeket a javítás érdekében tenni kell. Tervezi egy megfigyelő-állomás felállítását, amely monitorozná a pluralizmus érvényesülését a nemzetállamokban. A bizottság létrehozását az Európai Bizottság (EB) kezdeményezte, és működését is ez finanszírozza.

Az alábbiakban az EU és az ET dokumentumaiból idézek olyan releváns részeket – a teljesség igénye nélkül –, amelyek a közszolgálati televíziózásra vonatkoznak. Az egyes részek kiemelése során természetesen azokat részesítem előnyben, amelyek terén a magyar szabályozás hiányosságot szenved. Amellett azonban, hogy fájóan sok alapvető hiányosság van, a legaggasztóbb az, hogy ezek a közszolgálati média minden aspektusában megjelennek: a funkció ellátása (azaz a közönséggel fenntartott kapcsolat, ami legalábbis részben a nézettségben vagy a tetszési indexben mérhető), a struktúra, a finanszírozás és ezek eredője: a politikai függetlenség aspektusában.

### Funkció

Európában általánosan elfogadott és számos jogi dokumentumból leszűrhető, hogy nem pusztán a piaci kudarcok indokolják a közszolgálati média létezését, annak nemcsak a piaci rések betöltése a feladata. Nem csupán egy kisebbséghez vagy a kisebbségekhez kell szólnia, hanem a társadalom minden csoportjához, valamint a társadalom egészéhez is, betöltendő integratív funkcióját.

Az Európai Unió 1997-ben elfogadott Amszterdami Szerződéséhez tartozó Jegyzőkönyv, amelyet kizárólag ezzel a céllal fűztek a Szerződéshez, deklarálta, hogy a közszolgálati média közvetlenül kapcsolódik a társadalom demokratikus, kulturális és társadalmi igényeihez és a médiapluralizmus megőrzésének igényéhez.<sup>1</sup> Elismerte, hogy a tagállamok széles mérlegelési jogkörrel rendelkeznek a közszolgálati média megszervezésében, például a közszolgálati feladat, az úgynevezett *remit* meghatározásában. Ez a deklaráció egyrészt rögzítette, hogy igenis van helye a közszolgálati médianak a közös piacon, dacára a szabad versenynek és a szolgáltatások szabad áramlásának. Másrészt viszont a deklaráció második részében kifejtett definíció egyúttal meg is nyitotta a kaput a további megszorító értelmezések előtt, és alapot adott az ezt követő bizottsági esetjognak és közleményeknek. Az Amszterdami Szerződés Jegyzőkönyvének teljes szövege a következő:

„Figyelembe véve, hogy a tagállamok közcélú médiaszolgáltatási rendszere közvetlenül kapcsolódik az egyes társadalmak demokratikus, társadalmi és kulturális igényeihez és a médiapluralizmus megőrzésének követelményéhez, megállapodnak a következő értelmező rendelkezésekben, amelyeket az Európai Közösséget létrehozó szerződéshez csatolnak: Az Európai Közösséget létrehozó szerződés rendelkezései nem érintik a tagállamok azon a hatáskörét, hogy közszolgálati médiaszolgáltatást

finanszírozzanak, amennyiben az ilyen finanszírozást a műsorszolgáltató szervezeteknek az egyes tagállamok által rájuk ruházott, meghatározott és megszervezett közszolgálati feladat ellátásához nyújtják, és amennyiben az ilyen finanszírozás a Közösségen belüli kereskedelmi és versenyfeltételeket nem befolyásolja olyan mértékben, amely ellentmond az uniós érdekeknek, ugyanakkor e tekintetben a közszolgálati feladat megvalósulását is figyelembe kell venni.”

A közszolgálati médiumok szervezete, az Európai Műsorszóró Egyesület (European Broadcasting Union, EBU) igen részletes modelltörvényt alkotott a közszolgálati témájában.<sup>2</sup> Ebben kifejti, hogy mit ért közszolgálati médián, és azt is, hogy mi nem tekintendő annak. Ezen belül leírja, hogy egyes posztoszocialista országokban azt hiszik, közszolgálati az, amit a parlamenti többség ellenőriz, szemben a korábbi pártállami ellenőrzéssel – holott nem erről lenne szó. Hangsúlyozottan képviseli azt is, hogy a közszolgálati média nem egy kisebbséget szolgál, nem csupán a piaci rés betöltésére vagy a piaci kudarc ellensúlyozására szolgál, hanem a társadalom minden egyes csoportját, ugyanakkor a társadalom egészét is szolgálja. Ezt egyébként az Európai Bizottság Közszolgálati Közleménye is elismeri.

Az ET 1. számú Prágai Határozata a közszolgálati műsorszolgáltatás jövőjéről (1994)<sup>3</sup> olyan megállapításokat fogalmazott meg, amelyek később számos dokumentumban megismétlődnek. Az ET 2007. évi ajánlása, amely a közszolgálati médiának kimondottan az információs társadalomban betöltött szerepéről szól,<sup>4</sup> megismétli a prágai határozat elveit, és részletezi, hogyan lehetne azokat adaptálni az új információs környezetre.

A Prágai Határozat a közszolgálati média funkciói közül elsőként említi, hogy referenciapontot teremt a nyilvánosság minden szereplője számára. Álláspontom szerint is az egyik fő funkciója az lehetne a közszolgálati médiának, hogy minőségi sztenderdet fogalmazzon meg a kereskedelmi médiapiacra, beleértve immár az internetes platformot is. A Határozatnak ugyanebben a mondatában szerepel, hogy a közmédia a szociális kohézió, az egyének, a csoportok és a közösségek integrációjának egyik faktora. Néhány liberális, köztük jómagam is, gyanakodva szemléli a társadalmi integráció célkitűzését, mert hiszünk a sokszínű társadalomban, és az oktroyált értékek helyett a választott értékek követésében. Azonban kétségtelen az is, hogy az államok (illetve az egyes államalakulatok, mint az EU) kockázatközösséget viselnek. A közszolgálati televíziózás funkciójának tárgyalása kapcsán aligha hagyható figyelmen kívül a nacionalizmus diskurzusa, illetve a nemzetállamiság jövője. Ezzel kapcsolatban pró és kontra vélemények egyaránt magas szinten képviseltek magukat. Magam mellett teszem le a voksot, hogy a nemzetállamiság jelentősége elhalóban van, és az éledő nacionalista mozgalmak e kiháló eszme utolsó ostorcsapásai. Ezért azzal is vitatkozom, hogy a közszolgálati médiumnak a nemzeti hagyományokkal, a nemzeti-nemzetiségi identitással különösebben foglalkoznia kellene, amennyiben „nemzetet” azt az emocionálisan meghatározott etnikai csoportot értjük, amelyet a mai magyar közéleti nyilvánosság ért rajta. Valamilyen államiság azonban még jó ideig fenn fog maradni, és – tetszik vagy sem – az állampolgárok bizony osztoznak az államuk sorsában: ha az állam prosperál és rend uralkodik benne, akkor abban, ha pedig államcsőd következik be és elharapózik a korrupció, akkor abban. Ezt a közösséget pedig igenis reprezentálnia kellene a közszolgálati médiának, különben nem indokolható a közpénzek elköltése. Vannak országok, ahol ezt értik nemzet, „nation” alatt, például az Amerikai Egyesült Államokban, nem pedig egy hagyományok által definiált, etnikai alapúnak tételezett, de valójában fiktív közösséget.

Tehát az államban vannak közügyek, vannak különböző csoportok, és ezek integrációja – köztük a párbeszéd megteremtése, a közügyek tárgyalása – elsőrendű feladata a közszolgálati televízióknak a 21. században is, a digitális korban pedig különösen. Miért különösen? Mert a digitális korban a fogyasztó – a jómódú és iskolázott fogyasztó – azt fogyaszt, amit akar, és apróra szegmentálódik a fogyasztási skála. Kevés az olyan kánon, amely egy közös ismeretanyagot teremtene, azaz egyre kisebbek azok a csoportok, amelyek közös ismeretanyaggal rendelkeznek azáltal, hogy ugyanazokat a műsorokat nézik, ugyanazokat a hírportálokat fogyasztják és így tovább. A közszolgálati média itt hiánypótló szerepet tölthetne be.

A nézettség mértéke nem tekinthető elhanyagolható tényezőnek, és nem intézhető el azzal, hogy „csak a könnyű műfajok népszerűek, bezeg az emelkedett, minőségi tartalomra nincs kereslet”. Itt találkozunk az univerzalitás igényével: nem csupán technikailag kell legyen elérhető a tartalom, hanem a társadalom minden rétege számára befogadható kell legyen, illetve kínáljon befogadható tartalmakat (ha nem is egyazon műsorban).<sup>5</sup> Ne váljék kulturális gettóvá, de ne is csökkentse a színvonalat a tömegszórakoztatás szintjére.<sup>6</sup> Természetesen különböznie kell a kereskedelmének a kínálatától. Ez a versenyjogi aggályok miatt ma már alapvető elvárás.

Azaz a minőségi produkció széles körét nyújtsa minden műfajban, az egész népesség számára. Nem csekély elvárás ez egy olyan társadalomban, amely a 21. század körülményei miatt igen szegmentált, és a földrajzilag egy csoportban élő emberek között jelentős különbségek vannak mind az egyes generációk között, mind a médiaműveltség és az általános érdeklődés terén. De ezeket az egyes csoportokat nem olyan nehéz meghatározni, és lehetséges nekik tetsző – igényes – programokat készíteni, majd a megfelelő platformon felkínálni számukra külön-külön. E platform lehet az internet, de akár a mobilterjesztés is. Igaz ugyan, hogy a mobiltévé nem vált népszerűvé, de az okostelefonok különféle applikációi révén a mobiltartalom azért nagyon is virágzik, és a fiatalokat ezzel lehet a legkönnyebben megnyerni. Márpedig jelenleg a fiatalok mekkora hányada nézi-hallgatja a közszolgálati médiát? Ha a magyar közmédia jelenlegi közönsége, az 50 év feletti népesség elfogy, a közmédia lehúzhatja a rolót, mert nem hogy öt, de még egy százaléknyi közönsége sem lesz.

A „közmédia” napjainkban nem kell, hogy csak tévét vagy rádiót jelentsen. Bármely tartalomközvetítő eszköz, és bármely típusú tartalom megfelelő lehet a közszolgálati értékek közvetítéséhez. A tartalomnak innovatívnak kellene lennie, illetőleg igazodnia az állampolgári és médiafogyasztói elvárásokhoz. Vannak olyan kísérletek, hogy a közszolgálati médium kiléphet a tartalomkínálat köréből, és például játékprogramokat is kínálhat.<sup>7</sup> Internetes jelenlétével pedig a közmédia a bizalom szigetét képviselhetné, ahol a fogyasztó biztosan hiteles, naprakész

információt talál. Napjainkban a közmédia internetes jelenléte nem kérdés, csupán annak a hogyanja az. Felmérések támasztották alá, hogy azok a közszolgálati honlapok sikeresek, ahol egy önálló online szerkesztőségnek lehetősége volt elszakadni a tévés tartalmak pusztá megduplázásától, és saját, az internetes környezetnek megfelelő tartalmat szerkeszteni.<sup>8</sup>

Összességében a funkció meghatározásakor azt kellene elsősorban szem előtt tartani, hogy a köztvé a társadalomnak, nem az államgépezetnek tartozik felelősséggel. Ezt a kapcsot erősítheti a közvetlen finanszírozás, és az, ha az intézményi struktúrában erős a társadalmi képviselet.

Ezeket az objektív kritériumokat figyelembe véve nyugodtan kijelenthetjük, hogy a magyar közmédia állami média, mert az állami költségvetésből kapja a pénzét, és mert állami irányítás mellett működik. Ilyen struktúra mellett nem is várhatunk független működést, mert a körülmények nem alkalmasak rá.

## Struktúra

Az ET 2012-es ajánlása első helyen említi a függetlenséget, kiemelve, hogy ez a kulcsa a közszolgálati funkció ellátásának.<sup>9</sup> Már 1996-ban olyan ajánlást adott ki az ET, amely szerint a közszolgálati intézményeket felügyelő testületek tagságát és státusát úgy kell meghatározni, hogy a politikai vagy más befolyás kockázatának ne tegyék ki ezeket. Különösen azt kell biztosítani, hogy a tagokat nyílt és plurális módon jelöljék ki, és azok a társadalom egészének érdekeit képviseljék kollektívan.<sup>10</sup> (A konferencia után vált ismertté az ET legújabb, Magyarországról szóló jelentéstervezete, amelyben azt javasolja, hogy a törvényhozás változtassa meg a Médiatanács tagjainak kinevezési és jelölési szabályait.)

Erre válaszul fel lehetne mutatni a Közszolgálati Testületet, vagy akár a Kuratóriumot is. Azonban csak tömény cinizmusnak nevezhető, hogy bár léteznek ezek a testületek, de teljesen súlytalanok, hiszen az Alap és az Alap mögött álló Médiatanács rendelkezik minden hatalommal. A (96) 10 számú Ajánlás részleteiben kifejtett elveinek ráadásul még a Kuratórium sem felel meg:

„Habár a testületek tartalmazhatnak a parlament vagy a kormány által jelölt tagokat, ezek nem gyakorolhatnak meghatározó befolyást az igazgatótanácsra – akár számuk, akár hatalmuk révén. Ugyancsak alapvető fontosságú, hogy az ilyen tagok a politikai pártoktól függetlenül lássák el megbízatásukat.”<sup>11</sup>

Milyen szomorú, hogy nálunk a többpárti kuratórium volt eddig a demokratikus működés csúcsa, holott ez is ellentétes az ET (96) 10. számú Ajánlásával, sőt az Alkotmánybíróság 37/1992. (VI. 10.) számú határozatával is. Formális ellensúlyt képezett az előző szabályozás alatt a civil kuratórium, amely azonban közismerten nem töltötte be feladatát.

2011-es elemzésében az ET részletesen is kifejtette kritikáját a magyar médiatörvény kapcsán, és kitért a kiválasztási és a kinevezési mechanizmusok szabályozásában és gyakorlatában feltűnő politikai befolyás lehetőségére.<sup>12</sup>

Az Article 19 modelltörvénye konkrét eljárást is javasol: a közszolgálati média felügyelő testületét a Parlament nevezze ki a következő módon:<sup>13</sup>

- nyílt és átlátható eljárással;
- csak a civil társadalom és a szakmai szervezetek jelöltjei legyenek választhatóak;
- a jelöltek listáját előzőleg közzé kell tenni, és a nyilvánosság számára lehetővé kell tenni, hogy reagáljanak erre;
- kétharmaddal kell őket megválasztani;
- a tagok a társadalom széles körét reprezentálják;
- a testület maga nevezze ki elnökét és elnökhelyettesét;
- a vezérigazgatót a testület kétharmados többséggel jelölje ki, és fellebbezési joggal bírjon az eltávolítása ellen.

## Finanszírozás

A finanszírozás témájában már az EU is belép a jogalkotók körébe. Az ET ezen a téren is ajánlások és határozatok révén jelölte ki a finanszírozás demokratikus garanciáit, az EU pedig versenyjogi szempontból vizsgálta a kérdést, és ennek fényében alkotott gyakorlatias közleményt a finanszírozás követelményeiről.

A két szervezet szemléletbeli különbségét jól tükrözi az az eltérés, amelyet a dokumentumok perspektívájában megfigyelhetünk. Az ET egyértelműen az újságírók, azaz a közmédia védelmében alkotja anyagait, számukra igyekszik biztosítani a politikai és az anyagi függetlenséget mint a professzionális és szabad működés garanciáit. Az EU – bár hangsúlyozottan elismeri ugyanezeket az elveket – a szolgáltatások szabad áramlása érdekében, a közös piac zavartalan működése érdekében, azaz szűkebben: a verseny szabadsága és torzulásmentessége érdekében lép fel. Így a közmédiumok intézményeire inkább kötelezettségeket ró, amelyek révén biztosítható az átlátható, hatékony, feladatorientált működés. Mindkét megközelítés a nézők javát szolgálja, ugyanis az EU által megkövetelt elvek betartása is biztosítja, hogy a közmédium működését ne politikai háttéralkuk, rejtett érdekek irányítsák, hanem a közszolgálatosság egyértelműen megfogalmazott elvei és a prudens gazdálkodás.

Az ET dokumentumaira ismét az I. számú Prágai Határozat a legjobb példa, amely szerint a finanszírozásnak

garantálnia kell, hogy a közszolgálati média be tudja tölteni küldetését, meg tudja valósítani feladatát.<sup>14</sup> Az ET (96) 10. számú Ajánlása azt kívánja, hogy külső hatóságok ne gyakorolhassanak befolyást a finanszírozási döntéseken keresztül a szerkesztőségi döntésekre, valamint a szervezeti függetlenségre.<sup>15</sup> A hozzájárulás mértékét konzultációt követően kell megállapítani, figyelembe véve a tevékenység általában szokásos költségeit. A fizetést úgy kell teljesíteni, hogy biztosítva legyen a tevékenység folyamatossága, és hogy lehetővé tegye a hosszú távú tervezést. Ahol több intézmény között kell elosztani a támogatást, ez történjék méltányosan, mindegyik szervezet szükségleteit kielégítve.<sup>16</sup> Az EBU modelltörvénye leírja, hogy az üzembentartási díjnak számos döntő előnye van az állami költségvetésből való finanszírozással szemben, érvekkel támasztva alá, hogy a központi költségvetésből történő támogatás állami tévét eredményez. Megemlíti az okok között a pszichológiai tényezőt, amely mind a fizetést teljesítő állampolgár oldalán fennáll (tisztában van vele, hogy ő finanszírozza a tévét, és ezért elvárásokat is támaszt), mind a közmédia oldalán megjelenik (világos, hogy ki a megrendelő). A modelltörvény szerint minden egyes állampolgár fizessen üzembentartási díjat, függetlenül attól, hogy van-e készüléke – hiszen a digitális korban a készülék meglétének amúgy sincs jelentősége, továbbá azért, mert ez a költség olyasféle szolidaritási jellegű hozzájárulásnak tekintendő, mint például az egészségügyi hozzájárulás. Ugyanez a dokumentum javasol egy felügyelő bizottságot (*Board of Administration*), amely gazdálkodási szakemberekből áll, és ellenőrzi a közpénz elköltésének hatékonyságát és átláthatóságát.

## Az EU Közszolgálati Közleménye<sup>17</sup>

Fokozatos jogfejlődés eredményeképpen került a közszolgálati média az Európai Bizottság tevékenységi körébe. A kaput az 1974-es Sacchi-ügy nyitotta ki, amely kimondta, hogy a műsorszolgáltatás is egyfajta gazdasági szolgáltatás. Ezt követően a határok nélküli televíziózásról szóló 1989-es irányelv tárta szélesre azt az által, hogy a televíziózást egyértelműen elhelyezte a gazdasági szolgáltatások körében, és eszerint szabályozta is. Egyes kereskedelmi szolgáltatóknak szöveget ütött a fejébe, hogy miért kap a köztévé pénzt a központi költségvetésből, ők meg miért nem, ha ugyanazon a piacon vannak jelen, versengenek, esetleg még reklámot is sugároz mindkét típusú tévé. A felmerülő kritikákra reagálva az Európai Tanács – a tagállamok állam- és kormányfőinek tanácsa – az 1997. évi Amszterdami Szerződés Jegyzőkönyvében deklarálta, hogy minden államnak joga van köztévé fenntartani és azt támogatni. Ez rögzítette, hogy a köztévé közfeladatot tölt be, szociális, kulturális és társadalmi funkciója van. Ezt követően 2001-ben a Bizottság kidolgozta az Amszterdami Jegyzőkönyv részleteit, és rögzítette az állami támogatás feltételeit, kibocsátva a címben említett Közszolgálati közleményt. Ezt a dokumentumot 2009-ben, hosszas konzultációt követően frissítették.

Az EBU vitatja, hogy a közszolgálati műsorszolgáltatás gazdasági szolgáltatás lenne. Szerintük az általános gazdasági érdekű szolgáltatások fogalma nincs is kellő pontossággal definiálva, és egyébként sem esik EU hatáskörbe.<sup>18</sup> A Bíróság szerint sem elsősorban a saját kereskedelmi természete miatt tekintendő gazdasági szolgáltatásnak, hanem a tevékenység hatása miatt, amelyet a kereskedelmi műsorszórásra gyakorol. Azt viszont az EBU is elismeri, hogy a közpénzek felhasználása nem indokolható másként, mint a közszolgálati küldetés teljesítésével.

## A Közszolgálati közlemény főbb elvei

Az Európai Unió Működéséről szóló Szerződés (EUMSZ) 107. 3.d. pontja lehetővé teszi a Bizottság számára, hogy a kultúra előmozdítására nyújtott támogatást a közös piaccal összeegyeztethetőnek tekintse, ha ez a támogatás az Unión belüli kereskedelmi és versenyfeltételeket nem befolyásolja a közös érdekekkel ellentétes mértékben, bizonyos feltételek mellett.

Az említett feltételek a következők:

- a tagállam egyértelműen általános gazdasági érdekű szolgáltatásként határozza meg a kérdéses szolgáltatást, tehát pontosan meg kell határozni a feladatot;
- a kérdéses vállalkozást az állam kifejezetten megbízza az adott szolgáltatás ellátásával, hivatalos aktussal, törvényben vagy másképpen;
- az állami támogatás hiányában a vállalkozás nem tudná teljesíteni a feladatait, de az adott mentesség a versenyszabályok alól nem befolyásolhatja a kereskedelmet olyan mértékben, amely sértené az Európai Közösség érdekeit. Tehát a támogatás ne terjeszkedjen túl a szükséges nettó költségeken – bár ésszerű tartalék is képezhető;
- a feladat ellátását az intézménytől független testületnek kell felügyelnie;
- a tagállamnak biztosítania kell a finanszírozás átláthatóságát és arányosságát (előzetes tervezés és utólagos ellenőrzés mellett).

Az új közlemény témái többségükben nem relevánsak a mai helyzetben: sem új szolgáltatás indítása, sem tartalékképzés, sem kereskedelmi tevékenység végzése nem fenyeget. A feladat ellenőrzése lehet kérdéses, de ebben az új közlemény sem jutott forradalmi újításra – a közszolgálati tévé irányításától független testület is elfogadható. Egy dolog azonban érdekes lehet: a pénz felhasználásának ellenőrzése. A Közlemény szerint ezt évente kell egy olyan testületnek elvégeznie, amely független, és képes rendelkezni a rosszul felhasznált összeg esetleges visszafizetéséről is. Azonban a jelenlegi struktúrában az ég óvjon attól, hogy még ez a jogköre is meglegyen a Médiatanácsnak.

Már így is a Médiatanács fogadja el az Alap „támogatáspolitikáját, üzleti tervét és éves beszámolóját”. „Az Alap pénzügyi forrásainak és nyilvántartásaiban szereplő eszközeinek a támogatáspolitikában, illetve üzleti tervben nem szereplő felhasználásához, illetve az ezek terhére történő kötelezettségvállaláshoz a Médiatanács által

meghatározott összeghatárt meghaladó kifizetéshez a Médiatanács előzetes jóváhagyása szükséges” (Mttv. 136.§ (10) bek.). Kérdés, hogy mennyire tekinthető a tévé irányításától független testületnek az, amely kinevezi az Alap vezérigazgatóját. A feladatarányos finanszírozásról azonban a magyar szabályozásban szó sem esik. A Közlemény pedig, lévén EU-dokumentum, valóban nem ejt szót a politikai függetlenség kérdéséről – de nem is ez a célja. Ez az elv azonban kiolvasható a fent említett ET-dokumentumokból.

## Zárszó helyett

Végezetül érdemes felidézni Karol Jakubowicznak az EBESZ médiaszabadságért felelős biztosának felkérésére írt 2010. évi elemzését az akkor beterjesztett magyar médiatörvény-tervezetről, amely a kifogásai mellett megfontolásra érdemes ajánlásokat is tartalmaz.<sup>19</sup> Mivel tanulmányát nem fordították le magyarra, a szélesebb közönség nem értesülhetett ennek tartalmáról. A közszolgálatiáshoz kapcsolódó fontosabb észrevételei röviden összegezve a következők:

- Az Alkotmány túl szűken határozza meg a *remitet*. (Az új Alaptörvény már egy szót sem ejt a közszolgálati médiáról.)
- Az MTI beolvasztása az Alapítványba nem magyarítható mással, mint a politikai befolyás szándékával.
- Ajánlja, hogy Magyarország kövesse az Article 19 ajánlását a Kuratórium kiválasztása terén. A Kuratórium kapjon tényleges jogosítványokat, többek között a felügyelő bizottságét is. (Ennek érdekében az Mttv.<sup>20</sup> vegye ki a közszolgálati médiumokat e tekintetben a Gt.<sup>21</sup> hatálya alól.)
- A Közszolgálati Testület és a vezérigazgatók, valamint a Kuratórium között jöjjön létre tényleges kapcsolat és együttműködés úgy, hogy a Testület javaslataira a vezetők kötelesek legyenek reagálni. A Testület és a Kuratórium kapjon tényleges jogkört, ugyanakkor működésük legyen átlátható, és az állampolgárok felé tartozzanak felelősséggel.
- Ha a Testület indokoltan elutasítja a vezérigazgató éves beszámolóját, akkor a Kuratórium kötelessége legyen őt leváltani, vagy nyilvánosan megindokolni, hogy miért nem teszi, és hogy milyen intézkedéseket hoznak annak érdekében, hogy helyre hozzák a hibákat.
- A Kuratórium ellenőrizné a feladat megvalósítását. Ennek érdekében a Kuratórium váljék nyilvánosan beszámoltathatóvá. A Kuratórium a programtervekről és egyéb tervekről, valamint azok megvalósításáról jelentsen a nyilvánosság számára.
- A vezérigazgatók választásának jelenlegi módja arra ösztönzi a Parlamentet, hogy az Elnök megválasztásán keresztül, a Médiatanács és a Kuratórium tagjai megválasztása révén befolyásolja a vezérigazgatók megválasztását, hogy politikai befolyást fejthessen ki a köztévében. E *töretlen parancs-láncolatot* meg kellene szakítani.
- A vezérigazgatókat független Kuratórium válassza, nyilvános pályázat útján. Mind a kinevezés, mind az elbocsátás minősített többséghez legyen kötve. A jelölt nyilvánosan prezentálja üzleti és programtervét. A szerződéses feltételeket a Kuratórium határozza meg.
- Az üzembentartási díj jogi fikcióját (sic!) szüntessék meg. Helyette törvényben rögzítsék, hogy az állam kötelessége a fenntartás, a GDP bizonyos százalékában meghatározva a költségeket, azzal, hogy azt ki lehet egészíteni, ha bizonyítják, hogy több pénzre van szükség a közszolgálati *remit* teljesítéséhez.
- Nincs szükség az Alapra. A közszolgálati intézmények hadd kezeljék maguk a vagyonukat, esetleg tegye ezt a Közalapítvány.
- Egy külön alap teremthető a közszolgálati tartalmak független gyártók, esetleg kereskedelmi médiaszolgáltatók által történő előállításának támogatása céljából. Ez a pénz ne legyen a közszolgálati intézmények működési költségeire fordítható.<sup>22</sup>
- A Közszolgálati Kódex megalkotása során meg kell becsülni a megvalósítás költségeit, és ezt a pénzt a közszolgálati intézmények rendelkezésére bocsátani. A médiatörvény írja elő a költségvetés megtervezését, amely a Kódex szerinti feladatok megvalósítására vonatkozik.
- A törvény kötelezze az államot a jóváhagyott költségvetés finanszírozására.

## Lábjegyzetek

- 1 Treaty of Amsterdam amending the Treaty on European Union, the Treaties establishing the European Communities and certain related acts – Protocol annexed to the Treaty of the European Community – Protocol on the system of public broadcasting in the Member States' *Official Journal* C 340, 10/11/1997 p. 0109.
- 2 Lásd [http://www.ebu.ch/CMSimages/en/leg\\_p\\_model\\_law\\_psb\\_210207\\_tcm6-50150.pdf](http://www.ebu.ch/CMSimages/en/leg_p_model_law_psb_210207_tcm6-50150.pdf) (utolsó letöltés: 2012. május 4.).
- 3 Lásd 4th European Ministerial Conference on Mass Media Policy, Prague (Czech Republic), 7–8 December 1994, Resolution No 1 The Future of Public Service Broadcasting, [http://www.ebu.ch/Cmsimages/En/Leg\\_Ref\\_Coe\\_Mcm\\_Resolution\\_Psb\\_07\\_081294\\_Tcm6-4274.pdf](http://www.ebu.ch/Cmsimages/En/Leg_Ref_Coe_Mcm_Resolution_Psb_07_081294_Tcm6-4274.pdf) (utolsó letöltés: 2012. május 4.).
- 4 Recommendation CM/Rec(2007)3 of the Committee of Ministers to member states on the remit of public service media in the information society. <https://wcd.coe.int/ViewDoc.jsp?id=1089759> (utolsó letöltés: 2012. május 4.).
- 5 Lásd erről is a Prágai Határozatot a közszolgálatiáshoz jövőjéről: „Offer a wide range of quality production in all



genres to the whole population.”

E. M. Price and M. Raboy, eds., *Public service broadcasting reader* (New York: Kluwer Law International, 2003).

Lásd bővebben: Bayer J., Koppányi Sz., Nyakas L. és Tényi G. (2010): *Közszolgálati média és az európai versenyjog: közszolgálati média a változó világban*. Budapest: L'Harmattan.

Lásd Bayer et al., *ibid*.

Council of Europe Recommendation CM/Rec(2012)1 of the Committee of Ministers to member States on public service media governance (Adopted by the Committee of Ministers on 15 February 2012 at the 1134th meeting of the Ministers' Deputies).

Council of Europe Recommendation No. R (96)10 on the Guarantee of the Independence of Public Service Broadcasting: “Rules governing the status of members of boards of management or persons assuming such functions in an individual capacity should be defined in a manner which avoids placing the boards at risk of any political or other interference.”

Council of Europe Recommendation No. R (96) 10 on the Guarantee of the Independence of Public Service Broadcasting and its Explanatory Memorandum: „Although such bodies may include representatives appointed by the government and/or parliament, any such representatives must not, however, be in a position to exercise a dominant influence on the board of management (by virtue of their numbers or the particular powers entrusted to them). It is equally essential that these representatives exercise their functions in complete independence vis-à-vis the political powers”. [http://www.coe.int/t/dghl/standardsetting/media/doc/CM/Rec\(1996\)010&ExpMem\\_en.asp#TopOfPage](http://www.coe.int/t/dghl/standardsetting/media/doc/CM/Rec(1996)010&ExpMem_en.asp#TopOfPage) (utolsó letöltés: 2012. május 4.).

Opinion of the Commissioner for Human Rights on Hungary's media legislation in light of Council of Europe standards on freedom of the media, CommDH(2011)10, Strasbourg, 25 February 2011. II. 2.3. [https://wcd.coe.int/ViewDoc.jsp?id=1751289#P297\\_38475](https://wcd.coe.int/ViewDoc.jsp?id=1751289#P297_38475) (utolsó letöltés: 2012. május 4.).

Article 19: A Model Public Service Broadcasting Law, <http://www.article19.org/data/files/pdfs/standards/modelpsblaw.pdf> (utolsó letöltés: 2012. május 4.).

“...to maintain and, where necessary, establish an appropriate and secure funding framework which guarantees public service broadcasters the means necessary to accomplish their missions”. Resolution No. 1 “The Future of Public Service Broadcasting”, the 4th European Ministerial Conference on Mass Media Policy (Prague, 7-8 December 1994).

Council of Europe Recommendation No. R (96) 10 on the Guarantee of the Independence of Public Service Broadcasting.

Council of Europe Recommendation No. R (96) 10 on the Guarantee of the Independence of Public Service Broadcasting.

Az állami támogatás szabályainak a közszolgálati műsorszolgáltatásra történő alkalmazásáról szóló bizottsági közlemény 2009/C 257/01.

Lásd [http://www.ebu.ch/CMSimages/en/leg\\_pp\\_EBU\\_response\\_SGEI\\_8.9.2010\\_EN\\_tcm6-68871.pdf](http://www.ebu.ch/CMSimages/en/leg_pp_EBU_response_SGEI_8.9.2010_EN_tcm6-68871.pdf). Az EBU hivatkozott az Európai Bíróság véleményére, amely szerint „habár a közszolgálati műsorszolgáltatás általános gazdasági érdekű szolgáltatásnak, s nem általános - nem-gazdasági érdek szolgáltatásnak minősül, rá kell mutatnunk, hogy ez a besorolás inkább az egyébként versengő és kereskedelmi műsorszolgáltató szektorra gyakorolt tényleges hatásának köszönhető, mint a műsorszolgáltatás állítólagos kereskedelmi dimenziójának.” T-442/03 számú döntés, 2008. június 26., 153. bekezdés.

Analysis and Assessment of a Package of Hungarian Legislation and Draft Legislation on Media and Telecommunications, prepared by Dr Karol Jakubowicz, Commissioned by the Office of the OSCE Representative on Freedom of the Media. Warsaw, Poland, September 2010, <http://www.osce.org/fom/71218> (utolsó letöltés: 2012. május 4.).

A médiaszolgáltatásokról és a tömegkommunikációról szóló 2010. évi CLXXXV. törvény.

A gazdasági társaságokról szóló 2006. évi IV. törvény.

Itt megemlíthető, hogy egyébként van olyan ET-deklaráció, amely szerint kereskedelmi tévék nem alkalmasak közszolgálati műsor gyártására.



Legolvasottabb

- [Manipulál-e a média?](#)
- [Az internetes kommunikáció története és elmélete.](#)
- [Reklámhatás, problémamegoldás, intencionalitás](#)
- [Médiaerőszak: tények és mítoszok](#)
- [A tévémaci tudatformáló szerepe](#)

Könyvajánló



<>

Szomszédok közt

> [könyv rendelés](#)

Megrendelés



<>

2016 nyár

> [régebbi lapszámok](#)

Pódiumbeszélgetések

**[„Szomszédok közt” pódiumbeszélgetés](#)**

Kérdez: Bajomi-Lázár Péter Médiakutató

Válaszol: Kovács M. András és Lányi Balázs ffordatókönyvíró



> [korábbi pódiumbeszélgetések](#)

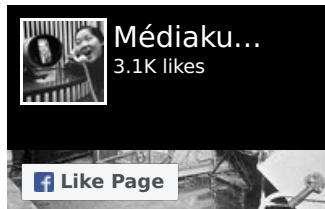
Partnereink

[Magyar Kommunikációtudományi Társaság](#)

[Sajtószabadság Központ](#) (rendszeres tevékenységét források hiányában megszüntette)

[Eastbound - Culture, Society, Media](#)

[Infokommunikáció és jog](#)





- [Korábbi lapszámok](#)
- [Rovatok](#)
- [Szerzőink](#)
- [Rólunk](#)

## Médiakutató 2012 nyár

### Közszolgálat

[Gálik Mihály](#):

## A közmédiá (PSM) határai, formái jelentősége

Az előadás a közszolgálati műsorszolgáltatás intézményétől a közszolgálati média kialakulásáig vezető utat foglalja össze röviden. Ugyan magyar szerzőket, példákat is idéz, de nem a magyar közmédiá állapotáról szól, hanem a nemzetközi kutatási eredmények és a kialakult legjobb gyakorlatok (best practices) alapján próbál következtetésekre jutni. Nyilvánvalónak látszik, hogy egyrészt a közszolgálati média vagy közmédiá ma már messze több, mint a közszolgálati rádiózás és televíziózás, másrészt pedig a közmédiá szerepét nem veheti át a közösségi média. Ugyanakkor a közmédiá jövője a legszorosabb kapcsolatban van a közösségi médiával, a civilekkel való szervezett együttműködéssel, amely talán a közjót szolgáló fennmaradásának záloga.

### Szükség van rá, vagy nincs?!

A közszolgálati műsorszolgáltatás közjóság akár a szó mikroökonómiai értelmében is, ez a fősodra a fogalommal kapcsolatos felfogásoknak, s ezt gondolom magam is. A közjóság-értelmezés – belső lényegéből fakadóan – magában foglalja az állami szerepvállalást a mediaszintéren, így az állam szerepét a közszolgálati szektor/média létrehozásában és fenntartásában, függetlenül annak konkrét formájától.

Azokkal is egyetértek, akik szerint a közszolgálati szektor működését nem alapozhatjuk sem az évről-évre megállapított állami juttatásokra, sem a reklámbevételekre. A közpénzekből – végső soron az adóbevételekből – történő finanszírozást hosszú távra érvényes, a mindenkori kormányzati és párterőviszonyoktól a lehető legnagyobb mértékben független módon kell megoldani, s a szektor működésének irányításában és felügyeletében a „köz” megfelelő reprezentációja a követendő alapelv.

Természetesen az előbbi normatív követelmények átültetése a működési gyakorlatba soha nem múló viták tárgya, de azért nem árt felidézni egy-két elemet ezekből a vitákból. A „köz” reprezentációját illetően időtállóan érzem a magyar Alkotmánybíróság éppen húsz évvel ezelőtt megfogalmazott álláspontját, miszerint:

„...a véleménynyilvánítás szabadságát garantáló sajátos képvisellettől idegen az, hogy kizárólag vagy meghatározóan a társadalom politikai képviselte jelenjen meg benne. Pártok konszenzusa, még kevésbé parlamenti pártok konszenzusa, nem alkalmas arra, hogy alkotmányos garanciát nyújtson a véleményszabadság teljességére. Ellenkezőleg: az államtól való szabadság azt kívánja meg, hogy se a parlament, se a kormány ne juthasson a műsor tartalmát befolyásolni képes szervezetben meghatározó befolyáshoz; ahogy politikai pártok, azonos feladatra vagy ugyanazon érdek képviselétére létrejött csoportok befolyása sem lehet meghatározó” (AB 37/1992 (VI. 10.) határozat).

Talán érdemes e helyütt utalni rá, hogy a médiaelmélet fősodra szerint a közmédiá piaci viszonyokból való kiemelése, vagy ahogy John Keane<sup>1</sup> angol médiakutató 1991-ben megfogalmazta, „a média maximálisan lehetséges dekommodifikációja” az államtól és a piactól való függetlenség előfeltétele. Az, hogy miként lehet ezt a követelményt a gyakorlatba átültetni, szintén fogas kérdés.

### Az intézményi szerkezet és a működés nyitottsága

Mivel az az egységesnek, homogénnek tekintett társadalom, amelyet a közszolgálati rádió és televízió *anno* szolgálni kívánt, eltűnt, s helyébe a mikrotársadalmak egymás mellett élő és egymásba fonódó sokasága lépett, egy monopol közintézmény ezt a társadalmat a legjobb szándéka mellett sem tudja hatékonyan szolgálni. Ez sem új gondolat, hisz éppen fél évszázada, 1962-ben Raymond Williams<sup>2</sup> brit (velsi) kultúrakutató lényegében már megfogalmazta, hogy a közszolgálat eszméjét le kell választani a közmonopólium eszméjéről.

Azt, hogy a funkcionálisan működő közszolgálati szektor és az intézményi monopólium majdhogynem egymást

kizáró fogalmak, magam is hangsúlyoztam egy, a közszolgáltatásról tartott szakmai konferencián 1994 végén, amelyen Krokovay Zsolt<sup>3</sup> egyenesen azt fogalmazta meg, hogy a rádiós és a televíziós ágazatban sajátos közszolgáltatási szerződés legyen valamennyi működési engedély alapja, amely engedély megszabja, hogy a működés időtartama alatt milyen kötelezettségeket kell a pályázónak teljesítenie.

Egy évtizeddel később, 2005-ben György Péter<sup>4</sup> azt javasolta, hogy a közszolgáltatási Magyar Rádió kössön szövetséget a megerősítendő közösségi rádiókkal, kihasználva, hogy – idézve szavait – „[a] közösségi rádiózás a posztmodern társadalom egyik legfontosabb kulturális identitás-teremtő intézménye (lehet), s ennyiben evidens társa az MR-nek.”

Érdekes módon az európaiaktól teljesen eltérő szerkezetben működő, alulról felfelé építkező, az európai országokhoz képest a nagyközönség lényegesen kisebb részét elérő amerikai közmédiában is a különböző közösségekkel való kapcsolatépítésben látják a „tartalom-bőség, figyelemszükségesség” viszonyai között adekvát működési módot. Igaz, az amerikai közmédia kialakulásában már a kezdetektől fogva döntő szerepe volt a fejlett és sokszínű civil társadalomnak, így ez a nyitás, amelyet Ellen P. Goodman<sup>5</sup> proaktív médiapolitikának nevez, szinte magától értetődő. Hadd idézzek e helyütt néhány példát a nevezett amerikai médiakutató egy 2007-ben publikált tanulmányából:

- *Breaking the Cycle*: A szegényekről szóló dokumentumműsorok készítése, a multimédiás megoldások alkalmazása, a munkahelyi tréningek szervezése a képzettség/skillek emelésére, az eszközök rendelkezésre bocsátása, a közösségi szolgáltatásokba való bevonás/szomszédokkal való munka.
- *The Been Trees*: Egy népszerű mesekönyv feldolgozása Kentucky államban, amelyet elektronikusan hozzáférhetővé tettek és elolvastattak a gyerekekkel, minek nyomán közel tízezren regisztráltak magukat az online beszélgetésekre.
- *Minnesota*: A közszolgáltatási tévécsatorna összedolgozik a helyi szervezetekkel, hogy minél több legyen a helyi tartalom a műsoraiban (Minnesota Partners' Channel Collaborative).
- *New York*: a WNYE.TV 750 ezer dolláros költségvetéssel egy iskolai projektet (School Night) indít, amelyben egy profi dokumentarista segít 150 kisdíáknak, hogy készítsék el a maguk kis dokumentum anyagait, s talk show-kat szervez a New York City középiskoláiban végzett hírességekkel (3000 középiskolás megmozgatása).

A közmédia működési nyitottságának másik aspektusa az átláthatóság, amely magában foglalja a a nézők/hallgatók szakszerű tájékoztatását:

- az egyes műsorszámok fogadtatásáról (közönségmérési adatok, tetszési indexek, kvalitatív elemzések közzététele)
- az intézmény bevételi és kiadásai szerkezetéről
- az intézményre vonatkozó lakossági felmérések (például a hír- és tájékoztató műsorok hitelessége, pártatlansága, a műsorok kulturális minősége, a műsorválaszték sokszínűsége, az intézmény presztízse stb.) eredményeiről
- a főbb műsorpolitikai és személyi döntések indokairól
- nagyobb szervezeti átalakítások háttéréről, céljáról stb.

## **A közszolgáltatási műsorszolgáltatás határainak átlépése, a közmédia fogalma**

A közszolgáltatási műsorszolgáltatás az ezredforduló környékén mérföldkőhöz érkezett, hisz az infokommunikációs technológiák forradalma nyomán kialakult új médiakörnyezetben aligha maradhatott meg a megszokott „jó öreg rádiózás és televíziózás” keretei között. A hálózati médiaszolgáltatások gyors terjedése, növekvő népszerűsége oda vezetett, hogy a közszolgáltatási műsorszolgáltatók is beléptek, mert be kellett lépniük erre a piacra. A működési kör ezen kiterjesztését egyrészt az Európai Unió is elfogadta, dacára a verseny torzítására nem ok nélkül hivatkozó, üzleti alapon működő hálózati portálok heves tiltakozásának, másrészt az Európa Tanács is aktívan támogatta.

Mivel a közszolgáltatási műsorszolgáltatás fogalma immár túl szűknek bizonyult a szervezetek számára, hamarosan megtörtént a terminológiai váltás is: Christian Nissen<sup>6</sup> szakértői tanulmányára támaszkodva 2007-ben az Európa Tanács ajánlása<sup>7</sup> már a közmédia (*public service media, PSM*) terminus technikus-t használja, amely magában foglalja a hálózati médiaszolgáltatásokat is. Ugyanakkor a közmédia intézményrendszere is, mondhatni, átalakult, kibővült, hisz a klasszikus közszolgáltatási műsorszolgáltatók mellett más közintézmények, szakmai szervezetek és nem-kormányzati szervezetek (NGO-k) is folyamatosan ontják azokat az információkat, amelyek a közügyekben való tájékozódást segítik, lehetővé teszik.

Amit ma közszolgáltatási médiának/közmédiának nevezünk, az szerves fejlődés eredményeként lépte át a közszolgáltatási műsorszolgáltatás határait már az ezredforduló tájékán, s platformok sokaságán keresztül teszi elérhetővé a maga szolgáltatásait. Annak ellenére, hogy a médiatermékek és -szolgáltatások soha nem látott bőségben vannak jelen a mai médiaszíntéren, a piaci ösztönzők továbbra sem elégségesek bizonyos műfajok és tartalmak létrehozásához. Úgy tűnik, hogy a mikroökonómiában piaci kudarcnak nevezett jelenség a tartalom-bőség közepette is megmarad, s ez továbbra is legitimálja a közszolgáltatási média fenntartását.

Néhány évvel az ezredforduló után, nagyjából az évtized közepétől újabb fejlődési szakasznak lehettünk tanúi, nevezetesen a nem-professzionális média egyre növekvő kínálatának, illetve ezen kínálat növekvő népszerűségének, egyre nagyobb tömegekhez való eljutásának. A hivatásos és a civil tartalomelőállítás közötti, korábban igencsak kontúros határok egyre inkább elmosódnak, amint azt a blogok, videoblogok áradata, a civil újságírás és a közösségi portálok figyelemre méltó népszerűsége bizonyítja.

Sokan mindebből arra a következtetésre jutnak, hogy a hivatásos médiaszervezetek és a közösségi média együttélése oda vezet, hogy a médiatípusok és médiazsánerek pluralizmusa immár megfelel a médiaelmélet normatív követelményének. Sajnos ez pusztán, bár csábító illúzió: a statisztikák világosan mutatják, hogy a felkínált és a ténylegesen fogyasztott tartalmak sokszínűsége között széles szakadék tátong.

## A közösségi média lenne az új köz(szolgálati) média?!

A professzionális újságírás és a civil tartalomkészítés egybefonódása, a nem-nyereségérdekelt (non-profit) szereplők benyomulása a hírek termelésébe és elosztásába, az úgynevezett közösségi média elképesztő népszerűsége egyenesen vezetett a nagyívű, merész tételhez (*hype*), hogy valójában a közösségi média lesz az új közmédia. Bármennyire is népszerű ez a *hype*, azért sok médiakutató van más véleményen – mit tagadjam, magam is.

A nagyközönség kulturális közösség is a maga közös értékeivel, hiedelmeivel, tapasztalataival, s a tagjai közötti összetartozást, kohéziót a közösségi média által is erősített fragmentálódás komolyan veszélyezteti. Ehhez még hozzátehetjük, hogy a civil újságírás üde frissessége sem helyettesítheti a szó nemes értelmében professzionális újságírás olyan erényeit a hírek termelésében és elosztásában, mint a pontosság, a megbízhatóság, a fontosság, a kontextusok érzékeltetése, az etika, a jó íráskészség stb.

## Zárszó gyanánt

A tudományos közlemények rutinszerűen a következtetések levonásával végződnek. Egy ilyen előadásnál még az is jogos kíváncsi lehet, hogy az „itt és most” kontextusában mondjon valamit a kutató, de most inkább felmentést kérek ez alól. Befejezésül hadd idézzek inkább Széchenyitől,<sup>8</sup> az 1831-ben írt és két évvel később Lipcsében megjelent *Stádium*ból: „Minden népnek van bizonyos lépcsője, melyen áll, s csak ez határozhatja el valódi szükségét, józan kívánságát. Ezen lépcső magasságát megkeresni s némileg meghatározni azonban nem könnyű.”

## Lábjegyzetek

- 1 Magyar fordításban: J. Keane ([1991] 1999: 112) *Média és demokrácia*. Budapest: Helikon Kiadó.
- 2 R. Williams(1962) *Communications*. Baltimore: Harmondsworth, Penguin, revised edition.
- 3 Krokovay Zs.(1995: 75-84) A szabad rádiózás és televíziózás rendszere. In: Terestyéni Tamás(szerk.) *Közszolgáltatóság a médiában*. Budapest: Osiris Kiadó – MTA ELTE Kommunikációelméleti Kutatócsoport.
- 4 György P. (2005): Közszolgálat a globális technokultúra korában. A Magyar Rádió lehetséges stratégiája. *Médiakutató*, 6 (1), 111.
- 5 E. P. Goodman (2007: 363–382) Proactive Media Policy in an Age of Content Abundance. In: *Media Diversity and Localism. Meaning and Metrics*. ed. P. M. Napoli. Mahwah, NJ and London: Lawrence Erlbaum Associates.
- 6 C. S. Nissen, *Public service media in the information society. Report prepared for the Council of Europe's Group of Specialists on Public Service Broadcasting in the Information Society* (MC-S-PSB), [http://www.coe.int/t/dghl/standardsetting/media/doc/H-Inf\(2006\)003\\_en.pdf](http://www.coe.int/t/dghl/standardsetting/media/doc/H-Inf(2006)003_en.pdf) (2006).
- 7 Recommendation CM/Rec(2007)3 of the Committee of Ministers to member states on the remit of public service media in the information society.
- 8 Széchenyi I. ([1833] 1984) *Stádium*. Budapest: Közgazdasági és Jogi Kiadó, reprint kiadás. 23. o.



Állásfoglalás

[Közös állásfoglalás a kommunikációs alapképzés tervezett megszüntetéséről](#)

Legolvasottabb

- [Manipulál-e a média?](#)
- [Az internetes kommunikáció története és elmélete.](#)
- [Reklámhatás, problémamegoldás, intencionalitás](#)
- [Médiaerőszak: tények és mítoszok](#)
- [A tévémaci tudatformáló szerepe](#)

Könyvajánló

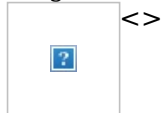


<>

Szomszédok közt

[> könyv rendelés](#)

Megrendelés



2016 nyár

[> régebbi lapszámok](#)

Pódiumbeszélgetések

### [„Szomszédok közt” pódiumbeszélgetés](#)

Kérdez: Bajomi-Lázár Péter Médiakutató

Válaszol: Kovács M. András és Lányi Balázs f orgatókönyvíró



[> korábbi pódiumbeszélgetések](#)

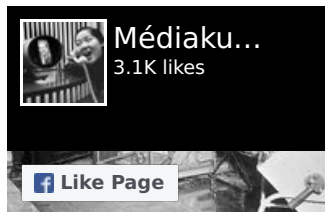
Partnereink

[Magyar Kommunikációtudományi Társaság](#)

[Sajtószabadság Központ](#) (rendszeres tevékenységét források hiányában megszüntette)

[Eastbound - Culture, Society, Media](#)

[Infokommunikáció és jog](#)





- [Korábbi lapszámok](#)
- [Rovatok](#)
- [Szerzőink](#)
- [Rólunk](#)

## Médiakutató 2012 nyár

### Közszolgálat

[Hammer Ferenc:](#)

# Amiből nem engedhetünk, ami jó lenne és ami mindegy: a közmédia 2012-ben

*„Egy közszolgálati médium legyen lojális a kormányhoz és tisztességes az ellenzékhez.”*

*Belénessy Csaba, MTI-vezérigazgató*

*„A hatóság elnöke rámutatott, hogy a magyar közmédiumok működésük során tiszteletben tartják az EBU alapszabálya által is megfogalmazott célokat: hozzájárulnak a szabad véleménynyilvánítás és információs szabadság megőrzéséhez; a kulturális sokszínűség fenntartásához; a társadalmi kohézió megerősítéséhez.”*

NMHH

A közmédia mibenlétével, illetve normáival kapcsolatban sok félreértést okoz, hogy a mai problémákat a tegnap válaszaival kívánjuk orvosolni. Sokszor a közmédia intézményi szerkezetét, működését, illetve a közmédia tartalmait teszik mérlegre annak a kérdésnek a megválaszolásához, hogy jól vagy rosszul működik-e a közmédia. Ezek a faktorok jóllehet fontosak, de úgy vélem, immár következményei egy alapvetőbb meghatározottságnak, nevezetesen annak, hogy a meghatározott intézményrendszer működése és az általa előállított köztartalmak milyen tágabb politikai és szakmai erőterben készülnek, és milyen víziók vezérlik a közönség mibenlétét illetően.

Gyerekkoromban volt közkeletű az a tréfa, hogy Nobel-díjas regényt egy majom is tud írni, minthogy a munka nem áll egyébből, mint hogy az ember megfelelő sorrendben üssön le billentyűket az írógépen. (Az írógép olyan analóg ösvér-szerkezet, amiben a billentyűzet és a nyomtató még nem vált ketté, hanem egybe volt építve.) Mint ahogy egy regény sem csak egy halom betű, éppúgy az angol gyp vagy a jó bor is egy folyamatnak tekinthető, és épp ilyen a közmédia is. Jó tucatnyi, egymástól eltérő közmédiarendszer tanulmányozása során világossá válhat, hogy egymásra semmilyen módon nem emlékeztető médiarendszerek tudnak jól működni, ha létezik egy politikai akarat és konszenzus a politikai elitben a dolog működtetésére (ami még akkor sem döccen meg végzetesen, ha külső okok miatt a közmédia rendszerét mindenképp át kell alakítani), és viszont: hiába is másolnak máshol bevált intézményeket vagy tartalmakat egy országban, ha azok a helyi politikai kultúra kontextusában nem működőképesek. Mint például a néhai médiakuratóriumi rendszer Magyarországon, amely az eredeti német minta szakmai és politikai függetlensége helyett nálunk kézivezérléses politikai irányítást jelentett, olykor jó adag dilettantizmussal. A közmédia-rendszer a maga összetettségében – ugyanakkor, amikor megmutatja, milyen önkorlátozásra képes a politikai osztály, milyen teljesítményt nyújt a mediaszakma, és milyen médiát tart el figyelmével a közönség – egy olyasféle antropológiai tapasztalattal is szolgálhat, mint a kandi kamera, amelyen át észrevétlenül figyelhetjük meg, hogyan cselekszenek mások, vagy a közlekedés az utakon, amely percről percre tudósít arról, hogy mit tartunk a szabályokról, a morálról és az ismeretleneknek kijáró bizalomról és tiszteletről. A közmédia bizony pontos lakmusza a kultúránknak és a politikánknak, sőt – attól tartok – ennél többről van szó: a médiarendszer és ezen belül a közmédia is olyan tükör, amelyben a társadalom saját maga ábrázatát fedezheti fel.

A címben felvetett sorrendet megfordítva, először sorra venném, hogy a közmédia ügyében mik a kevésbé lényeges dolgok, hogy azt ne mondjam, mi az, ami a dolgok jelenlegi állását tekintve tökmindegy. A jelenlegi közmédia működésében jelentkező problémák tükrében elenyésző szempont, hogy hány csatornán működik az, aminek nem úgy szabadna működnie, és hogy milyen technológiai-szervezeti-finanszírozási rendszerben működnek a közmédia vállalatai. A sokszínűség elve mentén lehetne vitatkozni arról, hogy a közszolgálati hírgyártásnak hány helyen kellene történnie párhuzamosan, ám ismét csak meggyőződésem, hogy a közmédia irányítása jelenlegi rendszerében édesmindegy, hogy egy vagy tizenegy hírgyárban állítják elő azt, ami manapság a közmédiában hírszolgáltatásnak számít. Más körülmények között arról is késhegyig menő vitákat lehetne folytatni, hogy milyen jellegű közpénzből éljen a közmédia. Ám azok a szempontok és megkülönböztetések, amelyek alapján adott körülmények között szerencsésebbnek tűnik közvetlenül a lakosságtól beszédett üzembentartási díj mondjuk egy

költségvetési finanszírozásnál, teljesen lényegtelenek lesznek, ha szemügyre vesszük azt, hogy amúgy miként érvényesülnek a sokszínűség, a függetlenség és a pártatlanság elvei a közmédiában. A közmédia tartalmának a finanszírozáson keresztül történő, sokszoros áttételen keresztül megvalósuló befolyásolása ártatlan gyermekjáték ahhoz képest, ha a köztartalmak előállítói és felügyelői komolyan gondolják: a feladatuk a kormányzati/kormánypárti munka mediális támogatása. És végül, fájdalom, de a jelen körülmények között még az is mindegy, hogy mit ír a törvény a közmédia feladatairól, ha a felügyelő hatóság a jelen írás egyik mottójában foglaltakat írja a kendőzetlen kormánypropagandát és dominánsan jobboldali, sőt szélsőjobboldali kultúrpolitikát megvalósító közmédia – és egyben a saját- teljesítményéről.

Vannak olyan dolgok, amelyek a mai, lehetetlen helyzetben is talán megvalósíthatók lennének, bár gyökeres fordulatot nem hoznának a közmédia működésében. Fontos lenne, hogy – akármilyen áron is – a közmédia ne veszítse el véglegesen a nézőit, illetve használóit. Természetesen itt az „akármilyen áron” nem a büntető törvénykönyvben leírtak megszegését jelenti, hanem azt, hogy adott esetben (ha például a közszolgálati uniós versenyjogi megfontolásai úgyse esnek komolyan latba a hazai körülmények között) legalább szórakoztassák a nézőket jó minőségű hazai és külföldi tartalmakkal – és ha drága, az se baj, hisz ez még mindig erkölcsösebb, mint közpénzből dicsóítani a pártállamot. Hasonlóképp, még a mai zord körülmények között is talán lehetne színvonalas gyerekcsatornát, tematikus kultúracsatornát vagy sportcsatornát csinálni, amennyiben azt képzett és kreatív szakemberek csinálnák és nem kultúrpolitikai kommisszárok.

A fentiek alapján így világosan látható, hogy a közszolgálattal kapcsolatos tennivalók az alapokkal kapcsolatosak, mint azt kiemeli az Európa Tanács 2012. május 11-ei keltezésű szakértői jelentése is, melynek fő pontjai a közmédia függetlenségének ügyét tárgyalják.<sup>1</sup> A szerkesztői, intézményi, illetve pénzügyi függetlenség ügye mellett minden más kérdés eltölpül a mai közmédia működését tekintve, és itt lehetne elvileg rövid úton nagy változásokat elérni. Emellett stratégiaileg ugyanilyen fontos lenne a közmédia szakmai-technológiai modernizációja is, ami a holnapi közmédia szempontjából létfontosságú kérdés. Hozzátehetjük: egy független és korszerű közmédia talán mindenkinben, így a mindenkori kormány híveiben és tagjaiban is el tudja plántálni az elképzelést, miszerint a közmédia nem a kormányzat szócsöve.

És ezzel el is érkeztünk az álmok birodalmába, hiszen pont azért a függetlenség és a szakértelem területén láthatjuk a közmédia legsúlyosabb problémáit, mert a kormány szabályaival, közvetlen intézkedéseivel és (sokszor csak elképzelt) sugallataival szánt szándékkal hozott létre egy harmatos szakmai teljesítményt nyújtó, közpénzből működő párt szócsövet. És bármilyen hervasztóan is hangzik, a magyar közmédia teljesítménye, ha el is marad az uniós átlagtól, de például a lengyel, a cseh, a román, a macedón vagy az olasz közmédia közelmúltbéli cifrább időszakaihoz képest nem kirívóan rossz. Tágabb kontextusba helyezve úgy tűnik, hogy az uniós csatlakozási politikák részeként nagyjából 1995–2005 között szalonképessé tett nem-nyugati közmédiarendszerek az elmúlt évek során a szakmaiság és a függetlenség területén visszaestek, és tették mindezt úgy, hogy a közmédia ügyét nemzeti kompetenciának tekintő uniós intézmények és politikák nem tekintették fontosnak ezt az ügyet – mint arra Vincze Ildikó is utalt iménti előadásában –, amely tehetetlenség fő oka az olasz botrányos médiaügyekben megnyilvánuló brüsszeli teszetszaság, illetve az ehhez fűződő rossz közérzet és lelkiismeret. A jelenlegi helyzet pedig nagyjából úgy fest, hogy a nyugat-európai és skandináviai médiarendszerek ma már teljesen már kérdésekkel és tennivalókkal szembesülnek, mint a sok helyen a nyolcvanas évek szintjére visszaeső új uniós társaik. Míg nálunk porolhatjuk le a polc tetejéről levett, húsz éve olvasott szólásszabadság-traktátusokat, addig boldogabb médiakultúrákban arról vitatkoznak, hogy a közmédia versenyjogi szempontból használhatja-e legmodernebb digitális technológiákat. Amikor nálunk még csak beszélnek arról, hogyan valósuljon meg a digitális közmédiában a keresztplatformon történő produkciós gyakorlat vagy a műfajközi új produkciók rendszere, addig az efféle kísérleteket másutt már meg is szüntették – példa erre a BBC 360 Degree Commissionje vagy a Channel 4 4iP Fundja.

Mindezekből következően itt és most más nemigen tűnik megvalósíthatónak, mint hogy arról beszéljünk, mit tehetünk kármentésként, és ha nincs komolyan vehető közmédia, akkor mi töltheti be a szerepét ma és holnap. Például a közmédia ügyének ma fontosabb kérdése, hogy Nádori Péter a Bors Online vezetője, mint az, hogy ki szerkeszti a magyar köztvévő híradóját. A holnap fontos kérdése, hogy mi fog maradni a médiaszakma szakmai integritásából és szolidaritásából akkorra, amikor majd megint lehet normális közmédiát csinálni. Önmagában az sokatmondó és örömkeltő, hogy egy szakmai Facebook-csoport szervez szakmai-politikai eszmecserét a kérdésről. És bár a vasárnap délelőtti verőfénynél nincs pontosabb lakmusza a szakmai elkötelezettségnek, a jelenlévők száma – amit ötvenre becsülnék – nem tűnik soknak, míg a jelenlévők átlagéletkora – ami szintén ötven körül lehet – viszont elég magas. Ez a közmédia kérdésének realitása nálunk ma.

## Lábjegyzetek

1

Council of Europe, Expertise by Council of Europe Experts of Hungarian Media Legislation: Act CIV of 2010 On the Freedom of the Press and the Fundamental Rules On Media Content and Act CLXXXV of 2010 on Media Services and Mass Media. 11 May 2012. [http://www.coe.int/c/docum\\_ent\\_library/get\\_file?uuid=fbc88585-eb71-4545-bc5d-b727e35f59ae&gro\\_upId=10227](http://www.coe.int/c/docum_ent_library/get_file?uuid=fbc88585-eb71-4545-bc5d-b727e35f59ae&gro_upId=10227). Az előadás után jó két héttel publikálták a jelentést, így annak tartalmát sem ismertem akkor.





Legolvasottabb

- [Manipulál-e a média?](#)
- [Az internetes kommunikáció története és elmélete.](#)
- [Reklámhatás, problémamegoldás, intencionalitás](#)
- [Médiaerőszak: tények és mítoszok](#)
- [A tévémaci tudatformáló szerepe](#)

Könyvajánló



<>

Szomszédok közt

[> könyv rendelés](#)

Megrendelés



<>

2016 nyár

[> régebbi lapszámok](#)

Pódiumbeszélgetések

[„Szomszédok közt” pódiumbeszélgetés](#)

Kérdez: Bajomi-Lázár Péter Médiakutató

Válaszol: Kovács M. András és Lányi Balázs f orgatókönyvíró



[> korábbi pódiumbeszélgetések](#)

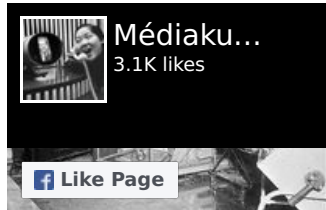
Partnereink

[Magyar Kommunikációtudományi Társaság](#)

[Sajtószabadság Központ](#) (rendszeres tevékenységét források hiányában megszüntette)

[Eastbound - Culture, Society, Media](#)

[Infokommunikáció és jog](#)





- [Korábbi lapszámok](#)
- [Rovatok](#)
- [Szerzőink](#)
- [Rólunk](#)

## Médiakutató 2012 nyár

### Közszolgálat

[Vince Mátyás:](#)

# Az ingyenesség ára - miért nem kell díjmentes hírügynökség?

**Az új magyar médiaszabályozás nyomán hírszolgáltatásának jelentős részét díjmentesen kliensei rendelkezésre bocsátó MTI - mint ingyenes nemzeti hírügynökség - „unortodox” szervezeti forma. Az ingyenesség következménye minőségromlás, a magyar hírtér jelentős uniformizálódása. A részleges díjmentesség az EU versenyszabályait is sértheti. Ugyancsak „unortodox” megoldás, hogy nemcsak a közrádiót és a köztvéteket terelték egy fedél alá, hanem hozzájuk csapták a nemzeti hírügynökséget is. Az így kialakult szervezet tarthatatlanul bonyolult, hiányoznak az egyértelmű jogi és felelősségi viszonyok.**

Amennyire a hírügynökségek nemzetközi világát ismerem (a Magyar Távirati Iroda [MTI] elnökeként 2002 és 2010 között nyolc évet töltöttem a nemzeti hírügynökség élén, két évig pedig az Európai Hírügynökségek Szövetségének, az EANA-nak is elnöke voltam), a díjmentes, vagyis ingyenes nemzeti hírügynökség a világban szinte nem létező szervezeti forma. A mostani MTI-n kívül csak egy ilyenről tudok: az olajban gazdag Azerbajdzsán állami hírügynöksége, az Azertassz híreit kapják díjmentesen a helyi médiumok. A másik lényegi, ugyancsak „unortodox” megoldás az új magyar közmédia-rendszerben, amiről szót ejtenék, hogy nemcsak a közrádiót és a köztvéteket terelték egy fedél alá, amire világszerte sok jó példa van (például itt a szomszédos Ausztriában az ORF), hanem hozzájuk csapták a nemzeti hírügynökséget is - ilyen, a „körtét az almák közé” megoldást sehol a világban nem láttam. A sokat emlegetett BBC-modell sem ilyen. Nagy-Britanniában ugyanis a BBC nem funkcionál hírügynökségként, viszont több, vele sok tekintetben versengő, magánkézben lévő hírügynökség van a piacon - közülük is kiemelkedik a Reuters és a nálunk kevésbé ismert PA, a Press Association, amely a nagy helyi médiavállalkozások tulajdonában van.

Vegyük először az ingyenességet. Az ingyenes hírszolgáltatás a PR-hírügynökségeknél számít bevett üzleti modellnek, mert ott a hír minél szélesebb körben való terjesztéséért fizetik meg a hírügynökséget. Azt gondolom, hogy az új magyar közmédia-rendszer kitalálói - akiknek a személyét egyébként mind a mai napig nem ismerjük - az MTI ingyenessé tételével pont ezt a célt tűzték ki: minél több médiába jussanak el és ott minél gyakrabban közöljék a menet közben új vágányra állítandó nemzeti hírügynökség híreit.

Visszatekintve az új médiatörvény-csomag nyomán a Magyar Távirati Iroda 2011 májusától bevezetett ingyenes hírszolgáltatására, illetve annak a magyar hírpiacra gyakorolt hatására, megállapítható: a kiegyensúlyozott és pártatlan közszolgálatosság a múlté, helyette van egy kormányközeli hírgyár, amelynek hírei igen széles körben megjelennek a magyar médiában. Nincs pontos adatom a penetráció bővüléséről, de azt tudom, hogy a régi MTI-nél százas nagyságrendben mozgott a hírelőfizetők száma, az ingyenes MTI hírszolgáltatásra regisztrált kliensek száma pedig már ezer felett van. A regisztráltak között nemcsak a régi előfizetők jelentek meg, az ingyenesség következtében sok korábbi „hírlopó” is legalizálta MTI-s hírfelhasználását. A kormányközelség irányába való elmozdulás egyébként nem az ingyenesség bevezetésekor kezdődött, hiszen 2010 novemberében a kormánypártokhoz tudottan kötődő új MTI-vezérigazgatót választott az erre jogosult kormánypárti többségű testület, aki gyorsan, s nyilván nem szakmai okokból lecserélte a hírügynökségnél az összes szerkesztőségvezetőt a sportszerkesztőség vezetőjének kivételével.

Az első ok tehát, ami miatt nem jó és nem kell az ingyenes MTI-hírszolgáltatás, hogy egy fejlett demokráciában nem fordulhat elő, hogy a „kormánytámogató” hírek előállítását és hírpiacra való terjedését az adófizetők finanszírozzák. Szerintem ez nem is EU-konform megoldás, de erre még visszatérnék.

A közmédia, és ezen belül a hírügynökség kormányközeli történet átalakításának megítélését tekintve amúgy maximálisan egyetértek Deutsch Tamással. Nem a mai Deutsch Tamással, hanem az 1994-essel, akitől idézném az akkori médiaháborúban elhangzott, 1994. március 7-ei napirend előtti felszólalását a Parlamentben. Deutsch ezt

mondta:

„A Fidesz megítélése szerint az elmúlt hét végén a Magyar Rádióban alapvetően politikai indíttatásból végrehajtott tisztogatás volt. ... Ebben a helyzetben kell kimondanunk azt, hogy megálljt kell parancsolni ezeknek az eseményeknek! Ameddig a politikusok nem tudnak megszabadulni attól a rögeszmétől, hogy politikai sikereik és kudarcaik csak attól függenek, hogy ki hódítja meg éppen a médiát, addig ennek csak az újságírók és ezen keresztül a közvélemény fogja meginni a levét. Akiket most a politikai represszió sújtott, azoknak helyük van a tömegtájékoztatóban, és olyan jogi feltételeket kell teremteni, amelyek között a szakmai hozzáértés és nem az éppen kormányon levők politikai vonzódása határozza meg azt, hogy ki, mikor szólhat a közvéleményhez.”<sup>1</sup>

Szóval egyetértünk. Demokráciákban nem illendő, ha az éppen kormányzó erő egyértelműen uralni szeretné a közmédiát. Mert nálunk most ez a helyzet. Az ellenzéki tüntetésekről szóló tudósítások elfogultságai, a kormányt bíráló külföldi sajtóvisszhangok pozitív cikkek közé csomagolása, a kormányzati propaganda-szempontok nyilvánvaló preferálása, a kormánnyal szembeni kritikus hangok háttérbe szorítása – ezek mind-mind e hatalmi nyomás folyamatosan érzékelhető elemei.

A második ok, ami miatt ellene vagyok az MTI ingyenességének, az a bekövetkezett minőségromlás, amely több elemből áll össze. Az egyik elemet már említettem: ez a pártatlanság és a kiegyensúlyozottság háttérbe szorulása, ami nemcsak azt jelenti, hogy melyik párt politikusai milyen arányban szerepelnek a megjelenési statisztikákban.

A minőség romlása nem csupán a kulcspozíciókhoz juttatott bólogatójánosok feltűnésének, illetve a régi szakmai vezetők háttérbe szorításának a következménye, hanem azoknak a jelentős – egyébként elveiben és céljaiban nem világos, s politikai melléköngéktől sem mentes – elbocsátási hullámoknak is folyománya, amelyek súlyos veszteségeket okoztak a közmédiá szürkeállományában.

Az is minőségromtó, hogy ma a legtöbb hazai médium megelégszik az MTI ingyen nyújtott és felhasználható anyagaival, és nem kér a hírügynökség fizetős szolgáltatásaiból. Tudniillik nem minden MTI-szolgáltatás lett ingyenes: díjmentesen a közszolgálatnak titulált hírküldéshez és mintegy napi ötven, MTI által készített hírfotóhoz lehet hozzájutni. A naponta kiadott fotók zöme – köztük a külföldi hírfotók – fizetősek, és a külföldi hírügynökségek híryanagáiért is fizetni kell. Ez a megoldás – ha a felhasználó csak az ingyenes szolgáltatást választja – a korábbi fizetős rendszerhez képest információ-csökkenéssel, azaz minőségromlással jár, mert sok fontos külföldi politikai, gazdasági és sporthír nem jelenik meg a díjmentes kínálatban, és így a magyar médiában sem.

S most lássuk az ingyenesség pénzügyi problémáit. A díjmentessé lett MTI-hírszolgáltatásnak kézzelfogható negatív hatása van a magyar költségvetésre – aminek szerintem a jelenlegi makrogazdasági helyzetben súlyos ellenérvnek kellene vagy inkább kellett volna lennie –, mert évi több mint egymilliárd forint felett van az összeg, amit az MTI kieső piaci bevételei miatt a büdzsének kell pótolnia.

Ha az MTI teljes hírszolgáltatását ingyen adná, az biztosan beleütközne az Európai Unió versenyjogi szabályozásába. Így, hogy csak a szolgáltatások egy része díjmentes, az EU-konformitás szempontjából az egyik fő kérdés, hogy az ingyenes szolgáltatás kizárólag közszolgálati tevékenységre terjed-e ki, vagy sem. Mert ha azon túlnyúlik, akkor valószínűsíthetően tiltott állami támogatást kap a hírügynökség, illetve a működését fenntartó MTVA, ugyanis az EU-szabályok alapelve az, hogy kizárólag a közszolgálati tevékenység máshonnan meg nem térülő költségei fedezhetők állami támogatásból. Másképpen fogalmazva: a közszolgálati tevékenységért járó állami ellentételezés összege nem haladhatja meg a közszolgálati kötelezettségek teljesítéséhez szükséges nettó költség, valamint egy ésszerű nyereség összegét.

A részleges MTI-díjmentesség az EU versenyszabályainak való megfelelése egy másik szempontból is kétséges: egy, az ingyenes MTI-híreket rendszeresen felhasználó rádió vagy internetes portál tulajdonképpen tiltott állami támogatást vesz igénybe. Egy profitorientált kereskedelmi rádió vagy egy online tartalomszolgáltató nyereségének növeléséhez ugyanis ma az MTI is hozzájárul azzal, hogy nem kér pénzt hírei és fotói egy részéért.

A díjmentesség egy további, az Európai Unió versenyszabályok betartása szempontjából is aggályos versenytorzító hatása a híreket pénzért áruló versenytársak ellehetetlenítése. Erre már egy konkrét példát sajnos láttunk is: a Független Hírügynökség, amely néhány területen egyre inkább az MTI konkurensévé vált, tavaly kénytelen volt működését abbahagyni főleg azért, mert ügyfeleinek jelentős része átállt az ingyenes MTI-re. A versenytársak ellehetetlenülése nemcsak az érintetteknek fáj, akiknek elvész a befektetésük, s nemcsak a munkatársaknak, akik állásukat veszítik el, hanem káros a hírfogyasztó nagyközönség tagjainak is, akik a verseny hiányának következményeit megérik a hírpiacon. Azt is meg kell említeni ugyanis, hogy a mai magyar hírteret szinte uniformizálta az MTI díjmentessége: sok médiaszereplő felhagyott a saját hírgyártással, mondván: „Majd az MTI-hírekből megoldjuk.” Pedig jó színvonalú, gyorsan reagáló, pontos és sokoldalú hírpiacon nincs verseny nélkül!

Az említett EU-konformitás ügyébe mélyebben már nem mennék bele, de azt még megemlíteném, hogy az Európai Uniónak a közszolgálatot nyújtó vállalkozások állami támogatására vonatkozó szabályai több éves előkészítés után éppen az idei évben változtak/változnak markánsan. 2012. január 31-étől az Európai Bizottság módosította a közszolgálatot nyújtó vállalkozásoknak járó ellentételezésre vonatkozó szabályokat. Mivel a kapott ellentételezések – egy szűk körtől eltekintve – állami támogatásnak minősülhetnek, a közszolgálatot a nem jogszerűen igénybe vett állami támogatás visszafizetésére is kötelezheti majd a Bizottság. Például a Malév ügyében – ha megállapítják a túlzott, s nem szabályos állami támogatást – akár súlyos milliárdok visszafizetését is elrendelheti a Bizottság.

S akkor most jöjjenek az alma és a körte összekeveréséből, azaz a hírügynökség és az igazi közmédiá – a

műsorszolgáltató rádió és televízió - kvázi-összevonásából származó problémák. Elsőként itt is egy káros, a versenyt korlátozó, és ily módon minőségrontó következményt említenék. Az a költségelőny, amely az új szervezeti felállás nyomán abból keletkezik, hogy egy esemény tudósításához kevesebb ember kell, mint amennyi négy különálló közmédiium esetében korábban kellett, szerintem nincs arányban azzal a kárral, amelyet az ily módon óhatatlanul egyneművé váló tudósítások okoznak. Olvasok egy hírt az interneten, majd megnézem a tévéhíradóban - és szinte ugyanazt kapom. S noha nem akarom a múltat szépíteni, de sokan vagyunk, akik még emlékszünk arra a nemes versenyre, amely a Magyar Rádió hírszerkesztőse és az MTI között folyt egy-egy hír minél gyorsabb megszerzése, és a műfaji sajátosságoknak megfelelő tálalása tekintetében. (Egy hírügynökségi hírt ugyanis másképp illik felépíteni, s végső formába önteni, mint egy rádiós hírt...)

Másodikként azt a médiumok összetolása kapcsán felmerülő problémát említeném, hogy az EU szabályrendszere az állami támogatás szempontjából másképp tekint egy köztévére, mint egy közszolgálati hírügynökségre. Mielőtt ezt kifejténém, egy kis kitérőt kell tennem.

Ha még emlékeznek rá, a 2010. június 11-én Cser-Palkovics András és Rogán Antal képviselők által az Országgyűléshez benyújtott médiacsomagból elsőnek elfogadott törvény az Alkotmány 2010. július 6-i módosítása volt. A korábbi szöveghez képest bekerült Alkotmányba a sajtószabadság védelme mellé a sajtó „sokszínűségének” védelme, továbbá új szöveggé az a mondat, amely szerint: „...a demokratikus közvélemény kialakítása érdekében mindenkinek joga van a megfelelő tájékoztatáshoz a közügyek tekintetében.” Változott a médiát érintő kétharmados törvények meghatározása is: ebből a körből kimaradt - s jelenleg hatályos Alaptörvényből is hiányzik - a tájékoztatási monopóliumok megakadályozásáról szóló törvény.

Az új alkotmányszövegben megjelent a közszolgálat meglehetősen elnagyolt alapértelmezése, illetve rögzítették a közszolgálat felügyeletének rendjét:

„A Magyar Köztársaságban közszolgálati médiaszolgáltatás működik közre a nemzeti önazonosság és az európai identitás, a magyar, valamint a kisebbségi nyelvek és kultúra ápolásában, gazdagításában, a nemzeti összetartozás megerősítésében, illetőleg a nemzeti, etnikai, családi, vallási közösségek igényeinek kielégítésében. A közszolgálati médiaszolgáltatást az Országgyűlés által választott tagokkal működő autonóm közigazgatási hatóság és független tulajdonosi testület felügyeli, céljainak megvalósulása felett pedig az állampolgárok egyes, törvényben meghatározott közösségei őrködnek.”

(Itt meg kell jegyezni, hogy a később létrejött médiahatóságot nevezheti autonóm közigazgatási hatóságnak az alkotmányszöveg, s hivatkozhatnak a kormánypártiak erre az autonómiára, ám a gyakorlatban ez nem érvényesül: a hatóságot irányító személy/személyek és megválasztásuk módja nem garantálja ezt az autonómiát.)

A módosítás nyomán viszont kikerült az alkotmányszövegből a „közszolgálati rádió, televízió és hírügynökség” fogalomkör, helyette a módosított szöveg a „közszolgálati médiaszolgáltatás” fogalommal operált. Ez azért fontos változás, mert az új szöveg már nem nevesítette külön a közszolgálati hírügynökséget, és így tulajdonképpen megszüntette annak alkotmányos létalapját.

A fent idézett szövegváltoztatással alapozták meg azt (ami már az új médiatörvény-csomag további szabályaiban testesült meg), hogy a hírügynökséget is médiaszolgáltatásnak tekintsék. Pedig egy hírügynökség nem médiaszolgáltató, mert nem tévé vagy rádió, és nem sugároz műsort, s véleményem szerint az sem teszi az MTI-t médiaszolgáltatóvá, hogy a rádiós hírek, illetve a tévéhíradók hírei az új rendszerben nem a köztévé vagy a közrádió felelős szerkesztésében, hanem az MTI alkalmazásában álló szerkesztők felügyelete alatt készülnek. És - mint már jeleztem - ez azért fontos, mert az EU az állami támogatás és annak szabályszerűsége szempontjából másképp tekint egy köztévére, mint egy közszolgálati hírügynökségre. Egy televízió, amely sugárzással juttatja el a közönséghez műsorait, fogalmilag médiaszolgáltató, egy hírügynökség pedig, amely alapesetben nincs közvetlen kapcsolatban a közönséggel, nem az. Vagy legalábbis a hagyományos hírügynökségek nem médiaszolgáltatók.

A mai magyar MTI kifejezetten „unortodox” azért is, mert nem csupán hírügynökségi hírek, hanem ezen felül rádiós hírműsorok és tévés hírműsorok is készülnek a Magyar Távirati Iroda szakmai felügyeletével. Hangsúlyozom: a felügyeletével, mert - s ha van az „unortodoxnak” középfoka, akkor ez a magyar megoldás „unortodoxabb” - a tévés és rádiós hírműsorok effektív gyártása nem az MTI-nél, hanem az új közmédia-rendszerben létrehozott Médiaszolgáltatás-támogató és Vagyonkezelő Alapnál, az MTVA-nál történik.

Mielőtt néhány új elemet felvillantánék ebből a hihetetlenül bonyolult sikerült új közmédia-szervezetről, visszatérnék még az Alkotmány sorsára. A már jelzett alkotmány-módosítás után volt még egy alkotmány-módosítás, amelyet az új média-jogszabályok megalapozása érdekében fogadtak el: ez volt a 2010. évi CLXIII. törvény, amely az alkotmányba iktatta a Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság intézményi létét és feladatait. És ezután jött a 2011 áprilisában elfogadott, ma hatályos Alaptörvény, amelynek IX. cikkét azért idézném itt szó szerint, mert most ez a vélemény-nyilvánításra és a sajtószabadság ügyeire vonatkozó aktuális alapszöveg a magyar jogban.

- „(1) Mindenkinek joga van a véleménynyilvánítás szabadságához.
- (2) Magyarország elismeri és védi a sajtó szabadságát és sokszínűségét, biztosítja a demokratikus közvélemény kialakulásához szükséges szabad tájékoztatás feltételeit.
- (3) A sajtószabadságra, valamint a médiaszolgáltatások, a sajtótermékek és a hírközlési piac felügyeletét ellátó szervre vonatkozó részletes szabályokat sarkalatos törvény határozza meg.”

A mi szempontunkból fontos, hogy ebben a szövegben nincs utalás a közszolgálati médiaszolgáltatókra, így - legalábbis az Alaptörvényből - nem vezethető le az államnak az az alkotmányos kötelezettsége, hogy közszolgálati

médiaszolgáltatókat tartson fenn. (Ezek a kötelezettségek azonban továbbra is levezethetők a sajtószabadságról és a médiatartalmak alapvető szabályairól szóló 2010. évi CIV. törvényből, amelyben a „közönség jogai” cím alatt szerepelnek.)

Nem vállalkozom az új közmédia-rendszerben kialakított, hihetetlenül bonyolult, egyértelmű felelősségi és jogviszonyokat nem teremtő szervezeti felállítás leírására, csak felvillantom néhány elemét. Az MTVA együttműködési megállapodás alapján biztosítja az eszközöket, köztük a tévés és a rádiós riportereket a köztévé, valamint közrádió hírműsor-gyártásához, amely műsorokat az MTI állományában lévő főnökök vesznek át tőlük. A hírek, fotók értékesítése az Alap feladata, viszont a közmédiumok közös internetes portálja, a hirado.hu szakmai felügyeletét az MTI látja el: a főszerkesztő, illetve a vezetők az MTI állományában vannak, a portál napi működtetését viszont az MTVA állományában lévő munkatársak végzik. Az eszközeitől megfosztott két köztévé és a rádió szervezetében egyenként ötven fő alatti a létszám – nyilvánvalóan azért, hogy ne kelljen Üzemi Tanácsot választani –, a szintén vagyon nélkül működő MTI-nél – az archívumok mind az MTVA-nál vannak – pedig 180 körüli. A konglomerátum dolgozóinak zöme, jelenleg több mint kétezer fő pedig az MTVA alkalmazásában áll.

Ez a nehezen átlátható, szerintem tarthatatlanul bonyolult szervezeti felállítás már önmagában elég ok lenne arra, hogy az új magyar közmédia-rendszert egyszerűbbre és a nemzetközi gyakorlatban ismert szervezeti sémára cseréljük: legyenek vagy lehetnének egy szervezetben a valódi közműsor-szolgáltatók, a hírügynökségnek pedig ki kell maradnia a konglomerátumból és vissza kell kapnia logikus különállását. Természetesen kapja vissza függetlenségét is, amelyet a világ számtalan fejlett demokráciájában élvez. És nem gondolom, hogy feltétlenül állami támogatást élvező közmédium formájában kellene főnixmadárként az MTI-nek újjászülnie. Jól bevált forma lehetne a hírfelhasználó nagy hazai médiavállalatok közös tulajdonában lévő hírügynökség – ilyenformán működik az osztrák APA, a német DPA, az amerikai AP vagy éppen a japán Kyodo hírügynökség. Igaz, ez nem „unortodox” megoldás lenne...

## Lábjegyzetek

1  
Forrás a [www.galamus.hu](http://www.galamus.hu) portál.



Állásfoglalás

[Közös állásfoglalás a kommunikációs alapképzés tervezett megszüntetéséről](#)

Legolvasottabb

- [Manipulál-e a média?](#)
- [Az internetes kommunikáció története és elmélete.](#)
- [Reklámhatás, problémamegoldás, intencionalitás](#)
- [Médiaerőszak: tények és mítoszok](#)
- [A tévémaci tudatformáló szerepe](#)

Könyvajánló



<>  
Szomszédok közt  
> [könyv rendelés](#)  
Megrendelés



<>



2016 nyár  
> [régebbi lapszámok](#)  
Pódiumbeszélgetések

[„Szomszédok közt” podiumbeszélgetés](#)

Kérdez: Bajomi-Lázár Péter Médiakutató  
Válaszol: Kovács M. András és Lányi Balázs forgatókönyvíró



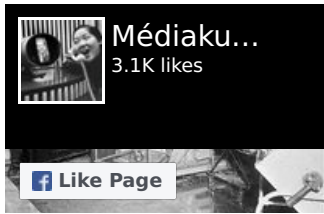
> [korábbi podiumbeszélgetések](#)

Partnereink

[Magyar Kommunikációtudományi Társaság](#)

[Sajtószabadság Központ](#) (rendszeres tevékenységét források hiányában megszüntette)

[Eastbound - Culture, Society, Media](#)





- [Korábbi lapszámok](#)
- [Rovatok](#)
- [Szerzőink](#)
- [Rólunk](#)

## Médiakutató 2012 nyár

### Közszolgálat

[Vincze Ildikó:](#)

# A közmédia lopakodó átalakítása

**A magyar közmédia intézményi átalakítása már 2010-ben megtörtént, azt csak megerősítette az új médiatörvény 2011-ben. A törvényekben és országgyűlési határozatokban szereplő nyilvános lépések mellett azonban a valódi átalakítás kézi vezérléssel, titokban, lopakodva történt. Ennek eredményeként a közszolgálati médiaszolgáltató részvénytársaságok függetlensége, szervezeti önállósága megszűnt, funkciójukat betölteni nem tudják. Dolgozóik törvényi felhatalmazás nélkül kerültek át a Médiaszolgáltatás-támogató és Vagyonkezelő Alaphoz, amely gazdálkodó szervezetként úgy végzi ténylegesen a közszolgálati médiaszolgáltatást, hogy sem tulajdonosi, sem társadalmi, sem cégbíróági felügyelet nincs felette.**

## 1. Közszolgálat vagy kormányzolgálat?

Mondok egy mondatot: „A *közszolgálati* média ma Magyarországon megfelelően működik.” Valóban? Játsszunk el egy kicsit a szavakkal. A „köz-” előtag helyébe tegyük azt, hogy „kormány-”, és nézzük meg, van-e értelme így is az egyes kifejezéseknek.

Azt mondod: közérdek, azt mondom: *kormányérdek*. Azt mondod: közvélemény, azt mondom: *kormányvélemény*. Azt mondod: közkívánat, azt mondom: *kormánykívánat*. Azt mondod: közmegelegedés, azt mondom: *kormánymegelegedés*. Azt mondod: közszolgálat, azt mondom: *kormányzolgálat*.

Mondjuk el most az első mondatot kicsit átalakítva: „A *kormányzolgálati* média ma Magyarországon megfelelően működik.” Ez már jobban hasonlít a valóságra.

Előadásomban arra keresek választ, hogy miként jutottunk el idáig.

Mong Attilát<sup>1</sup> idézte Rózsa Péter, akinek a kolléganője a Magyar Rádióban sírva borult az asztalára, mert nem talált a műsorához olyan médiajogászt, aki ne fikázta volna az új médiatörvényt, és félt, hogy emiatt őt rúgják ki. Magam médiajogászként nem fikázni jöttem ide a médiatörvényt – holott lenne rá elég okom –, hanem feltárni azt, hogy a kétségkívül elhibázott törvényekben foglaltakon kívül még milyen események vezettek oda, hogy a közszolgálati média ma Magyarországon nem felel meg azoknak az ismérveknek, amelyek a közmédiának világszerte sajátjai.

Állításom szerint a közmédia átalakítása során 2010-ben két jelentős nyilvános esemény történt, mindkettő több lépésben, törvényekben és országgyűlési határozatokban rögzítve, és néhány legalább ennyire jelentős esemény zajlott le a háttérben. A nyilvános események egyike a magyarországi teljes médiarendszer – ezen belül a közmédia – intézményi kereteinek kialakítása. A másik a médiarendszer által közvetített tartalmak fogalmi-tartalmi determinálása, beleértve a közszolgálati médiával kapcsolatos meghatározásokat is. E két nagyon fontos nyilvános mozzanat mellett azonban a közmédia valódi átalakítása, ennek során a két közszolgálati televízió, valamint a Magyar Rádió és a Magyar Távirati Iroda (MTI) összevonása a háttérben lopakodva történt meg.

Az átalakulás folytán ténylegesen létrejött holdingszerű képződmény, a Médiaszolgáltatás-támogató és Vagyonkezelő Alap (MTVA) még csak nem is médiaszolgáltató a médiatörvény meghatározása szerint, és főleg nem közszolgálati médiaszolgáltató – mégis úgy próbál működni. Ennek a szervezetnek a vezérigazgatóját és a vezérigazgató-helyetteseit egy személyben a Nemzeti Média és Hírközlési Hatóság (NMHH) elnöke nevezi ki, és ő gyakorolja felettük a munkáltatói jogokat is. Ő nevezi ki és hívja vissza az MTVA felügyelő bizottságát is. Az az NMHH elnök, akit egy személyben maga a miniszterelnök nevez ki kilenc évre. Ő áll a médiapiramis csúcsán, ő felügyeli a teljes médiarendszert. Ezen túlmenően meghatározza a valódi szereplők személyét, az MTVA-n keresztül hatással van a közszolgálati médiaszolgáltatók vagyonának kezelésére, finanszírozására és az ott foglalkoztatott közszolgálati újságírók helyzetére.

Az MTVA, ez a médiaholding-szerű képződmény azonban nem teljesíti – állami pénz- és vagyonkezelő alapként valójában nem is teljesítheti – a közszolgálati médiaszolgáltatókra vonatkozó függetlenségi kritériumokat, nem felel meg a közszolgálati médiaszolgáltatókra nézve kialakult nemzetközi és európai standardoknak. Ugyanakkor ez a szervezet kezeli a közszolgálati médiaszolgáltatók teljes vagyonát, meghatározza műsorainak tartalmát, alkalmazza a közszolgálati újságírókat. Valójában ez a szervezet végzi ma Magyarországon a közszolgálati médiaszolgáltatást.

## 2. Intézményi átalakítás

Lényegében 2010 augusztusától decemberéig létrejött a közmédia jelenlegi felszíni intézményi rendszere, a rádiózásról és televíziózásról szóló 1996. évi I. törvény (Rttv.) és más, a médiát és a hírközlést szabályozó törvények kétszeri módosításával, az átalakulás részleteit országgyűlési határozatokban rögzítve.<sup>2</sup>

Megtörtént a konvergens médiahatóság létrehozása a Nemzeti Hírközlési Hatóság, a Hírközlési Felügyelet és az ORTT jogutódjaként. Az Országgyűlés megválasztotta a Médiatanács tagjait, megtörtént a főbb szereplők kiválasztása, a szereplők színre lépése.

A felszínen látszólag hibátlan struktúra jött létre: a három média-részvénytársaság és az MTI parlamenti felügyeletére létrejött a Közszolgálati Közalapítvány, amelynek kuratóriumában még az ellenzéki pártok képviselői is helyet kaptak.

A részvénytársaságoknak közös felügyelő bizottságuk is alakult, ami unikum a saját felügyelettel rendelkező gazdasági társaságok világában. A részvénytársaságok társadalmi felügyeletére szolgál a Közszolgálati Testület, habár valódi hatáskörök nélkül.

Megtörtént a médiapiramis csúcsától lefelé haladó láncolaton át a részvénytársasági vezérigazgatók kiválasztása is – ahol voltak regnáló elnökök, azokat a törvény erejénél fogva menesztették a ciklusuk lejártá előtt.

Nem lehetett azonban nem észrevenni, hogy a kétharmados hatalommal rendelkező kormánypártok komolyabb hatáskörrel rendelkező szervezet közelébe sem engedtek ellenzéki jelölésű vagy társadalmi szervezet által delegált személyeket. A törvények elfogadása is botrányosra sikeredett – országgyűlési képviselői indítványra, extrém gyorsasággal kerültek elfogadásra úgy, hogy a végszavazás előtti számtalan módosítót szinte láthatatlanban fogadták el a kormánypárti képviselők.

A közmédiát illetően joggal lehetett feltenni a kérdést: mire ez a gondosan kimunkált intézményi szabályozás, ha már a 2010-es törvények is úgy rendelkeztek, hogy a média-részvénytársaságok teljes vagyonát át kell adni egy elkülönített állami pénzalapnak? Hogyan tudnak majd önállóan gazdálkodni a műsorszolgáltatók, hogyan tudnak autonóm módon pénzügyi következményekkel is bíró tartalmi döntéseket hozni, ha nem lesz saját vagyonuk?

A 2010-ben kialakított intézményi rendszert gyakorlatilag változatlanul vette át 2011. január 1-étől az új médiatörvény, a médiaszolgáltatásokról és a tömegkommunikációról szóló 2011. évi CLXXXV. törvény (Mttv.).<sup>3</sup>

Újdonságként az Mttv. hozta létre az állami hírmonopóliumot: az MTI-t bízta meg a teljes közszolgálat számára a hírműsorok gyártásával. Ez – hozzátevé még, hogy 2011. májusában ingyenessé vált az MTI hírszolgáltatása – gyakorlatilag a teljes magyar sajtót egyszínűvé változtatta.

És ez még csak az intézményi rendszer felállítása volt.

## 3. Tartalmi determináció

Már 2010 júniusában benyújtották parlamenti képviselők az öt javaslatból álló médiacsomag részeként a sajtószabadságról és a médiatartalmak alapvető szabályairól szóló törvényjavaslatot (Smtv., az úgynevezett médiaalkotmány<sup>4</sup>). Ezt a törvényt azonban csak 2010 decemberében fogadta el a parlament, és az intézményi átalakulást rögzítő törvénnyel (Mttv.) együtt 2011. január 1-jén lépett hatályba.

Az Smtv. terjesztette ki a médiatörvények és az intézményi rendszer csúcsán álló Médiatanács hatáskörét a teljes nyomtatott és internetes sajtó fölé, ez határozott meg olyan tartalmi követelményeket, amelyek megsértése esetére az Mttv. tényfeltárási eljárások, kötelező adatszolgáltatások és kirívóan súlyos bírságok egész rendszerét dolgozta ki.

A közszolgálati médiaszolgáltatásra nézve az Mttv. határozta meg annak ismérveit, céljait és törekvéseit. Kimondta, hogy a közszolgálati médiaszolgáltatás az államtól és a gazdasági szereplőktől függetlenül működik, a közszolgálati médiaszolgáltató vezetői és a tevékenységében részt vevők – a jogszabályok nyújtotta keretek között – szakmai autonómiát élveznek, és hogy a közszolgálati médiaszolgáltatás rendszere biztosítja az elszámoltathatóságot és a társadalmi felügyelet megvalósulását.

Ennek a követelményrendszernek azonban ellentmondott a közmédiának a törvény által felépített intézményi rendszere, és érvényesülését lehetetlenné tették azok a gyakorlati intézkedések, amelyek a függetlenség utolsó morzsáitól is megfosztották a közmédiát.

## 4. Lopakodó átalakulás

Beszéltünk eddig a médiarendszer átalakításának nyilvános lépéseiről, az intézményi kereteinek kialakításáról és a tartalmi determinációról.



A valódi átalakítás azonban a háttérben zajlott. Miközben azon vitatkoztak a parlamentben, hogy a Közzolgálati Közalapítvány kuratóriumába jelölhessenek-e az ellenzéki pártok tagokat, vagy hogy a valódi jogkörökkel nem rendelkező Közzolgálati Testületbe esetleg szakmai szervezet is jelölhessen-e tagot, szép csendben, titokban, lopakodva lezajlott a közmédia teljes átalakítása. Ennek eredményeként mindazok az Mttv.-ben szereplő törvényi biztosítékok, amelyek jól-rosszul, de a közmédia parlamenti és társadalmi felügyeletét adták volna, elvesztették tárgyukat. A közzolgálati részvénytársaságok néhány hónap alatt pusztá héjjá változtak, kiüresedtek, vagyonuk mellett dolgozóiktól és ezzel együtt autonómiájuk utolsó morzsáitól is megfosztották őket.

Az egy városi legenda, hogy a médiatörvény vonta volna össze a közzolgálati részvénytársaságokat az MTVA-ban. Ilyen törvényi vagy országgyűlési határozati rendelkezés ugyanis a médiatörvényben nincs és nem is volt, sem a régi törvény módosítása során, sem az új rendelkezésekben. Az Mttv. hosszasan részletezi a részvénytársaságokra vonatkozó rendelkezéseket, nevesítve mind a négyet, külön-külön előírva számukra vezérigazgató választását, akinek autonómiáját is garantálja a névleges tulajdonos Közzolgálati Közalapítvánnyal szemben. Nem biztosítja azonban a részvénytársaságok autonómiáját az MTVA-val szemben, mintha nem is venne róla tudomást, hogy időközben a részvénytársaságok vagyona átkerült oda, és a háttérben a vezérigazgatók már megegyeztek a dolgozók átadásáról is.

A 2011. január 1-jén hatályba lépő Mttv. nem szól egy szót sem a részvénytársaságok vagyonáról. Ez érthető, hiszen azt a 2010. évi Rttv. módosítása és a hozzá kapcsolódó országgyűlési határozat a gyakorlatban már átadta az MTVA-nak. A törvény papíron szervezeti önállóságot, szakmai autonómiát, közalapítványi tulajdonosi és egyfajta társadalmi felügyeletet is biztosít a közzolgálati média-részvénytársaságoknak, miközben azok már gyakorlatilag nem léteznek.

Azt a két legfontosabb döntést, amely az közzolgálati média-részvénytársaságokat önálló entitásként felszámolta, nem törvény, de még csak nem is országgyűlési határozat mondta ki. Ez a két döntés, amely meghatározta a közmédia sorsát, a részvénytársaságok vagyonából az MTVA-nak ténylegesen átadott vagyonelemek meghatározásáról és a részvénytársaságok dolgozóinak átadásáról szólt.

Az MTVA-nak ténylegesen átadandó vagyonelemek esetében a módosított Rttv. szerint az egyes részvénytársaságok vezérigazgatói tehettek javaslatot arra nézve, hogy melyik vagyonelem maradjon a cégnél, és ennek keretei között a Közalapítvány hozta meg a döntést.<sup>5</sup> Megjegyzem, itt elég kicsi volt a mozgástér, mert a törvény több vagyonelemről (köztük az ingatlanokról) kimondta, hogy azokat kötelezően át kell adni. Mégsem volt mindegy, hogy az önálló műsorszolgáltatáshoz szükséges vagyonelemek ott maradnak-e a részvénytársaságoknál, vagy átkerülnek az MTVA-hoz. Ez utóbbi történt.

Ami pedig a dolgozók „átadását” illeti, ami végképp megfosztotta a részvénytársaságokat a szakmai autonómiájuktól, azt még csak meg sem említette sem törvény, sem nyilvános határozat.

2010 decemberében egy szép napon<sup>6</sup> a négy részvénytársaság négy vezérigazgatója egyszerre csak „gondolt egyet”, és úgy döntött, hogy a dolgozóik túlnyomó részét átadják a Médiaszolgáltatás-támogató és Vagyonkezelő Alap részére. Ezt az MTVA is így gondolhatta, mert átvette a dolgozókat. A rádiónál és a televízióknál csak 49-49 dolgozót hagytak meg, az MTI-nél meg 170-180-at. A részvénytársaságok a többi dolgozójukat – több ezer főt – meg egyszerűen átadták az MTVA-nak. Nyilvánvaló kellett legyen a vezérigazgatók számára, hogy a megmaradó dolgozóikkal a részvénytársaságok nem tudják ellátni önálló funkciójukat. Ennek ellenére a döntésüket meghozták, és azt „tudomásul vetették” a többségében kormánypárti kötődésű Közalapítvánnyal, ahol a kuratóriumi tagok némelyike a jegyzőkönyv tanúsága szerint még azzal sem volt tisztában, hogy van-e hatáskörük a kérdésben vagy nincs.<sup>7</sup> Az mindenesetre kiderülhetett számukra, hogy előre elrendezett dologról van szó, tettek is néhány megjegyzést a jegyzőkönyv szerint, de nem álltak a nyilvánosság elé kifogásaikkal. Az MTVA pedig simán átvette a dolgozókat, és az egyes médiaszolgáltatások szerint divíziókat szervezett belőlük. Ettől kezdve a közzolgálati médiában megjelenő tartalmat nem valamelyik közzolgálati médiaszolgáltatónál, hanem egy elkülönített állami pénz- és vagyonkezelő alapnál, az MTVA-nál határozzák meg. Csak emlékeztetőül: az MTVA vezérigazgatóját és helyetteseit, valamint felügyelő bizottságát az NMHH elnöke nevezi ki, akit a miniszterelnök nevez ki.

Egy ilyen jellegű és horderejű összehangolt döntés meghozatala – törvényi felhatalmazás nélkül – csak kormányzati felhatalmazással (vagy még inkább kormányzati kezdeményezésre) történhetett meg.

## **5. A kialakult helyzet megszilárdítása, finomhangolás**

A közmédia intézményi és a tartalmi átalakulása tehát 2011 januárjára megtörtént. Ezután már csak a nyilvános és a háttérben zajló döntések következtében létrejött helyzet megszilárdítása és finomhangolása volt hátra. Ebből a folyamatból két jelentősebb lépés emelkedik ki.

2011 augusztusától mintegy kétszáz ponton módosult az akkor mindössze hét hónapja hatályos Mttv.<sup>8</sup> A módosítások között elbújva található egy olyan felhatalmazás, amely végképp kiteljesíti a Médiatanács jogkörét a közmédiát illetően.

Ez a rendelkezés a Médiatanácsot feljogosítja arra, hogy – nem a vezérigazgatókkal, nem a törvény alapján tulajdonos Közzolgálati Közalapítvány kuratóriumával, hanem – a tényleges tulajdonosként viselkedő MTVA vezérigazgatójával történő konzultációt követően döntsön az egyes közzolgálati médiaszolgáltatások által használt médiaszolgáltatási lehetőségekről, és arról, hogy a közzolgálati médiaszolgáltatók számára egyáltalán fenntartja-e addigi médiaszolgáltatásait, *vagy megváltoztatja azok rendszerét.*

Ennek során csak azt a jelenleg még az Mttv.-ben foglalt kötelezettséget kell figyelembe vennie a Médiatanácsnak, hogy egy közszolgálati rádióknak és egy lineáris audiovizuális médiaszolgáltatóknak – azaz televízióknak – meg kell maradnia.

A másik ugyanekkor módosítás rögzíti a kialakult helyzetet, és megvalósítja az MTVA valódi médiaholdinggá válását. A módosítás kimondja az Mttv.-ben, hogy az MTVA „gazdálkodó szervezet”. A dolog kis szépséghibája, hogy ezt a „gazdálkodó szervezet”-et – ellentétben minden más gazdálkodó szervezettel – nem helyezi a gazdasági társaságokról szóló törvény hatálya alá, nem kell érvényesíteni esetében azokat a követelményeket, amelyeket a törvény a gazdasági társaságok számára előír. Nincs a Cégbíróságnak az MTVA felett – ellentétben minden más gazdálkodó szervezettel – törvényességi felügyeleti joga, annak esetleges törvénytörő működését sem feltárni, sem orvosolni nem áll módjában.

## 6. Zavar az erőben

### 6.1. Nemzetközi helyzet

Ha a médiatörvények elhatározói és megalkotói úgy gondolták, könnyebben átvészelik az átalakulással óhatatlanul együtt járó botrányokat, ha minél gyorsabban a végére érnek, alaposan tévedtek. Mindannyiunk előtt ismert, hogy az új magyar médiatörvények milyen, eddig soha nem tapasztalt felháborodást váltottak ki nemzetközi szakmai és európai uniós körökben egyaránt. Jószerével felsorolni is nehéz a tiltakozásokat. Az EBESZ már 2010-ben, az Rttv. első módosítását követően részletes kritikát közölt,<sup>9</sup> felszólítva a magyar kormányt a törvény visszavonására. 2010 decemberében–2011 januárjában aztán elszabadult a pokol – a magyar médiatörvényekből nemzetközi botránykó lett.<sup>10</sup> Az Európai Unió (EU) és a nemzetközi közvélemény kritikája azóta sem szűnt meg<sup>11</sup> – érthető módon, hiszen annak ellenére, hogy 2011. márciusában<sup>12</sup> az EU nyomására módosultak a médiatörvények, lényegében változatlanok maradtak.

### 6.2. Civil kezdeményezések

A hazai civil kezdeményezések közül a ma már százezer követővel rendelkező, 2010 novemberében alakult Milla-csoportot<sup>13</sup> emelem ki, valamint a Tiszta Kezek a Demokratikus Magyarorszáért Mozgalom megalakulását, 2011 utolsó napján. 2011 decembere óta folyik – különböző módon és intenzitással – az MTVA Kunigunda utcai épülete előtt az Éhségstrájk a Tisztességes Közmédiáért<sup>14</sup> csoportosulás akciója.

### 6.3. Alkotmánybíróság

Számtalan beadvány érkezett az Alkotmánybírósághoz is a médiatörvényekkel kapcsolatban. Az Alkotmánybíróság a régi szabályok szerint működve szinte az utolsó pillanatban, 2011 decemberében hozott döntést, megsemmisítve az Mttv. és az Smtv. egyes részeit.<sup>15</sup>

Az AB szokatlan módon szelektíven vizsgálta a médiatörvényekkel kapcsolatos panaszokat – csak bizonyos tárgykörű indítványokat bírálta el, másokat ignorált. Az indokolás szerint a médiatörvényekkel szembeni beadványok nagy számára és szerteágazó voltára tekintettel döntött így. Az AB-határozat elsősorban azokat a beadványokat vette elő, amelyek a nyomtatott és az internetes sajtótermékek, valamint egyéb médiaszolgáltatások egységes szabályozásával kapcsolatban fogalmaztak meg alkotmányos aggályokat. A tematikában korlátozott megközelítésből elvileg az következne, hogy a többi tárgykörben (köztük a médiafelügyeleti rendszer függetlensége, a közszolgálati médiaszolgáltatók helyzete terén) elvileg várható lenne egy újabb AB-határozat. Ennek azonban csekély a valószínűsége. 2012 januárjától az új Alaptörvény rendelkezései – az Alkotmány korábbi rendelkezéseivel szemben – már nem részesítik alkotmányos védelemben a közszolgálati médiaszolgáltatókat. Problémát jelent az is, hogy megváltoztak az AB-ra vonatkozó szabályok, és rendkívüli módon leszűkült az indítványozásra jogosultak köre. Az új szabályoknak meg nem felelő korábbi beadványok pedig örökre „elvesztek”.

Az Alkotmánybíróság mindenesetre a médiatörvények több rendelkezését megsemmisítette, egyeseket nyomban, másokat 2012. május 31-ével. Ez előrevetíti, hogy május 31-ig újabb médiatörvény-módosítás várható.<sup>16</sup>

De ne legyenek illúzióink. Az Alkotmánybíróság – mint említettem – egyáltalán nem foglalkozott a közszolgálati médiaszolgáltatók függetlenségét érintő indítványokkal. Az AB-döntés által kikényszerített májusi médiatörvény-módosítás ezért – bármennyire is szükséges lenne – nem valószínű, hogy érdemi változást hoz ezen a téren.

## Hogyan tovább?

Előadásom végén ugyan felteszem a kérdést – de nem tudom megválaszolni. A médiatörvények további toldoztatásának-foldoztatásának nincs értelme. Rendszer-szintű problémákat nem lehet ilyen módon megoldani. Ellentétben a korábbi időszakokkal, amikor jószerével a köztudomású hibákat sem lehetett kétharmados felhatalmazottság hiányában kijavítani az Rttv.-ben, most a kellően felhatalmazott kormánynak a szándéka hiányzik ahhoz, hogy módosítson.

Kérdezték itt tőlem, látok-e arra lehetőséget, hogy az EU kényszerítse ki a megfelelő módosításokat. Mondhatnám azt is, az IMF tárgyalásokra utalva, hogy „van az a pénz”, de ismerve az eddigi eseményeket, én inkább további húzd meg–ereszd meg alapú történésekre számítok. Kérdés az is, hogy a későbbiekben lehet-e, érdemes-e hozzájárulni a közmédia rendszeréhez azok után, ami történt vele, és ami lett belőle.

Rántottából ugyanis ritkán lehet tojást csinálni.

## Lábjegyzetek

1

Lásd <http://mertek.postr.hu/a-szabadsag-g-yeploi-oncenzura-a-magyar-sajtoban> (utolsó letöltés: 2012. május 3).

2

Az Alkotmány 2010. július 6-i módosítása, 2010. évi LXXXII. törvény a médiát és a hírközlést szabályozó egyes törvények módosításáról, 2010. évi CIII. törvény a médiát és a hírközlést szabályozó egyes törvények módosításáról, 80/2010. (IX.15.) OGY-határozat a Közszolgálati Közalapítvány felállításáról, 81/2010. (IX.15.) OGY-határozat a Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság Médiatanácsa tagjait jelölő eseti bizottság felállításáról, 92/2010. (X.8.) OGY-határozat a Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság Médiatanácsa tagjait jelölő eseti bizottság tisztségviselőinek és tagjainak megválasztásáról, 95/2010. (X.15.) OGY-határozat a Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság Médiatanácsa elnökének és tagjainak megválasztásáról, 96/2010. (X.15.) OGY-határozat a Közszolgálati Közalapítvány Kuratóriuma tagjainak megválasztásáról, 109/2010. (X.18.) OGY-határozat a Közszolgálati Közalapítvány, a Magyar Rádió Zrt., a Magyar Televízió Zrt., a Duna Televízió Zrt. és a Magyar Távirati Iroda Zrt. vagyona meghatározott körének a Műsorszolgáltatás Támogató és Vagyonkezelő Alap részére történő átadásáról.

3

Lásd [http://mediajogfigyelo.hu/uploads/files/960\\_2010\\_evi\\_CLXXXV\\_tv.pdf](http://mediajogfigyelo.hu/uploads/files/960_2010_evi_CLXXXV_tv.pdf) (utolsó letöltés: 2012. május 3.).

4

Lásd [http://mediajogfigyelo.hu/uploads/files/677\\_2010\\_evi\\_CIV\\_tv\\_Smtv.pdf](http://mediajogfigyelo.hu/uploads/files/677_2010_evi_CIV_tv_Smtv.pdf) (utolsó letöltés: 2012. május 3.).

5

Lásd 70-74/2010. KH [http://www.kszka.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&a mp:id=473:a-2010-december-29-i-ules-hatarozatai&catid=169:2010-december-29-ules&Itemid=13](http://www.kszka.hu/index.php?option=com_content&view=article&a mp:id=473:a-2010-december-29-i-ules-hatarozatai&catid=169:2010-december-29-ules&Itemid=13) (utolsó letöltés: 2012. május 3.).

6

Hogy ez pontosan mikor történt, nincs rá adatom. Annyit lehet nyilvános forrásból tudni, hogy a Közszolgálati Közalapítvány kuratóriuma 2010. december 16-án már a kész megállapodást tárgyalta. A korabeli híradások nem említik az ügyet.

7

A Közszolgálati Közalapítvány Kuratóriuma 2010. december 16-án zárt ülésen tárgyalta az ügyet: [http://www.kszka.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=469:2010-december-16-ules-jegyzoko-nyve&catid=167:2010-december-16-ules&Itemid=13](http://www.kszka.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=469:2010-december-16-ules-jegyzoko-nyve&catid=167:2010-december-16-ules&Itemid=13) (utolsó letöltés: 2012. május 3.). A Kuratórium ezen a napon a következő határozatokat hozta: [http://www.kszka.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=470:a-2010-december-16-i-ules-hatarozatai&catid=167:2010-december-16-ules&Itemid=13](http://www.kszka.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=470:a-2010-december-16-i-ules-hatarozatai&catid=167:2010-december-16-ules&Itemid=13) (utolsó letöltés: 2012. május 3.): „55/2010. KH ZÁRT ÜLÉS KERETÉBEN HOZOTT HATÁROZAT A Közszolgálati Közalapítvány Kuratóriuma úgy dönt, hogy a 9. napirendi pontban a munkavállalókkal kapcsolat részét zárt ülés keretien belül tárgyalja. (6 igen, 1 nem); 56/2010. KH A Közszolgálati Közalapítvány Kuratóriuma úgy dönt, hogy a 196/2010/II/1. iktatószám alatt előterjesztett a közzolgálati médiaszolgáltató nonprofit részvénytársaságok és a nemzeti hírügynökség nonprofit részvénytársaság, valamint a Műsorszolgáltató Támogató és Vagyonkezelő Alap között munkáltatói jogutódlás tárgyában megkötendő megállapodást előzetesen jóváhagyja. (5 igen. 3 nem)”.  
8

8  
Egyes elektronikus hírközlési tárgyú törvények módosításától (az Mttv. módosítása), <http://mediajogfigyelo.hu/index.php?do=a&id=1691> (utolsó letöltés: 2012. május 3.).

9

9  
Analysis and Assessment of a Package of Hungarian Legislation and Draft Legislation on Media and Telecommunications, [http://mediajogfigyelo.hu/uploads/files/784\\_jakubowicz\\_jelentes71218.pdf](http://mediajogfigyelo.hu/uploads/files/784_jakubowicz_jelentes71218.pdf) (utolsó letöltés: 2012. május 3.).

10

10  
Mintegy másfél hónap nemzetközi sajtótermése 2011. január 2-február 19., [http://www.mediajogfigyelo.hu/uploads/files/0\\_nemzetkozi\\_sajtovisszhang.pdf](http://www.mediajogfigyelo.hu/uploads/files/0_nemzetkozi_sajtovisszhang.pdf) (utolsó letöltés: 2012. május 3.).

11

11  
A teljesség igénye nélkül a következő dokumentumok között jó néhány nemzetközi illetve civil tiltakozás található, időben visszafelé haladva: <http://mediajogfigyelo.hu/index.php?do=g&gpid=3&page=1>, <http://mediajogfigyelo.hu/index.php?do=g&gpid=3&page=2>, <http://mediajogfigyelo.hu/index.php?do=g&gpid=3&page=3>, <http://mediajogfigyelo.hu/index.php?do=g&gpid=3&page=4>, <http://mediajogfigyelo.hu/index.php?do=g&gpid=3&page=5>, <http://mediajogfigyelo.hu/index.php?do=g&gpid=3&page=6>, <http://mediajogfigyelo.hu/index.php?do=g&gpid=3&page=7> (utolsó letöltések: 2012. május 3.).

12

12  
A sajtószabadságról és a médiatartalmak alapvető szabályairól szóló 2010. évi CIV. törvény és a médiaszolgáltatásokról és a tömegkommunikációról szóló 2010. évi CLXXXV. törvény módosításáról - <http://mediajogfigyelo.hu/index.php?do=a&id=1158> (utolsó letöltés: 2012. május 3.).

13

13  
Egymillióan a magyar sajtószabadságért - <http://www.facebook.com/sajtoszabadsagert>.

14

14  
Lásd <http://www.facebook.com/EhsegsztrajkATisztessesegKozmediaert>.

15

Az Alkotmánybíróság 1746/B/2010. AB-határozata jogszabály alkotmányellenességének utólagos vizsgálatára irányuló indítvány és alkotmányjogi panasz tárgyában - <http://mediajogfigyelo.hu/index.php?do=a&id=2102> (utolsó letöltés: 2012. május 3.).

16

Itt jegyzem meg, hogy az új médiatörvényeket eddig - a hatálybalépésüktől eltelt mintegy 16 hónap alatt - tízszer módosították. A médiatörvények (Mttv., Smtv.) eddigi módosításai a következők: 2010. évi CLXXIX. törvény az egyes cégjogi és társasági jogi tárgyú törvények módosításáról (Mttv. módosítás) (Elfogadva 2010. december 23-án az Mttv. 2010. december 21-i elfogadását követően, kihirdetve december 30-án az Mttv. december 31-i kihirdetése előtt) 2011. évi XIX. törvény a sajtószabadságról és a médiatartalmak alapvető szabályairól szóló 2010. évi CIV. törvény és a médiaszolgáltatásokról és a tömegkommunikációról szóló 2010. évi CLXXXV. törvény módosításáról (2011. március) 2011. évi XXXI. törvény az államháztartásról szóló 1992. évi XXXVIII. törvény módosításáról (Mttv. módosítás) (2011. március) 2011. évi LXVI. törvény az Állami Számvevőszékről (Mttv. módosítás) (2011. június) 2011. évi CVII. törvény egyes elektronikus hírközlési tárgyú törvények módosításától (átfogó jellegű 2011. évi CVII. törvény egyes elektronikus hírközlési tárgyú törvények módosításától (átfogó jellegű Mttv. módosítás, Smtv. módosítás, Dtv. módosítás) 2011. július) 2011. évi CXXV. törvény az államháztartás stabilitását elősegítő egyes törvények módosításáról (Mttv. és az Smtv. módosítás) 2011. szeptember) 2011. évi CLXXIX. törvény a nemzetiségek jogairól (2011. december) 2011. évi CXCV. törvény az államháztartásról (2011. december) 2011. évi CCI törvény egyes törvények Alaptörvénnyel összefüggő módosításáról (2011. évi CCI törvény egyes törvények Alaptörvénnyel összefüggő módosításáról (Mttv. módosítás, Smtv. módosítás) 2011. december) 2012. évi XXXVI. törvény az Országgyűlésről 2012. évi XXXVI. törvény az Országgyűlésről (Mttv. módosítás) 2012. április.



Állásfoglalás

[Közös állásfoglalás a kommunikációs alapképzés tervezett megszüntetéséről](#)

Legolvasottabb

- [Manipulál-e a média?](#)
- [Az internetes kommunikáció története és elmélete.](#)
- [Reklámhatás, problémamegoldás, intencionalitás](#)
- [Médiaerőszak: tények és mítoszok](#)
- [A tévémaci tudatformáló szerepe](#)

Könyvajánló



<>

Szomszédok közt

[> könyv rendelés](#)

Megrendelés



<>

2016 nyár

[> régebbi lapszámok](#)

Pódiumbeszélgetések

[„Szomszédok közt” pódiumbeszélgetés](#)

Kérdez: Bajomi-Lázár Péter Médiakutató

Válaszol: Kovács M. András és Lányi Balázs forgatókönyvíró



[> korábbi pódiumbeszélgetések](#)

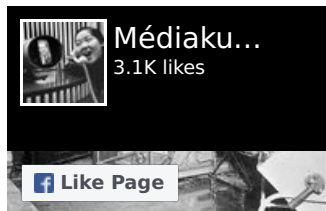
Partnereink

[Magyar Kommunikációtudományi Társaság](#)

[Sajtószabadság Központ](#) (rendszeres tevékenységét források hiányában megszüntette)

[Eastbound - Culture, Society, Media](#)

[Infokommunikáció és jog](#)



© [Médiakutató Alapítvány](#) 2000-2017. [Impresszum](#) [Szerzőinkhez](#)



- [Korábbi lapszámok](#)
- [Rovatok](#)
- [Szerzőink](#)
- [Rólunk](#)

## Médiakutató 2012 nyár

### Politikai kommunikáció

[Merkovity Norbert](#) - [Major Stella](#) - [Harkai Ágnes](#):

# A magyar országgyűlési képviselők interaktivitás-kutatása

**A politikusokkal szemben szinte már elvárás, hogy használják az új információs és kommunikációs technológiákat, jelen legyenek a közösségi oldalakon és folyamatosan frissítsék státuszukat. Az viszont már nem világos, hogy ez az elvárás csak az őket kutatóktól származik-e, vagy a választóknál is jelen van e kritérium. Tanulmányunkban a kutatói elvárás oldaláról közelítjük a témát. Arra voltunk kíváncsiak, hogy a magyar Országgyűlés képviselőinek hány százaléka válaszol az általunk küldött elektronikus levélre. Az interaktivitás kutatás 2011 nevet kapott empirikus kutatás során minden parlamenti képviselőnek azonos tartalmú e-mailt küldtünk ki. Egy hétig vártuk a válaszokat, majd a beérkezett levelek alapján frakciók, nem, életkor és az Országgyűlésbe kerülés módját vontuk be a vizsgálatba. Ezek alapján tudtuk felvázolni a tipikus válaszoló képviselő profilját. Az elemzés során az interaktivitás fogalmának problémakörét is megvizsgáltuk. Ez alapján jutottunk arra a következtetésre, hogy a magyar képviselők nem különböznek lényegesen a nyugati kollegáiktól, nem fedezhető fel olyan „nemzeti” jellemvonás, ami ne lenne magyarázható a nemzetközi trendekkel.**

A politika és a média között zajló interakciók sokáig lázban tartották a politikai kommunikáció-kutatásokat. Az is előfordult, hogy az interakciók jellemzőin keresztül igyekeztek a kutatók megállapítani egy-egy demokrácia minőségét. A legutóbbi időkben is születtek ilyen, tudományos vitát keltő művek (Hallin & Mancini, 2008). Mindeközben a politikai kommunikáció harmadik szereplőjének, az állampolgároknak statisztaszerep jutott, általában a meggyőző, befolyásoló és manipulációs technikák elszennvedőiként tekintettek rájuk. A politikai kommunikáció-kutatások állampolgárokhoz való hozzáállása azonban változóban van az új információs és kommunikációs technológiák (IKT) megjelenésével. A politikai folyamatokban – és nem csak a választások idején – történő állampolgári aktivitás és az azokra adott intézményi válaszok éppúgy beépülőben vannak a szakirodalomba, mint ahogy az új médiáról szóló kutatások is.

Kutatók új hulláma jelent meg a politikatudomány, a kommunikáció és a filozófia területén az elmúlt két évtizedben, amelynek képviselői kiemelten foglalkoztak az állampolgárok részvételével a demokratikus folyamatokban. Vizsgálataik arra engednek következtetni, hogy a civil párbeszéd új formái születtek a szemünk láttára, ami alapjaiban változtatja meg a nyilvánosság jól ismert formáit (Barber, 2003 [1984]; Bohman, 1996; Cohen, 1996; Dryzek, 2002; Moy & Gastil, 2006; Chambers, 2009). A tudományos érdeklődés az interakcióra fókuszál és inkább az internetet vizsgálja, mintsem a mobilkommunikációt. A technológia kezdeti felhasználóinak sajátosságai kiindulva, a kilencvenes évek 35 év körüli férfiakról szóló vizsgálatairól mára demográfiailag jóval sokszínűbb csoportokra helyezik át a hangsúlyt. A hagyományos nyomásgyakorló csoportok az e-mailek, a vírusvideók, a honlapok stb. segítségével olcsóbban képesek mozgósítani tagjaikat vagy kapcsolatba lépni a politikai szervezetekkel (Margolis & Moreno, 2009: 32-37). Ugyanakkor nemcsak a hagyományos csoportok, az egyes polgárok is sokkal egyszerűbben kerülhetnek interakcióba a képviselőkkel vagy a kormányzat hivatalnokaival (Bimber, 2003). A civilek és a politika közötti kapcsolat elemzése nagy népszerűsége tett szert Barack Obama 2008-as választási kampánya után. Az egyesült államokbeli elnökválasztás attól vált felkapottá, hogy Obama kampánystábjá, a korábbi kampányoktól eltérően, tudatosan szervezte az új IKT-kon a segítő szándékú civileket (lásd erről Dessewffy & Ravasz, 2009; Merkovity, 2009). Végigtekintve a 2011-2012-es nemzetközi konferenciáidényen, várható, hogy az „arab tavasz”-ról szóló esettanulmányok is hasonló utat járnak majd be, azzal a különbséggel, hogy 2008-hoz képest a civilek voltak a kezdeményezők. Mindkét esetben felfokozott politikai hangulatról beszélhetünk. Míg az Obama-kampánynál a választások, addig az „arab tavasz” esetében az elégedetlen civilek szavát meghallani nem akaró politikai vezetés váltotta ki a társadalmi cselekvés nem mindennapi formáit. Felvetődik azonban a kérdés, mi a helyzet a mindennapokkal, amikor mind a politika, mind a civilek viszonylag normális hétköznapjaikat élik? Várható-e, hogy ilyenkor is meghallják a politikusok a civilek hangját? Segítik-e az interakciót az új IKT-k? A kérdések megválaszolásához először közelebbről kell megvizsgálni az új IKT-k szerepét a politikai kommunikációban, valamint értelmezni kell az interakció kérdését.

## Az új IKT-k és az interakció

Az információs és kommunikációs technológiák jelentőségét pozitív és negatív oldalról is megközelíthetjük. Szem előtt tartva kutatásunkat csak a pozitív lehetőségekkel foglalkozunk. Thierry Vedel szerint az új IKT-eszközök lehetővé teszik, hogy az azonos érdeklődésű emberek kapcsolatba lépjenek egymással, tekintet nélkül a fizikai és a társadalmi korlátokra. Először, a kisebbségek például az internetnek köszönhetően oszthatják meg identitásuk közös értékeit és globális szinten növelhetik a politikai súlyukat. Másodsor, ha ezek az emberek létrehozzák a csoportjukat, akkor már könnyen tudnak ötleteket megosztani annak érdekében, hogy megfogalmazzák saját programjukat és eldöntsék, hogyan kívánják végrehajtani azt. Rendszeres e-mail üzenetek, fórumok biztosíthatják a párbeszéd intézményesített formáit. Harmadszor pedig a döntéshozók befolyásolására lehet használni az IKT-eszközöket, például szervezett e-mail kampányok keretében (Vedel, 2003: 43-44). Vedel tehát az IKT-kban rejlő három pozitív lehetőségét veszi sorra. Feltételezi, hogy az emberek együttműködésen keresztül szereznek érvényt politikai érdekeiknek. Elfogadva a *homo politicus* létét, meg kell jegyeznünk, hogy a 20. századot végigkísérő ideológiák elhalványodása és a liberális identitás krízise önmagában diffúz „szekularizációt” eredményezett. Ez más jelenségekkel együtt jelentkezett, mint például az elégedetlenséggel, a politika iránt érzett ellenérzésekkel, a politikai cselekvés régi formáinak megtagadásával (például a szavazási hajlandóság csökkenésével), aminek az eredményét úgy szokták leírni, hogy az emberek individualizmusba menekülnek. Különösen a fiatalabb generációk tekintetében teszik meg ezt a megállapítást (Mazzoleni, 2000: 326.). Emiatt a kutatás kiindulópontját az egyének irányába kellett fordítani. Az egyéni és egyedi kérdéseknek adtunk helyet, így tudtuk ugyanis mesterséges módon visszaadni a politikával kapcsolatba lépő és kommunikáló egyéneket. Ezzel érkezünk meg az interakció kérdéséhez.

Az interakció fogalma zavaró kifejezés az új IKT-eszközök környezetében, mert egyszerre több jelenségre is utalhat. Jelenthet egymásra hatást az emberek és a számítógépek között, de jelentheti a számítógépek szoftveren, hardveren és hálózatokon keresztül megvalósuló egymás közötti együttműködését is (Stromer-Galley, 2004: 391). Emiatt szükséges meghatározni az interakció jelentését. Ezt megtehetjük a médium oldaláról, azaz hogy képes-e egy médium az interaktivitás élményét nyújtani a felhasználóknak? Kioussis (2002) szerint ahhoz, hogy interaktív médiumról beszélhessünk, annak magába kell foglalnia (1) a kétirányú kommunikáció lehetőségét, ahol (2) az adó és a vevő szerepe felcserélődhet, (3) a kommunikáció gyorsasága a valós időhöz közelít és (4) függőséget tartalmaz, amit egy harmadik fél (például szolgáltató) tart kézben. A definíció rugalmatlan feltételeket szab az interakciónak, mivel a „valós időhöz közelítés” kívánalmával figyelmen kívül hagyja az emberi tényezőt, azt a jelenséget, amikor lehet arra számítani, hogy visszacsatolást kapunk a vevőtől, de biztosra vehető, hogy a visszajelzés nem lesz azonnali. Ezt a logikát követve az e-mailt nem sorolhatjuk minden esetben az interaktív médiumok közé, mert egy levél elküldése és az arra kapott válasz között több nap, akár hetek is eltelhetnek. Kioussis definíciója alapján tehát úgy kell tekinteni az e-mailre, mint egy olyan médiumra, amely nem minden esetben interaktív, de magában hordozza az interaktivitás lehetőségét.

Felhasználó szempontú interakció-értelmezést McMillan (2002) ad. A felhasználó rendszer irányú, az egyik felhasználótól a másik felhasználó felé irányuló és a felhasználó dokumentum irányú interaktivitásokat különbözteti meg. Az első egyirányú kommunikációt feltételez, ahol a felhasználó kattintgatni vagy letölteni tud. Az egyik felhasználótól a másik felhasználó felé irányuló interaktivitás sokoldalú kommunikációt jelent, ilyen valósul meg például az internetes fórumokban. Ez a fajta kommunikáció egyirányú vagy kétirányú lehet, attól függően, hogy mi a célja az interaktivitást kezdeményezőnek. A felhasználó dokumentum irányú kommunikáció például a blogoknál figyelhető meg, ahol a felhasználó kommentárjaival alakítja a dokumentumot, aktív társszerzővé válva ezzel. A múltban többen is arra a következtetésre jutottak, hogy a politikusok a felhasználótól a rendszer irányába zajló interaktivitást kedvelik, mert ezek segítik hatékonyabbá tenni az információáramlást. Igyekeznek azonban elkerülni a felhasználótól másik felhasználó felé irányuló és felhasználó dokumentum irányú interaktivitásokat, mert így előzhetik meg a nem várt következményeket (lásd erről Williams et al. 2005; 2006; Tedesco, 2007). Eközben az állampolgárok kedvelik a felhasználó rendszer irányú interakción túli kommunikációs formákat/lehetőségeket. Vizsgálataik alapján Stromer-Galley és Foot (2002) arra jutottak, hogy az emberek szeretik, ha választ kapnak a politikusoktól, ami a politikus pozitív megítélését eredményezheti.

## Az internet mint kommunikációs híd

Napjainkban az interneten történő kommunikáció alapját képezi mindennapi kapcsolattartásunknak. A politika világát sem hagyta érintetlenül ez a változás, elég csak arra gondolnunk, hogy Magyarországon a legutóbbi választási kampány során két párt is (a Jobbik és az LMP) kifejezetten a világhálón toborozta híveit. Kutatásunk során arra voltunk kíváncsiak, hogy egy olyan évben, amikor nincs választás, a parlamenti képviselők hány százaléka válaszol elektronikus megkeresésünkre. Vagyis megfordítottuk a kommunikáció irányát: nem azt vizsgáltuk, hogy a politikusok milyen hatékonysággal érik utol a választópolgárokat az interneten, hanem azt, hogy hétköznapi emberek (jelen esetben egy egyetemi kutatócsoport)<sup>1</sup> világhálón érkező megkeresésére mennyire reagálnak aktívan azok, akiknek 2010-ben bizalmat szavaztunk.

Általános feltételezés, hogy minél idősebb valaki, annál nagyobb a valószínűsége, hogy idegenkedik a számítástechnika mindennapi használatától. A magyar Országgyűlésből lassan kikerül azon politikusok generációja, akiknek számítógépes írástudása alacsony. Az internetszkeptikus képviselők egyre kisebb aránya arra enged következtetni, hogy Kumin Ferenc 2003-ban végzett hasonló felméréséhez képest, amelynek során e-mailben kereste meg az akkori parlament tagjait, a végeredmény 2011-ben magasabb lesz.

Ennek érdekében úgy gondoltuk, érdemes megvizsgálnunk a parlament átlagéletkorát. Ezt frakciók szerinti csoportosításban tettük meg, mert így pontosabb képet kaptunk. A 224 képviselőt tömörítő Fidesz-frakció átlagéletkora 48,7 év, a 37 politikusból álló KDNP átlagosan 54,2 éves, a 48 tagú MSZP 50,8 évvel, míg az MSZP-ből kivált 10 fő alkotta Demokratikus Koalíció (a DK-t a függetlenek között találjuk, így „kvázi frakcióként”

vizsgáltuk tömörülésüket) 48,4 évvel képviselteti magát. A 46 tagú Jobbik átlagosan 40,9 éves, a 15 képviselőből álló LMP frakció 38,3 éves, és végül a 4 független képviselő 51,3 év átlagéletkorral bír.

A korábban megfogalmazott alap gondolatból kiindulva kutatásunktól a következő eredményeket vártuk: (a) egyrészt a legtöbb válaszlevelet a legfiatalabb politikai csoportoktól, vagyis az LMP-től és a Jobbiktól, míg a legkevesebb reakciót a legidősebb frakcióktól, a KDNP-től, illetve a független képviselőktől kapjuk. Természetesen a képlet nem ilyen egyszerű, hiszen nemcsak az életkor, hanem a pártok jelenlegi erőviszonya is befolyásolja a végeredményt.<sup>2</sup> Másrészt (b) azt is vártuk, hogy az egyes frakciókon belül inkább a fiatalabbak ragadnak billentyűzetet, és válaszolnak elektronikus megkeresésünkre, vagyis a válaszolók átlagéletkora alacsonyabb lesz, mint a frakcióké. A kutatásunk idején a magyar Országgyűlésben 384 képviselő foglalt helyet,<sup>3</sup> ebből csupán 34 volt nő, százalékban kifejezve mindez 8,8 százalékot jelent, vagyis megállapíthatjuk, hogy a hölgyek alulreprezentáltak a parlamentben, ebből adódóan azt vártuk, (c) a női válaszolók száma is 8,8 százalék körül alakul.

Az értékeléskor a fent említett probléma kiküszöbölése miatt nem a válaszok számát, hanem azok arányát vettük figyelembe, ennek kiszámításához meg kellett vizsgálnunk, hogy az egyes frakciókon belül hogyan alakul a női képviselők száma. A Fideszben 19, a KDNP-ben, az MSZP-ben és a Demokratikus Koalícióban 2-2, míg a Jobbikban 3, az LMP-ben 5 nő foglalt helyet, illetve a függetlenek csoportjában egy hölgyet találtunk. Az említett számok alkották a 100 százalékot, ehhez viszonyítva kellett megadnunk a válaszolók arányát, így összevethetővé vált, melyik nem az aktívabb, ha kapcsolattartásról van szó.

Az Országgyűlés 386 helyéből 176-ot egyéni, míg 210-et listás mandátummal lehet megszerezni. A legutóbbi, 2010-es választásokon, a Fidesz-KDNP nemcsak a parlamenti helyek több mint kétharmadát, de az egyéni mandátumok majdnem teljes egészét is megszerezte három kivételével, azaz a Fidesz-KDNP frakciója a 176 egyéni helyből 173-at a magáénak tudhat. Ennek megfelelően felmérésünk során az volt a várakozásunk, hogy a kormánypártok jelenlegi kommunikációs erőfölényének köszönhetően kevesebb választ kapunk tőlük. Nem feltétlenül azért, mert a kormányon lévők sokkal „lustábbak” lennének válaszolni az e-mailünkre. Csupán abból a tényből indultunk ki, hogy az ellenzékbe kényszerült többi politikai csoport sokkal inkább rákényszerül a direkt kommunikációra, mint a kormánypártok. Ugyanis kisebb politikai erejüket úgy tudják kompenzálni, ha minél többször hallatják hangjukat, akár olyan formában is, hogy nagy számban válaszolnak egy kutatócsoport elektronikus megkeresésére. Ha eltekintünk a már említett erőfölénytől, akkor a józan ész logikáját követve azt az eredményt kellene kapnunk, hogy (d) elsősorban azok a politikusok válaszolnak majd nagyobb arányban a levelünkre, akik egyéni választókerületből jutottak a parlamentbe. Ők azok, akik a választókkal való intenzívebb kapcsolattartásra vannak utalva. Másfelől vizsgálva a kérdést azt is figyelembe kell vennünk, hogy a listáról a parlamentbe került képviselőknek sokkal közvettebb a kapcsolata a választópolgárokkal. A listás képviselőkre pártjuk miatt szavaznak a választók, így kisebb a súlya önálló népszerűségüknek, mint egyéni mandátumos társaik esetében, amit azzal próbálhatnak meg kompenzálni, hogy fontosnak ítélik a kapcsolattartást még a parlamentbe bejutva is, így nagyobb arányban válaszolnak megkeresésünkre. Vagyis ennek a kérdésnek úgy mentünk elébe, hogy általunk többféle, előre elgondolt forgatókönyv is megvalósulhat.

Végül utolsó felvetésként (e) az ellenzékkel, azon belül is a két legújabb csoporttal, a Jobbikkal és az LMP-vel foglalkoztunk. Mint azt már korábban is hangsúlyoztuk, azt vártuk, hogy az ellenzékbe szorult pártok (MSZP, Demokratikus Koalíció, Jobbik, LMP és a független képviselők csoportja) azzal kompenzálnak, hogy sokkal többet hallatják hangjukat, esetünkben ez azt jelenti, hogy nagyobb hajlandóságot mutatnak a válaszolásra, mint a kormánypártok (Fidesz, KDNP).

A Fidesz frakciójának nagysága miatt (224 képviselő) ebben az esetben is ügyelnünk kellett arra, hogy a nagy számok ne torzítsák el a kapott eredményt, így nemcsak az egyes frakciókra kivetítve volt érdemes kiszámolni, hogy a képviselők hány százaléka válaszolt, hanem azt is figyelemmel kellett követni, hogy hogyan alakul a parlament választási hajlandósága egy-egy párt nélkül. Ez az arány azt képes megmutatni, melyik politikai csoportosulás rontja, vagy éppen javítja az összeredményt.<sup>4</sup> A korábban említett gondolatból kiindulva azt vártuk, hogy arányait tekintve kevesebb választ kapunk a Fidesztől, mint a többi párttól.

A Jobbikot és az LMP-t azért vizsgáltuk külön, mert tagjainak többsége a fiatalabb generációhoz tartozik (a Jobbiknál 40,9, míg az LMP-nél 38,3 az átlagos életév, így ez a két legfiatalabb párt a parlamentben), illetve ezek azok a politikai csoportok, amelyek a 2010-es választások alkalmával kifejezetten az internetet használták kampányukhoz. Ennek több oka volt, egyrészt kevesebb anyagi erőforrással rendelkeztek, mint a nagyobb múltra visszatekintő pártok, másrészt a médiában való szereplési lehetőségeik is szerényebbek voltak, mint azoknak a pártoknak, amelyeknek már kialakult a saját csatornájuk a nyomtatott, illetve elektronikus sajtóban. Ennélfogva azt vártuk, hogy az olyan internetközeli pártok képviselői, mint a Jobbik és az LMP, arányait tekintve több választ küldenek e-mailes megkeresésünkre, mint a többi politikai csoportosulás.

## A felmérés módszertana

A fent említett kérdések megválaszolására az összes (384) országgyűlési képviselőnek, a parlament.hu-n feltüntetett, hivatalos e-mail címére levelet küldtünk, majd a beérkező válaszokat összesítettük. A következő módszertan szerint folytattuk kutatásunkat.

Elsősorban arra voltunk kíváncsiak, a jelenlegi parlament hány százaléka válaszol a hivatalos, elektronikus postaládájába érkező megkeresésre, illetve kíváncsiak voltunk arra is, hogy az utóbbi években egyre hétköznapiabbá váló, interneten keresztül megvalósuló kommunikáció által jellemzett jelenben hogyan módosul a Kumin által nyolc évvel ezelőtt kapott 15 százalékos eredmény (Kumin, 2003).



Felmérésünk első lépéseként frakciók szerint csoportosítottuk az országgyűlési képviselőket (Fidesz, KDNP, MSZP, Jobbik LMP, DK és függetlenek), erre azért volt szükség, hogy a későbbi adatfeldolgozás során megkönnyítsük saját munkánkat. Így első lépésként a parlament.hu oldalon kerestünk rá az egyes frakciók névsorára. A listák összeállítása után megkerestük a hivatalos e-mail címet az egyes képviselők adatlapján, majd összeállítottuk a frakciók e-mailes címlistáját.

A leveleket 2011. október 12. és 17. között küldtük ki egy általunk létrehozott gmail-es e-mailfiókból (interaktivitas.kutatas2011@gmail.com), majd egy hétig vártuk a válaszleveleket. Mivel nem egy időpontban postáztuk a megkereséseinket, ezért minden válasz esetében meg kellett vizsgálnunk, hogy a küldéstől számított egy héten belül érkezett-e. A válaszok fogadásának idejét igyekeztünk reálisan meghatározni. Figyelembe vettük azt, hogy a képviselők valószínűleg több levelet kapnak, mint egy átlagos felhasználó, így valószínűsíthető, hogy nem aznap vagy másnap kapunk választ a kérdésünkre. Feltételeztük azt is, hogy ezek a levelek bizonyos szűrőkön mennek át (személyi asszisztens, titkárnő stb.), így időbe telik, amíg a politikus személyesen is találkozik a küldeményünkkel. Mindezen szempontok figyelembe vétele mellett több esetben is előfordult, hogy a képviselők kicsúsztak az általunk felállított egyhetes határidőből. A kutatásunk szempontjából nem tekintettük relevánsnak ezeket a leveleket. Érdekes adalék azonban, hogy a későn érkezett leveleket általában nem a megkeresett politikusok, hanem azok egy-egy megbízottja küldte. Ugyanakkor a szűrőkön (például személyi asszisztenseken vagy spamszűrőkön) elakadt levelekkel nem foglalkoztunk, hiszen azzal előnybe hozhattuk volna ezeket a képviselőket azokkal szemben, akik rövid időn, akár egy napon belül válaszoltak.

Levelünk megfogalmazásánál ügyeltünk arra, hogy mindössze pár sorban foglaljuk össze, kik vagyunk, és miért küldjük a levelet, illetve mire vagyunk kíváncsiak. A rövid, tömör formára azért volt szükség, mert így nagyobb valószínűséggel foglalkoznak a levelünkkel, ennek oka, hogy abból az alapvetően pesszimista alapfelvetésből indultunk ki, hogy a képviselők valószínűleg kevesebb hajlandóságot mutatnak egy hosszabb terjedelmű levél megválaszolására.

Az általunk feltett kérdés politikailag semleges. Kutatásunk végeredményét nem kívántuk befolyásolni politikai, ideológiai tartalmú kérdéssel, amelytől adott esetben az egyik frakció képviselői elzárkóznának. Arra is ügyeltünk a kérdés megfogalmazásakor, hogy túl személyes se legyen érdeklődésünk, ezzel sem szerettük volna elriasztani a válaszolókat. Ezért a képviselők kedvenc tévéműsorára kérdeztünk rá, amitől némileg „bulváros” színezetűt kapott a kutatás, azonban így lett kellően depolitizált a levelünk. Minderre azért volt szükség, mert feltételeztük, az általunk feltett kérdésre előfordulhat kitérő válasz is. Válaszlehetőséget nem adtunk meg, ezzel sem akartunk hatást gyakorolni a végeredményre.

Provokatív módon azt is beleírtuk levelünkbe, hogy nem a válaszok tartalmát kívánjuk elemezni, hanem a válaszolási hajlandóságukra vagyunk kíváncsiak. Így kijelentettük, nem azzal a céllal küldtük a levelet, hogy megtudjuk a Tisztelt Ház tagjai körében melyik a legnépszerűbb tévéműsor. Értékelésünk szempontjából nem a releváns válasz volt a fontos, csupán az, hogy kapjunk valamiféle válaszreakciót akár kitérőt, akár elutasítót.<sup>5</sup>

## Eredmények

A következőkben a korábban bemutatott kutatási folyamat eredményeit, valamint az általunk megfogalmazott kérdésekre kapott válaszokat ismertetjük.

384 képviselőtől a megadott egy hetes időintervallumban összesen 106 választ kaptunk. Ez 27,6 százalékos válaszolási hajlandóságot jelent, vagyis a képviselők ennyi százaléka volt hajlandó reagálni megkeresésünkre, ideértve a kitérő, esetleg negatív hangvételű e-maileket is. Célszerű azonban ezt az adatot tovább vizsgálnunk, hiszen e mögött több részeredményt is találunk, melyek segítségével jóval árnyaltabb képet kapunk a honatyák válaszolási hajlandóságáról, e-mailes interaktivitásáról. A további elemzés alapvetően a Fidesz-KDNP frakció kétharmados „túlsúlya” miatt indokolt, hiszen képviselőik nagy száma jelentős befolyással van a kapott eredményünkre.

Ha a kapott válaszok mennyiségét, arányát frakciónként tanulmányozzunk, a következő adatokat kapjuk. A Fidesz-KDNP frakció válaszolási hajlandósága 18,70 százalék, ami 49 válaszlevelet jelent. Ebből 40 a Fidesz, 9 a KDNP képviselői részéről érkezett, tehát a kormányt alkotó két pártnál ez az arány 17,86 százalék (Fidesz) és 24,32 százalék (KDNP), ami két szempontból is figyelemre méltó. Egyrésztől látható, hogy a fideszes képviselők igen alacsony arányban hajlandóak reagálni az elektronikus levél formájában történő kapcsolatfelvételtre, s ebből sejthető, hogy a fentebb ismertetett 27,6 százalékos osszeredményt negatív irányba befolyásolták. Másrésztől érdekes, hogy a KDNP, ahol a képviselők átlagéletkora – amelyről később még lesz szó – a legmagasabb (54,2 év), nagyobb arányban válaszolt, ami ellentmond várakozásainknak.

Mindez az MSZP-re vetítve a következőképp alakult. A 48 kiküldött levélre 21 válasz érkezett, ami 43,75 százalékot jelent. A legnagyobb ellenzéki párt eredményeit – a Fidesz-KDNP-hez hasonlóan – érdemes összevetni az időközben ebből a frakcióból kivált Demokratikus Koalíció adataival. Utóbbi, tíz főből álló csoporttól négy válasz érkezett, ami kerekén 40 százalékos eredmény. A két párt értékei között tehát közel sincs akkora különbség, mint a kormánypártok esetében, valamint mindkét párt pozitívan hatott a 27,6 százalékos végeredményünkre. Mindemellett megállapítható, hogy a Fidesz-KDNP 18,70 százalékához képest több mint kétszer jobb arányt ért el. Erre jó magyarázat lehet maga az ellenzéki lét, mely indokolja a választókkal való intenzívebb kapcsolattartást a későbbi választási siker elérése érdekében.

A Jobbik 46 képviselőjétől 24 válasz érkezett. Ez 52,17 százalékos arányt jelent, ami a legjobb eredmény, ha összevetjük a parlamenti frakciókat, hiszen az LMP 46,67 százalékot ért el – tizenöt főből heten reagáltak –, míg a

négyszázötven független képviselőtől egy válasz érkezett, ami 25 százalék. A két kisebb párt végeredménye alapvetően a várakozásoknak megfelelően alakult, hiszen 2010-ben választási kampányuk során sokat használták a világháló adta lehetőségeket kampánycélokra. Érdemes kiemelni, hogy az MSZP 43,75 százalékos eredménye alig marad el az LMP-től, ami a két frakció átlagéletkorát tekintve (MSZP: 50,8 éve, LMP: 38,3 év) mindenképpen meglepő, hiszen ezek szerint az e-mailes kapcsolattartásban az MSZP alig marad el a parlament „legfiatalabb” képviselőcsoportja mögött. A Jobbik magas eredménye minden kétséget kizáróan összefüggésbe hozható azzal a ténnyel, hogy a hagyományos médiában rendre alulreprezentáltak, így más felületen igyekeznek ezt kompenzálni. Emellett meg kell említeni a korábbi megállapításunkat, az ellenzéki pozícióból adódó kapcsolattartási kényszert is, ami természetesen az LMP-re is vonatkozatható.

Az ismertetett eredményeket a következő táblázat foglalja össze:

1. táblázat: Válaszolási hajlandóság a frakciók nagyságához viszonyítva

	Az egyes frakciók képviselőinek száma <sup>6</sup>	Kapott válaszok száma	Válaszolási hajlandóság a frakciók nagyságához viszonyítva
Fidesz	224	40	17,86%
KDNP	37	9	24,32%
MSZP	48	21	43,75%
DK	10	4	40%
Jobbik	46	24	52,17%
LMP	15	7	46,67%
Függetlenek	4	1	25%
Összes	384	106	27,6%

1 ábra: Eltérés a teljes átlagtól (a 27,6 százaléktól)



Cizelláltabb kép tárul elénk, ha megvizsgáljuk egy-egy párt *nélkül* a válaszolási hajlandóságot, hiszen így kézzel foghatóvá válik, hogy melyik frakció, milyen irányba módosította a végeredményt, vajon nélküle hogyan alakult volna a végeredmény. A módszer a következő. Az összes képviselő számából kivontuk az adott párt frakciójának létszámát, majd hasonlóképpen az összes kapott válaszból a frakció által küldött válaszok számát, és a két adatból százalékos eredményt számoltunk. Ezzel végképp kiküszöböltük a kormánypártok „túlsúlyát” és jóval pontosabb adatokat kaptunk, mint mikor egyszerűen elosztottuk az összes kapott választ az összes képviselő számával.

2. ábra: Válaszolási hajlandóság egy-egy párt nélkül



Egy Fidesz-KDNP nélküli parlamentben ez a számítás a következő eredményt hozná. A kormánypártok nélkül az országgyűlésben 124 képviselő foglalna helyet, ha eltekintünk a Fidesz-KDNP választól 57 válaszlevél marad, tehát ebben az esetben a parlamentnek 45,97 százaléka válaszolt volna. Mivel ez az eredmény majdnem duplája az összesítettnek (27,6 %), így a fentebbi állításunk, miszerint a kormánypárti frakciók alacsony válaszadási hajlandóságának negatív hatása van a végeredményre, immár bizonyított. A két pártot külön is megvizsgálva az eredmény 41,25 százalék a Fidesz, 27,95 százalék a KDNP nélkül. Ebből jól látható, hogy a kormánykoalíción belül a Fidesz frakciója az, amelyik létszámához képest a rosszabb arányban válaszolt. Ha az MSZP-vel kapcsolatban végezzük el a számítást, 25,30 százalékot kapunk, a Demokratikus Koalíciónál 27,27 százalék, a Jobbik nélkül 24,26 százalék, az LMP nélkül 26,83 százalék és végül, ha a függetlenektől tekintünk el, akkor 27,63 százalékot kapunk. A felsorolt eredmények alátámasztják a fenti állítást a Fidesz-KDNP – és azon belül is a nagyobb kormánypárt – alacsony válaszadási hajlandóságának negatív hatásáról, hiszen nélkülkük a százalékos arány körülbelül kétszer magasabb, míg ha az ő eredményük is a számítás részét képezi, akkor csupán a végső érték körül alakulnak az adatok, az eltérés mindössze néhány százalék.

Érdekes adalék lehet még felmérnünk a beérkezett válaszok alapján a válaszolók átlagéletkorát, melyet a lenti táblázat szemléltet.

3. ábra: A válaszolók átlagéletkora



A táblázatból egyrészt látszik a válaszolók, valamint frakciójuk átlagéletkora, másrészt lehetőségünk nyílik néhány megállapításra. A kétféle átlagéletkor alapvetően közel esik egymáshoz. Ezalól a KDNP, valamint az MSZP és a függetlenek képeznek kivételt. A függetlenek eredménye félrevezető, mivel ott nem beszélhetünk a válaszadók átlagéletkoráról, ott az *egyedüli* válaszadó életkora közel hat évvel magasabb, mint az átlag. Az MSZP pedig az egyetlen olyan frakció, ahol ha kevéssel is, 0,6 évvel, de a válaszolók életkora magasabb mint a frakcióé. Emellett kiemelendő, hogy a legidősebb frakció, a KDNP válaszadóinak átlagéletkora (a többi adat tükrében) jóval alacsonyabb (hét évvel), mint saját csoportjuké, valamint a Fidesz és az MSZP válaszolóinak átlagéletkora.

Kiszámolhatjuk azt is, hogy mely korosztálynak volt a legnagyobb a válaszolási hajlandósága. A Fidesz soraiból az 50–59 közöttiek 21,13 százalékos eredménye a legmagasabb. A KDNP esetében a 30–39 éves korosztály 75

százaléka a legmagasabb. Ez a részeredmény alátámasztja azt a feltevésünket, hogy a fiatalabb generáció fog nagyobb valószínűséggel válaszolni az internetes kapcsolatfelvételre. Az MSZP-nél szintén a 30-39 éves, valamint a 60 feletti korosztálynál a legnagyobb ez az arány, egyaránt 50,00 százalék, s ugyanez az eredmény a Demokratikus Koalíció esetében is. A Jobbiknál a 20-29 éves korcsoport 83,33 százaléka emelkedik ki, s ez meg is felel a várakozásoknak, hiszen, ahogyan már említettük, a fiatalabb generáció szívesebben használja az internetet mind kapcsolattartásra, mind egyéb tevékenységekre. Ennek azonban ellentmond az LMP eredménye, ahol, mint „legfiatalabb” frakciónál, a legegységesebb korosztály a 40-49 évesek, 66,67 százalékkal.

Még pontosabb képet kaphatunk a válaszadókról, ha a kor mellett a nemek szerinti megoszlást is megvizsgáljuk. Az erre vonatkozó adatokat az alábbi táblázat tartalmazza.<sup>7</sup>

4. ábra: A nem és a kor összefüggései a válaszolási hajlandóságban



Ismert tény, hogy a nőkhöz képest a férfiak messze túlréprezentáltak a parlamentben, így azt vártuk, hogy nagyobb számuk miatt a férfiak nagyobb arányban hajlandóak reagálni a kapcsolatfelvételre. Az eredmények azonban nem ezt igazolják, hiszen a férfiak csupán 26,29 százaléka válaszolt, míg a nők esetében ez a szám 41,18 százalék. A táblázat adatai is ezt erősítik meg. A férfiaknál a legmagasabb százalékos arányt a 20-29 éves korosztálynál találjuk (50%), ám ugyanez az arány a nők tekintetében 100 százalék. Ha ehhez hasonlóan megvizsgáljuk az összes korcsoportot, azt találjuk, hogy a nők százalékos eredménye mindenütt nagyobb: 20-29 éveseknél 100 százalék, 30-39 között 56 százalék, 40-49 éves csoportnál 44 százalék, 60 év fölött pedig 29 százalék. Ugyanezek az adatok a férfiak esetében, sorrendben a következőképp alakulnak: 50 százalék, 34 százalék, 22 százalék és 11 százalék. Az 50-59 közötti korosztályt azért emeljük ki, mert ez az egyetlen korcsoport, ahol a férfiak magasabb százalékos értéket értek el (30%), mint a hölgyek (25%), de a különbség itt sem számottevő. A nők nagyobb válaszolási hajlandósága frakciónkénti és korcsoportok szerinti vizsgálatnál is igazolódik. A teljesség igénye nélkül csak néhány példát említünk. A nagyobbik kormánypártnál a 30-39 év közötti nők válaszoltak a legnagyobb arányban (33,33%) az adott korcsoportban, ugyanez az adat az összes fideszes képviselőtől érkező válasz esetében 18,75 százalék. Mivel az MSZP-ből az összes nő válaszolt, tehát a válaszolási hajlandóság 100 százalékos, így itt is magasabb arányban válaszoltak a hölgyek, mint maga a frakció összessége.

Végezetül kitérnünk arra, hogy a válaszadók milyen formában jutottak be az országgyűlésbe, egyéni választási kerületben, avagy listán szerezték mandátumukat. Tekintettel arra, hogy a 176 egyéni mandátumból 174-et a Fidesz-KDNP jelöltjei nyertek, és a többi párt válaszadói listáról kerültek a parlamentbe, ezért relevánsabb a Fidesz-KDNP viszonylatában megvizsgálni az egyéni-listás válaszok arányát.<sup>8</sup>

5. ábra: Az egyéni választókerületből és a listáról bekerült képviselők válaszainak megoszlása



Az ábra azt mutatja, hogy az előzetes várakozásunk – miszerint a listáról bekerült képviselők nagyobb számban fognak válaszolni, kompenzálva azt a tényt, hogy kapcsolatuk a választókkal jóval közvettebb, mint egyéni mandátumos társaiknak – nem igazolódott teljes mértékben, ahogy az sem, hogy az egyéni választókerületekből bekerültek a polgárokkal való intenzívebb kapcsolattartás céljából fognak többen válaszolni. Ugyanis az egyéni mandátummal rendelkező képviselők esetében 19 százalék, míg a listás mandátummal rendelkezők esetében 35 százalék volt a válaszolási hajlandóság. A Fidesz-KDNP esetében például a 174 egyéni választókerületből bekerült képviselőtől 33 választ kaptunk, míg a 87 „listás” képviselőtől csupán 16-ot (18%). Ezzel alátámaszthatnánk az egyéni körzetes hipotézisünket, azonban nem lehet egyértelműen állást foglalni. E kérdés megválaszolásához további vizsgálatokra van szükség a jövőben.

Az ismertetett eredmények tükrében a kutatási kérdéseinkre a következő válaszokat kaptuk. Először is (a és b) elmondhatjuk, hogy az „internetfóbia” egyre kevésbé jellemző a Tisztelt Ház képviselőire, hiszen az átlagéletkorok, és különösen a korcsoportok vizsgálatánál jól látszott, hogy az idősebb korosztály sem zárkózik el az internet használatától (az országgyűlés legidősebb képviselőjétől ugyanúgy érkezett válasz, mint a legfiatalabbtól). Ez az állítás még akkor is igaz, ha a válaszok összszázaléka csak 27,6 százalék. Ennek oka ugyanis a Fidesz-KDNP alacsony válaszolási hajlandósága, nélkülük az eredmény jelentősen javul (46,3%), olyan mértékben, mely már igen jó aránynak számít. Előzetes feltevésünk – az ellenzék pártjai pozíciójuk miatt igyekeznek megragadni minden lehetőséget hangjuk hallatására – nem igazolódott teljes mértékben. Mindemellett a nemek szerinti adatok alapján (c) megállapíthatjuk, hogy a várakozásokkal ellentétben nem a nagy többségben lévő férfi, hanem az erősen kisebbségben lévő női képviselők válaszoltak sokkal nagyobb arányban levelünkre. Az egyéni választókerületből és a listáról való parlamentbe kerülés és a válaszolási hajlandóság (d) viszont ellentmondó. Várakozásunk, miszerint a legtöbb válasz a Jobbik és az LMP frakciójától várható (e), igazolódott.

Általánosítva tehát a végeredményt, akkor van a legnagyobb esélyünk arra, hogy e-mailes megkeresésünkre válasz érkezik, ha egy ellenzéki, 30-39 év közötti, hölgy képviselőt keresünk meg kérdésünkkel. Legkisebb valószínűséggel pedig kormánypárti, 60 év fölötti, férfi kollégája fog reagálni levelünkre.

## Következtetések

Kevésnek számít-e a magyar országgyűlési képviselők 27,6 százalékos válaszolási aránya? Esetleg soknak? A kérdés megválaszolására nem egyszerű. Egyértelmű, hogy a nyolc évvel ezelőtti Kumin Ferenc által mért 15 százalék körüli eredményhez képest elmozdulás történt. Az eltérés dinamikája azt mutatja, hogy évente valamivel több, mint 1,5 százalékkal nőtt a válaszolók aránya, azaz évente körülbelül hat képviselővel lettek többen a válaszolók. Ez a

logika mentén még 14,5 évre lenne szükség, hogy az Országgyűlés fele reagáljon. Így már igencsak kevésnek tűnik a 27,6 százalékos válaszolási arány. Ebben az esetben azonban nem vettük figyelembe, hogy a következő Országgyűlés várhatóan kisebb lesz, mint a jelenlegi, és nem törődünk azzal sem, hogy a következő választásokon új személyek kerülhetnek a parlamentbe. Továbbá ez a számolás nem veszi figyelembe, hogy 2003 óta két választás is volt, ahol szintén lecserélődött a parlamenti képviselők egy része, ami eleve megkérdőjelezi az évenkénti válasz-növekedést, helyette inkább ciklikus, négyévenkénti növekedésről kellene beszélni.

További kérdés, hogy lehetett-e volna magasabb a válaszolási hajlandóság? Természetesen igen. Ha például nem ingyenesen elérhető levelezőrendszert használunk, hanem hivatalos egyetemi, vagy valamilyen egyéb, szervezeti címről írunk, várhatóan több válasz érkezett volna. Az általunk használt e-mail cím (interaktivitas.kutatas2011@gmail.com) ugyanis akár spamként, vagy adathalászati kísérletként is felfogható. Nagy valószínűséggel alacsonyabb is lehetett volna a válaszolási hajlandóság, ha a levelünkben nem mutatkozunk be úgy, mint egy egyetemen folyó kutatás résztvevői, hanem csak a saját – a képviselők számára ismeretlen – nevünket írjuk alá. Úgy gondoljuk azonban, hogy a nyilvános levelezőrendszerből, kutatóként bemutatkozva azt a közéletet találtuk meg, amivel még nem befolyásoltuk jelentősen a válaszolási hajlandóságot.

Az eredmények tükrében érdemes közelebbről megvizsgálni a bevezetőben röviden elemzett új információs és kommunikációs technológiák és interakció szerepét. Az új IKT-k, és ezen belül is az e-mail valójában csak egy kapcsolattartási lehetőséget nyújt az embereknek. A magyar politikai kultúra intézményi oldala előnyben részesíti a hagyományos kapcsolattartást. Legalábbis azt kell feltételezni abból az adatból, hogy a képviselők több mint kétharmadától nem kaptunk választ egy héten belül. Sokkal rózsásabb a kép, ha csak azokat a képviselőket vizsgáljuk, akiktől érkezett válasz. Az öt negatív és négy kitérő válasz a 106-ból jelzi, hogy akik elfogadták az új technológiákban rejlő lehetőségeket, nem csak saját hasznukra fordítják azokat (információszerzés), hanem hajlandók megosztani is az információkat, ami e tanulmány keretében tárgyalt kutatás esetében a kérdésünkre kapott választ jelenti. Ez utóbbi biztató képet fest a jövőre nézve, hiszen – mint ahogy azt már jeleztük – várható a válaszolási hajlandóság növekedése. Árnyaltabb képet kapunk azonban, ha az interakciót is bevonjuk a vizsgálatunkba.

Kutatásunk során Kioussis elmélete alapján tekintettük interaktív médiumnak az e-mailt. Ehhez azonban arra volt szükség, hogy hét napban maximalizáljuk a beérkező válaszok fogadását. Egy hét ugyanis még magában hordozza a mindennapi élet ciklikusságát – például valamilyen egyéb elfoglaltsága miatt nem tudja azonnal megnyitni levelezését, elromlott a számítógépe, más leveleket fontosabbnak ítélt stb. A többi három szempontnak alapvetően megfelelt az e-mail, a kétirányú kommunikáció lehetősége adott volt, az adó és a vevő szerepe felcserélődhetett és a kommunikáció függőséget tartalmazott, több szolgáltató közreműködésével valósult meg a levélváltás. Ennek tisztázása után McMillan felhasználószempontú interaktivitás-elmélete alapján az a kép rajzolódik ki, hogy az országgyűlési képviselők többsége a felhasználótól a rendszer irányába zajló interaktivitás híve. Az eredmény nem meglepő, korábbi kutatások azt mutatják, hogy a magyar parlamenti pártok és képviselők közösségi-web használata egy-két kivételtől eltekintve viszonylag gyerekcipőben jár (Balogh, 2011). Kevés tartalom és még kevesebb megosztás jellemzi. Kutatásunk mellékszálaként összegyűjtöttük a képviselők személyes honlapjait. E szerint több mint 230 képviselőnek van valamilyen típusú saját honlapja.<sup>9</sup> Magas szám, azonban ne feledkezzünk meg arról, hogy a személyes honlapok épp az egyirányú kommunikációra alkalmasak, ami csak tovább erősíti a felhasználó rendszer irányú interaktivitást. A képviselők közösségi-web használata – amely McMillan szerint a felhasználótól a másik felhasználó felé irányuló interaktivitás lenne – azt mutatja, hogy nem a kétirányú kommunikáció gyakorlatát erősíti, hanem az egyirányú kommunikáció (például saját honlapok) web 2.0-s köntösbe bújtatott válfaját. Itt kap helyet a kutatásunk is. A kapott válaszok száma alapján arra a következtetésre jutottunk, hogy a képviselők többsége inkább híve az egyirányú, mintsem a két- vagy többirányú kommunikációnak, még akkor is, ha az olyan, a külvilág számára zárt csatornán történik, mint amilyen az elektronikus levél.

Más oldalról nézve a kutatás jól illeszkedik a nemzetközi vizsgálatok eredményéhez. Akárcsak a külföldi társaik, a magyar képviselők is előszeretettel előzik meg a két- vagy többirányú kommunikáció nem várt, kellemetlen következményeit azzal, hogy előnyben részesítik a felhasználó rendszer irányú kommunikációt. Williams és társai (2006) szerint az egyik felhasználótól a másik felé irányuló kommunikációt inkább kampányidőszakban, a kulisszák mögött zajló események bemutatására használják a politikusok. Ezt az állítást azonban nem áll módunkban sem alátámasztani, sem megcáfolni a magyar viszonyok tekintetében, mivel a 2011. esztendő nem volt választási év. Így csak annyit mondhatunk, hogy a magyar képviselők elektronikus levelekre adott válaszolási hajlandósága alapján nem fedezhető fel számottevő különbség az interaktivitásban a külföldi, elsősorban egyesült államokbeli politikusokhoz képest.

## Irodalom

Balogh Csaba (2011): A politikai közösségiweb-használata Magyarországon. *Médiakutató*, nyár. 29–38.

Barber, Benjamin R. (2003 [1984]): *Strong Democracy. Participatory Politics for a New Age*. Berkeley: University of California Press.

Bimber, Bruce (2003): *Information and American Democracy. Technology in the Evolution of Political Power*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bohman, James (1996): *Public Deliberation. Pluralism, Complexity, and Democracy*. Cambridge, Mass: The MIT Press.

Chambers, Simone (2009): *Rhetoric and the Public Sphere*. Has Deliberative Democracy Abandoned Mass

Democracy? *Political Theory*, 37/3. 323–350.

Cohen, Joshua (1996): Procedure and Substance in Deliberative Democracy. In: Seyla Benhabib (ed.): *Democracy and Difference. Contesting the Boundaries of the Political*. Princeton, NJ: Princeton University Press. 95–119.

Dessewffy Tibor & Ravasz Ábel (2009): A változás hálózatai. Social networking, a millenniumi generáció és az Obama kampány. *Politikatudományi Szemle*, 18/2, 103–119.

Dryzek, John S. (2002): *Deliberative Democracy and Beyond. Liberals, Critics, Contestations*. Oxford: Oxford University Press.

Hallin, Daniel C. & Mancini, Paolo (2008): *Médiarendszerek. a média- és politikai rendszerek három modellje*. Budapest: Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet – Gondolat.

Kiousis, Spiro (2002): Interactivity. A concept explication. *New Media & Society*, 4/3, 355–383.

Kumin Ferenc (2003): Az informatika kettős szerepe a Magyar Országgyűlésben. *Köz-Politika*, 2003/7, 16–26.

KSH – Központi Statisztikai Hivatal (Virágh Eszter) (2011): *Internethasználat Magyarországon a népszámlálás tükrében*. <http://www.nepszamlalas.hu/index.php?menu=1002&langcode=hu> (utolsó letöltés: 2011. december 19.).

Margolis, Michael & Moreno-Riaño, Gerson (2009): *The Prospect of Internet Democracy*. Farnham: Ashgate.

Mazzoleni, Gianpietro (2000): A Return to Civic and Political Engagement Prompted by Personalized Political Leadership? *Political Communication*, 17/4, 325–328.

McMillan, Sally J. (2002): Exploring models of interactivity from multiple research traditions: Users, documents, and systems. In: Leah A. Lievrouw–Sonia Livingstone (eds.): *The Handbook of New Media. Social Shaping and Consequences of ICTs*. Thousand Oaks: Sage. 163–182.

Merkovity Norbert (2009): Barack Obama elnöki kampányának sajátosságai. Mitől működnek a hálózati közösségek? *Médiakutató*, tavasz. 97–106.

Moy, Patricia & Gastil, John (2006): Predicting Deliberative Conversation. The Impact of Discussion Networks, Media Use, and Political Cognitions. *Political Communication*, 23/4, 443–460.

Stromer-Galley, Jennifer (2004): Interactivity-as-product and interactivity-as-process. *The Information Society*, 20/5, 391–394.

Stromer-Galley, Jennifer–Foot, Kirsten A. (2002): Citizen perceptions of online interactivity and implications for political campaign communication. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 8/1, online elérhető: <http://jcmc.indiana.edu/vol8/issue1/stromerandfoot.html> (utolsó letöltés: 2011. december 8.).

Tedesco, John C. (2007): Examining internet interactivity effects on young adult political information efficacy. *American Behavioral Scientist*, 50/9, 1183–1194.

Vedel, Thierry (2003): Political communication in the age of the Internet. In: Philippe J. Maarek & Gadi Wolfsfeld (eds.): *Political Communication in a New Era. A cross-national perspective*. London: Routledge. 41–59.

Williams, Andrew Paul & Trammell, Kaye & Postelnicu, Monica & Landreville, Kristen D. & Martin, Justin D. (2005): Blogging and hyperlinking. Use of the Web to enhance viability during the 2004 US campaign. *Journalism Studies*, 6/2, 177–186.

Williams, Andrew Paul & Trammell, Kaye & Postelnicu, Monica & Landreville, Kristen D. & Martin, Justin D. (2006): Evolution of Online Campaigning. Increasing Interactivity in Candidate Web Sites and Blogs Through Text and Technical Features. *Mass Communication & Society*, 9/1, 21–44.

## Lábjegyzetek

1

A felmérést az SZTE ÁJTK Nemzetközi tanulmányok MA és Politikatudományok MA Információs hálózatok szerepe a politikai kommunikációban című kurzus keretében végeztük el.

2

A kormánypártok és az ellenzéki pártok eltérő nagyságú frakciói befolyásolják az eredményt. Erre a későbbiekben még hosszabban kitérünk.

3

A kutatás kezdetekor Arnóth Sándor és Balsai István helyére még nem választottak új képviselőt.

4

Ez a számítási módszer hasonlatos ahhoz, amikor például a választási eredményeket az ország fővárosa nélkül számolják ki a politológusok, hogy megkapják a „vidék” politikai preferenciáit.

5

A következő módon vezettük fel a kérdést: „A Szegedi Tudományegyetem Állam- és Jogtudományi Karának Nemzetközi Tanulmányok MA és Politikatudomány MA szakos hallgatói vagyunk. Egyik tanóránk keretén belül (Információs hálózatok szerepe a politikai kommunikációban) felmérést készítünk. Ennek kapcsán szeretnénk

megkérdezni Önt, hogy mi a kedvenc tévéműsora?”

6

Minden képviselőnek küldtünk levelet. A képviselők és a kiküldött levelek száma megegyezik.

7

A felmérés idején, mint ahogy azt korábban is jeleztük, egy EVK-mandátum és egy listás mandátum betöltetlen volt.

8

A Fidesz-frakció képviselőinek például a fidesz.hu nyújtja a technikai háttérrel, és így a saját honlap alatt sok esetben a következő formulát kell érteni, képviselőneve.fidesz.hu.



Állásfoglalás

[Közös állásfoglalás a kommunikációs alapképzés tervezett megszüntetéséről](#)

Legolvasottabb

- [Manipulál-e a média?](#)
- [Az internetes kommunikáció története és elmélete.](#)
- [Reklámhatás, problémamegoldás, intencionalitás](#)
- [Médiaerőszak: tények és mítoszok](#)
- [A tévémaci tudatformáló szerepe](#)

Könyvajánló



<>

Szomszédok közt

[> könyv rendelés](#)

Megrendelés



<>

2016 nyár

[> régebbi lapszámok](#)

Pódiumbeszélgetések

[„Szomszédok közt” pódiumbeszélgetés](#)

Kérdez: Bajomi-Lázár Péter Médiakutató

Válaszol: Kovács M. András és Lányi Balázs forgatókönyvíró



[> korábbi pódiumbeszélgetések](#)

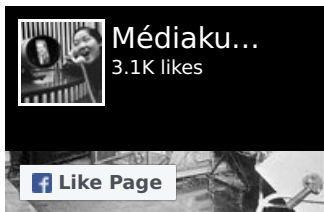
Partnereink

[Magyar Kommunikációtudományi Társaság](#)

[Sajtószabadság Központ](#) (rendszeres tevékenységét források hiányában megszüntette)

[Eastbound - Culture, Society, Media](#)

[Infokommunikáció és jog](#)







- [Korábbi lapszámok](#)
- [Rovatok](#)
- [Szerzőink](#)
- [Rólunk](#)

## Médiakutató 2012 nyár

### Történelem

[Záhonyi-Ábel Márk:](#)

# Filmcenzúra Magyarországon a Horthy-korszak első évtizedében

**A Horthy-korszak filmpolitikájának fontos összetevője volt a cenzúra, amelynek intézménye a Belügyminisztérium fennhatósága alá tartozó Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság (OMB) volt. Az intézmény - többek között - az ideológiai szűrő funkcióját is betöltötte. Ezen tevékenység reprezentációjaként maga a Bizottság állította össze döntéseiből az OMB Döntvénytár (1920-1929) című válogatást, amely egyrészt a korabeli cenzúra működésének kiemelt forrása, másrészt a filmes műfajokra és stílusokra vonatkozó reflexiói miatt is figyelmet érdemel.**

A 20. század első felében a filmcenzúra általános tendencia volt a világban. Akár demokráciákról vagy diktatúrákról, kapitalista vagy szocialista berendezkedésű államokról, gyarmatokról vagy gyarmattartókról beszélünk, mindenütt működtek a mozgóképek ellenőrzésére szolgáló intézmények, amelyek azonban a helyi politikai, társadalmi, gazdasági és kulturális jellemzők alapján igen eltérő sajátosságokkal rendelkeztek. A cenzurális térképre egyaránt felkerült a hollywoodi stúdiórendszer öncenzurális gyakorlata, a náci Németország vagy a szovjet berendezkedés cenzúrája is, amelyek azonban teljesen más feltételeket biztosítottak a filmek készítése, terjesztése vagy befogadása számára.

### Filmpolitika Magyarországon 1919 előtt

Magyarországon a századfordulótól a második világháborúig a különböző politikai rendszerek egyaránt fontosnak tartották a filmek feletti ellenőrzést. A mozgóképeket először a mutatványos-ipar részének tekintették, amely értelmezési keret először a 64.573/1901. B.M. számú rendelet fejezte ki: ez ugyanis már külön megnevezte a „gépszínházakat”. A jogszabály értelmében a helyi hatóságok jogkörébe tartozott, hogy a közigazgatási határainkon belül maximum négy hónap időtartamra megadják a vetítési engedélyeket.

Az 1910-es évekre a filmes terület igen jelentős fejlődésen ment keresztül (nőtt a gyártók, a mozik száma, erősödött a szaksajtó stb.). Ennek nyomán a mozgókép szerves része lett a mindennapoknak, valamint hangsúlyosabbak lettek a kulturális-tartalmi szabályozás - elsősorban erkölcs- és ifjúságvédelmi szempontok miatti - fontosságát hangsúlyozó helyi és országos törekvések. A probléma korabeli jelentőségét jól érzékelteti, hogy a folyamatos sajtóvita mellett az országgyűlésben is napirendre került a kérdés. 1912. május 18-án Ivánka Imre Kossuth-párti képviselő parlamenti beszédében arra tett javaslatot, hogy a „detektív-, rabló- és betörő-históriáknak mozgófényképekben való előadását tiltsák meg”.<sup>1</sup> A különösen az egyházak és a nőmozgalom által szorgalmazott szigorítások az I. világháború idején összekapcsolódtak a honvédelmi igényekkel, és emiatt 1918-ban a Wekerle-kormány (ideológiai szempontok mellett gazdasági megfontolásokból is) szabályozni kívánta a teljes filmes területet, amely addigra komoly eredményeket ért el: ekkor 39 filmgyártó és -kölcsonzó cég (Kőhát, 1996: 94) és 670 mozi működött (Borsos, 2009: 30), illetve 1916-1918 között 224 filmet forgattak (Magyar, 2003: 17). A kormányzati célok megvalósítása érdekében azonban hiába bocsátották ki 1918 áprilisában a 44.965/1918. B.M. számú körrendeletet az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság (OMB) és 1918 augusztusában a 67.600/1918. K.M. sz. rendeletet a filmgyártás központi irányításának keretében szolgáló Mozgófényképgyári Szövetség megeremtésével kapcsolatban, illetve nyújtottak be törvényjavaslatot 1918. június 17-én a mozgófényképügy átfogó szabályozására. Részben a társadalmi támogatottság hiánya, részben pedig az őszirózsás forradalom miatt ezek az elképzelések nem léptek életbe (Molnár, 1972: 5-31).

Az októberista köztársaság idején az 1918. évi II. néptörvény sajtószabadságról szóló rendelkezéseit alkalmazták a mozgóképekre. Ugyanakkor a centralizáló törekvés megmaradt (a filmszakma képviselői is érdekeltek voltak abban, hogy a korábbi korlátozott időtartamú és csak adott közigazgatási egységre érvényes engedélyeket hosszú távú és az egész ország területére kiterjedő lehetőségek váltsák fel), de annak demokratikusabb értelmezését kívánták megvalósítani (Kőhát, 1996: 95-100). A Tanácsköztársaság idején a központosítás szocialista értelmezése



valósult meg, ami együtt járt az állami filmgyártással, forgalmazással, vetítéssel és cenzúrával (Kőhádi, 1996: 130-153).

## A filmpolitika új keretei 1920 után

1920-ban az új államhatalom hozzálátott, hogy a filmes területet is saját elképzelései szerint szervezze át. A 8454/1920. M.E. számú rendelet, amelyet mindenki csak mozirevízió néven emlegetett, a filmszínházak engedélyeztetését a helyi hatóságoktól a belügyminiszterhez rendelte. A 8671/1920. M.E. számú rendelet létrehozta a kultusztárcának alárendelt Országos Mozcóképzési Tanácsot (közismertebb nevén a Filmtanácsot), amely leginkább a gyártás és forgalmazás ágazatáért volt felelős. Az 5.123/1920. B.M. számú rendelkezés pedig a filmcenzúra (Országos Mozcóképvizsgáló Bizottság) felállítását rögzítette. Bár a három szöveg megújította a mozcókép jogi kereteit, de az általuk felvázolt filmpolitikai koncepció bizonyos hasonlóságokat is mutatott az előző rendszerek filmpolitikai jellemzőivel. Az erőteljes állami befolyás fontos összekötő elem volt, de a centralizáció tekintetében sajátos ellentmondás jellemezte a Horthy-korszak első felét. Egyrészt az állam külön-külön sikeresen megteremtette a filmes részterületek egységes felügyeletét, másrészt viszont a különböző szegmensek ellenőrzése nem egy kézben összpontosult – az OMB és a moziengedélyek a belügyminiszter, a gyártás és a forgalmazás pedig a kultuszminiszter jogkörébe tartoztak, ami sajátos vetélkedést eredményezett a két szaktárca között, bár küzdelmükbe időnként más hatalmi szereplők is bekapcsolódtak (Honvédelmi Minisztérium, Miniszterelnökség). Az 1935-ös filmtörvény (1935: XIV. tc.) a belügyminiszter kezébe helyezte az egységes filmpolitikai koncepció végrehajtásának lehetőségét, míg az 1938 utáni intézkedések inkább a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium számára tették ezt lehetővé.

## A Horthy-kori filmcenzúra jogi keretei

Az OMB működésének keretét szolgáló rendeletek első generációját az 1918-as és 1920-as jogi szövegek képezték. Részben a politikai, társadalmi, gazdasági változások, részben a filmcenzúra működésével kapcsolatos tapasztalatok nyomán 1924-1925-ben három újabb rendeletet adtak ki (4.300/1924. M.E. sz., 255.000/1924. B.M. sz., 670/1925. M.E. sz.). Az OMB alapfeladata (magyar és külföldi mozcóképek utócenzúrája) nem változott, valamint továbbra is a belügyminiszter fennhatósága alá tartozott, hiszen ő nevezte ki a tisztikar tagjait (általában a belügyi tárca tisztviselői közül), valamint a miniszteriális és társadalmi delegáltakat, ő határozta meg a filmcenzúra működési szabályzatát és pénzügyi tevékenységének feltételeit (vizsgálati díjak, fizetés mértéke stb.). Ugyanakkor számos különbséget lehet megragadni a jogi szövegek részleteiben, amelyek – a teljesség igénye nélkül – a következő táblázatban foglalhatók össze:

### Elsőgenerációs szabályozás (1918–1920)

„...az ország területén nyilvános előadáson csak olyan mozcóképek mutathatók be, amelyeket ...Országos Mozcóképvizsgáló Bizottság előzetesen megvizsgált, nyilvános előadásra alkalmasnak talált s erről engedélyokiratot állított ki.”

„A bizottság ... elnökből és ezenfelül tizenhat tagból áll. Tagjai: a belügyminiszternek, a honvédelmi miniszternek, az igazságügyminiszternek, valamint a székesfővárosi m. kir. államrendőrség főkapitányának egy-egy kiküldöttje, továbbá a vallás- és közoktatásügyi miniszternek hat (6) kiküldöttje, végül a mozcóképipar érdekeltsége köréből, valamint az erkölcsi és társadalmi érdekképviselet köréből ... kinevezett 6 tag.”

„A határozatokat, az albizottsági tagok esetleges véleményének meghallgatásával, az OMB nevében az elnök, illetőleg helyette az albizottságnak a belügyminiszter részéről kiküldött tagja hozza.”

-

„Az engedélyokirat a kiállítás keltétől számított 5 évig érvényes.”

### Másodgenerációs szabályozás (1924–1925)

„A mozcóképek nyilvános előadása, vagy a nyilvános előadásra szánt mozcóképek belföldi forgalma, valamint a mozcóképeknek külföldről való behozatala, vagy külföldre való kivitele hatósági ellenőrzés alá esik.”

„...rendelkezései a mozcóképeknek egyesületekben (kaszinók, klubok, társaskörök stb.), valamint tudományos vagy ismeretterjesztő intézmények körében való előadására is kiterjednek”

### Összetétel

„A bizottság áll: elnökből, helyettes elnökből, a szükséges számú alelnökökből (ügyvezető alelnök) és jegyzőkből, valamint a miniszterelnök, a belügyi-, a pénzügy-, a kereskedelemügyi, a vallás és közoktatásügyi, az igazságügyi, a honvédelmi, a népjóléti és munkaügyi, a külügyminiszter képviselőiből, továbbá a mozcóképzem-engedélyesek, valamint a mozcóképipari érdekeltség (mozcóképgyárosok, filmkölcsönzők, színpadi szerzők, színészek, sajtóhírlapírók, valamint a társadalmi élet szakértő kiválóságai) köréből kiválasztott szükséges számú tagokból.”

„Az albizottság határozatát szótöbbséggel hozza meg ... Szavazategyenlőség esetén az albizottság elnöke dönt.”

„Az OMB elnöke, helyettes elnöke, alelnökei, jegyzői és tagjai, valamint a segéd- és kezelőszemélyzet körében alkalmazottak ... hivatali esküt kötelesek letenni.”

„Az engedélyokirat kiállításától számított három évig az ország egész területén érvényes.”

### Vizsgálati szempontok

„Az engedélyt meg kell tagadni, ha a vizsgálatra bemutatott mozcókép tárgya, cselekménye vagy irányzata:

„Az engedélyt meg kell tagadni, ha a vizsgálatra bemutatott mozgókép tárgya, cselekménye, irányzata:

- a fennálló törvények és rendeletek határozmányaiába ütközik;
- az állambiztonság vagy a honvédelem érdekeivel ellentétben van, vagy ezeket veszélyezteti;
- a közrendet, közerkölcsiséget vagy a jóízlést sérti.”

„Már az előzetes vizsgálat megejtését is meg kell tagadni az olyan mozgóképektől, melyeknek címük nincsen, vagy amelyeknek részlete, illetőleg jelenetei magyarázó szöveggel ellátva nincsenek.”

- fennálló törvénybe vagy rendeletbe ütközik;
- az állambiztonságot, vagy az államnak más állammal való viszonyát veszélyezteti vagy sérti;
- nemzeti állam eszméjével ellenkezik;
- az állam, a véderő, vagy a hatóságok (hatóságiközegek) tekintélyét sérti;
- a közrendet, közerkölcsiséget, vagy a jó ízlést sérti;
- a vallási érzület megsértésére alkalmas.”

„Már az előzetes vizsgálat megejtését is meg lehet tagadni az olyan mozgóképtől, amelynek nincs címe, vagy amelynek részletei, vagy jelenetei magyarázó szöveggel ellátva nincsenek. Az albizottság a szemrontó, vagy hibás mozgóképek ... vizsgálatát félbeszakíthatja és az engedély megadását megtagadhatja. Megtagadhatja ezenfelül az olyan mozgókép engedélyezését is, amelynek magyarázó szövegrésze, vagy esetleges szkeccsrészeinek szövege magyartalan.

Az összehasonlítás alapján megfogalmazható, hogy a differenciálódás, a részletek pontosabb meghatározása, és ezáltal a jogi ellentmondások kiküszöbölésének igénye jellemezte azt a változást, ami az 1920-as évek közepére megvalósult. Az OMB jogkörének eredeti definiálása összhangban volt a korabeli háborús viszonyokkal: egyrészt példaként említhető, hogy a vizsgálati szempontok között kiemelt szerepet kapott az állambiztonság és a honvédelem érdekeinek védelme, másrészt a filmkereskedelem korlátai miatt a bizottság feladata ekkor elsősorban a vetítések megítélése (engedélyezése) volt. Az évtized közepére viszont a film-export és -import működése helyreállt, és immár ez is hatósági ellenőrzés alá került. (Ez a lépés azért is fontos volt, mert így szűrték meg, hogy mely magyar filmek jelenhetnek meg külföldön, ami a korabeli neonacionalista közegben kiemelt funkcióval bírt.) Annak háttérében, hogy a vizsgálati szempontok formálisan kibővültek a vallás és a nemzeti állam eszméjének védelmével az állt, hogy a keresztény-nemzeti diskurzus pozícióját kívánták tovább erősíteni. (A cenzúrendeletekben lévő vizsgálati szempontok jelentőségét az emeli ki igazán, hogy - jelenlegi ismereteink alapján - a cenzorok számára nem volt más jogalap az „ítélkezésben”. Például nem léteztek belső utasítások.) A döntéshozatali mechanizmus átalakulását jelezte, hogy néhány ember egyszemélyi döntését a többségi szavazás elve váltotta fel, ami a bizottság zárt összetétele ellenére is több ember számára biztosította a határozathozatalban való tényleges szerepvállalást. Ugyanakkor ezt többek között az tette lehetővé, hogy minden tagnak (a már eleve felesküdt hivatalnokok mellett az esküt egyébként mellőző társadalmi megbízottaknak is) esküt kellett tennie.

Az 1924-1925-re megreformált cenzurális rendszer illeszkedett a Bethlen-konzolidáció törekvései közé, s kisebb-nagyobb változásoktól eltekintve egészen 1944-ig fennállt, hiszen a másodgenerációs szabályozást alapjaiban csak a német megszállás idején változtatták meg (1880/1944. M.E. sz., 8.888/1944. V.K.M. sz., 8.900/1944. V.K.M. sz. rendeletek), amikor is az OMB a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium fennhatósága alá került.

## A döntvénytár (1920-1929) születése

Az OMB a belügyminiszter által kinevezett vezetőkől és tagokból állt. Az idők során hiába szerettek volna különböző szervezetek, intézmények vagy társadalmi csoportok bekapcsolódni, illetve jelentősebb szerepet vállalni a mozgóképek ellenőrzésében, a Bizottság alapvetően megmaradt egy zárt közösségnek. A személyi összetétel ugyan háromévente formálisan megújult, azonban a Horthy-korszak negyedszázada alatt kinevezett közel 230 filmcenzorból többen is ciklusokon keresztül látták el feladataikat (például közel két évtizeden keresztül volt cenzor dr. Bencs Zoltán, Chrestels Károly nyugállományú alezredes, dr. Császár Elemér irodalomtörténész vagy Jekelfalussy Zoltán volt fiumei kormányzó). Mivel mindig ugyanazon intézményi körből nevezték ki a döntéshozókat, az OMB összetétele szerkezeti állandóságot mutatott. A filmcenzúra hiába rendelkezett egyszerre akár több tucat delegálttal is, egy-egy ülésre legfeljebb négy-nyolc embert hívtak meg, vagyis minden elkészült és bemutatásra váró mozgóképről alkalmi bizottságok ítélték.

Az 1920-as években az OMB személyi összetétele mellett a szervezet gazdálkodását és döntéseit is folyamatosan vitatta a sajtó, a filmszakma és az ellenzék, aminek az alapja az volt, hogy se a gazdálkodás, se az egyes művekről hozott határozatok indoklásai nem voltak nyilvánosak. A gazdálkodás iránti kíváncsiság háttérében az állt, hogy az OMB a filmszakma által befizetett díjából tartotta el magát. A döntéshozatal részletei azért voltak érdekesek, mert a határozatok alapadatai (az alkotás címe, gyártója, forgalmazója, hossza, a határozat eredménye, illetve a korhatár-besorolás) rendszeresen megjelentek a sajtóban, de a rendeletekben lefektetett vizsgálati szempontokat árnyaló és kifejtő indoklásokat csak az engedélykérelmek benyújtói kapták meg, akik aztán - a konkurenciával folytatott verseny miatt - nem feltétlenül osztották meg másokkal az így szerzett tudásukat.

Ilyen előzmények után látogatott el Scitovszky Béla belügyminiszter 1928. január 19-én az OMB Eskü téri (ma: Március 15. tér) központjába, ahol az új összetételű bizottság előtt úgy köszöntötték, mint „a nemzeti ideálok, az állami rend, a közerkölcs, a társadalmi egyensúly legfőbb őrére és az ezekkel kapcsolatos eszmék leghivatottabb interpretátorát”.<sup>2</sup> A miniszter nagyjelentőségű szónoklatában előbb a cenzúra (ideológiai és gazdasági) jelentőségét és a cenzorok tevékenységének fontosságát emelte ki, majd kifejtette, hogy meggyőződése szerint

„...a bizottság tagjai a bennük rejlő erkölcsi és szellemi tulajdonságoknál fogva helyes szubjektív érzéssel fogják érvényesíteni munkájuk közben ezeket az írott jogszabályokban [sic!] nem foglalható

szempontokat is.”

Később rátért látogatása céljára:

„...a bizottság tagjainak felelősségteljes munkáját megkönnyítsem azzal, hogy e munka együttműködésének harmóniáját, hogy úgy mondjam jogegységét biztosítsam azokkal a szempontokkal, melyeket a kormányzatomra bízott állami és társadalmi érdekek védelmében követendőnek tartok.”

Scitovszky Béla ezután kilenc pontban fogalmazta meg gondolatait, amelyek a vallásvédelem, az ifjúságvédelem, a külkapcsolatok témájára, a magyartalan feliratok elleni fellépés mellett a filmek műfajiságára vagy narratívájára vonatkozó megjegyzéseket is tartalmaztak. Végül azon igényét is tudtára adta a jelenlévőknek, hogy

„...a bizottság időről időre plenáris üléseket tartson az elvi jelentőségű határozatok megbeszélésére, a fölvetődő problémák megvitatására és az albizottságok munkájában a harmonikus egység biztosítására.”

Elmondta, hogy szerinte ezt a munkát elősegítené, ha egybegyűjtenék és átvizsgálnák az addigi betiltásokat, és azután döntvénytár formájában megjelentetnék azokat.

A beszéd jelentőségét a kortársak egyrészt abban látták, hogy útmutatóul szolgált az OMB számára, és a döntéshozatal gyakorlatában lévő egyes bizonytalanságokat feloldotta. Másrészt utána kezdtek hozzá a betiltásokat tartalmazó döntvénytár létrehozásához, amely az OMB iratanyagának megsemmisülése miatt mára a filmcenzúra korai szakaszának az egyik legfontosabb forrása lett.

A belügyminiszter látogatása után körülbelül háromnegyed évbe telt, mire a munkálatokkal megbízott Kolbenschlag Béla (nyugalmazott főispán, korábbi ügyvezető alelnök) előállt a tervezettel (272/1928. OMB eln. sz.), amely az 1920-tól betiltott művek listáját tartalmazta. Az OMB 1928. október 19-i plenáris ülésének döntése értelmében albizottságokat hoztak létre, amelyek novemberben kiválasztották a döntvénytár anyagát az elkészült lajstromból (1929. május 16–17-én pedig az 1928-as anyag feldolgozására került sor). Az 5–12 fős csoportok húsznál is több ülés során elvégezték a feladatot: a válogatásban a bizottság akkori tagságának több mint a fele, 28 fő vett részt.<sup>3</sup>

A gyűjteményből néhány film kimaradt, például azért, mert jelentéktelen volt a tárgyuk, érthetetlen a tartalmuk, technikai fogyatékossgal rendelkeztek. És az is sok mű kimaradását eredményezte, hogy a korai darabok egy részét nem látták el anno tartalomleírással.<sup>4</sup> A kötet végül 1930 decemberében jelent meg összesen 4800 példányban,<sup>5</sup> és a körülbelül 750 betiltás közül 180 darabot tartalmazott.

## A Döntvénytár recepciója

Az *OMB Döntvénytár (1920–1929)* című határozatgyűjteményt alapvetően kétféle értelmezési keretben helyezték el az idők során. Az egyik értelmezés szerint a kötet komoly és racionális döntéseket tartalmazott, vagyis ha összegyűjtenék az egyes döntések ideológiai elemeit, akkor azokból végeredményként egy egységes ideológiai konstrukciót kapnának, amely hűen tükrözi az OMB elképzeléseit. Ez az értelmezés alapvetően magától az OMB-tól volt eredeztethető, hiszen mind a kortársak, mind az utókor számára olyan szervezetként akarta feltüntetni önmagát, mint amely birtokában van az ítéletalkotáshoz szükséges tudásnak, és részrehajlás nélkül végzi társadalmi szempontból fontos feladatát. A másik értelmezési hagyomány viszont úgy viszonyult a szövegekhez, hogy azok leginkább irracionális (azaz kiszámíthatatlan, az előzetesen rögzített vizsgálati szempontokat nem feltétlenül figyelembe vevő) döntések „fedőhatározatai”, vagyis a határozatokban leírt indokok és a döntések háttérében megjelenő szándékok nem feltétlenül álltak összhangban. Ez a kétely már a kortársak egy részénél is megfogalmazódott (például Az Est-lapokban). A szocialista időszakból származó értékelésekben azonban már egyértelmű volt ez a beállítást: szakirodalmi monográfiák (Nemeskürty, 1961: 189–192; Magyar, 2003: 328–339) és emlékiratok (Radó, 1970: 163) elsőszeretettel sorakoztattak fel olyan példákat a *Döntvénytár*ból vagy más forrásokból, amelyek maradinak és kiszámíthatatlannak tűntették fel a Horthy-kori cenzúra működését.

A két diskurzus ellentétben áll egymással, azonban nem feltétlenül zárják ki egymást, hiszen mindkét esetben csak bizonyos példák/ eseteket vettek alapul, és nem az összes döntést. Ráadásul, mint láttuk, 750 betiltás közül csak 180 darabot tartalmazott a Döntvénytár, a későbbi szerzők pedig leginkább ezen 180 határozat közül választottak ki néhány szemléletesnek tartott esetet.

## A Döntvénytár esetei

A Döntvénytár az előszó alapján egyszerre készült a nagyközönségnek, a filmszakmának és a rendőrhatalóságoknak. A nagyközönségnek azért, hogy az megismerje a filmcenzúra, úgymond, sokoldalú, közhasznú és felelősségteljes munkáját. A rendőrhatalóságoknak azért, hogy azok a művek helyi ellenőrzésekor nagyobb rálátással rendelkezessenek feladataikkal kapcsolatban. A filmes szakmának pedig azért, hogy annak tagjai a Döntvénytár alapján jobban megérthessék az OMB döntéshozatali mechanizmusát, és így pontosabban meg tudják határozni, hogy mely filmeket milyen formában lehet a cenzúra elé bocsátani, és ezzel ideológiai és gazdasági szempontból egyaránt biztosabb döntéseket tudjanak hozni. Továbbá kiderült az előszóból, hogy az OMB tíz év alatt több mint 15 ezer mozgóképet vizsgált meg, aminek átlagosan 4-5 %-át tiltották be. Az 5%-os értékkel kapcsolatban egyrészt azt jegyeztem meg, hogy egy évtized átlagáról van szó (évenként tehát voltak eltérések), másrészt azt a körülményt, hogy a filmekkel sajátos játék folyt: bizonyos darabokat elsőre engedélyeztek, bizonyos műveket viszont csak többszöri átdolgozás után, s voltak olyan alkotások, amelyeket a tiltás miatt egyáltalán nem mutattak be hivatalosan. (Maga az előszó is reflektált erre a problémára, hiszen megemlítette, hogy a betiltott 5 százalék

## 1. Ideológiai szempontok

Ha végigolvassuk a Döntvénytárat, akkor a tekintélytisztelet ragadható meg benne a leghangsúlyosabb szempontként. Bármelyik alkotás, amely megsértette, gyengítette a tekintélyt, legyen az a politikai elit, az államhatalom, az egyházak, a bíróság, a rendőrhatalom, a hadsereg, a szülők, egy orvos vagy egy tanár tekintélye, számíthatott a visszautasításra. A tekintélyelv azonban nemcsak a korabeli filmcenzúra felől részesült védelemben, hanem – többek között – a sajtószabályozás részéről is, és ezek egyaránt alátámasztják azt az érvelést, amely a Horthy-korszak nyilvánosságát tekintélyelvűnek minősíti (Sipos, 2011: 107–120). Mivel a filmcenzúra vizsgálati szempontjai és más bíráló intézmények szempontjai között átfedés volt, indokolt az OMB működését majd a mozgóképnél tágabb, nyilvánosságtörténeti kontextusban is vizsgálni.

Az államhatalom védelme – legyen szó monarchiáról vagy köztársaságról – magába foglalta az állam, a nemesség, az államapparátus helyzetének erősítését. Az államnak vagy hivatalnokának (a magyar kontextus miatt ez különösen vonatkozott a monarchiára, illetve az uralkodóra) nem megfelelő színben való feltüntetése semmilyen térben vagy időben nem volt elfogadható. Az egyik leggyakrabban hangoztatott érvelés a cenzúra részéről az volt, hogy az adott filmben szereplő uralkodó, nemesség, vezető politikus vagy hivatalnok többre becsülte a szórakozást, a költséget vagy akár csak saját boldogságát (!), mint népe sorsát, így nem volt méltó pozíciójára (OMB DT, 1930: 858–859, 963–964, 964–965, 972–973). Itt azt érdemes átgondolni, hogy a fenti témával dolgozó mozgóképek egy jelentős része Amerikában vagy Szovjet-Oroszországban készült, illetve az utóbbiban játszódott (cári időszak). Az amerikai filmek számottevő hányadában a királyság vagy elnyomó hatalomként jelent meg, amellyel szemben fel kellett lépni (lázadás, forradalom témája, különösen a francia vagy az orosz forradalom volt kedvelt), vagy pedig érdekességekkel, botrányokkal tarkított világgént, amelyben az elit tagjai is hús-vér embereként szerepeltek. Ferenc József kora például igen kedvelt volt, különösen Rudolf trónörökös öngyilkossága – miközben Magyarországon a királyi család belügyeinek megjelenítését általában a tekintély védelme mellett azzal utasították el, hogy az sérti a család magánszféráját (OMB DT, 1930: 840–843). Az orosz filmekkel kapcsolatban a helyzet annyiban volt egyszerűbb, hogy azok szerint a cári önkényuralmat jogosan söpörték el a tömegek, és így igazságos volt a radikális váltás. Magyarországon nem fogadták szívesen a köztársasági témájú darabokat, vagy a kormányzó személyét sértő műveket – például tilos volt Horthy Miklóst reklámfilmben szerepeltetni (OMB DT, 1930: 812), vagy kifejezetten egy kormányzó elleni politikai merényletről szóló filmet bemutatni (OMB DT, 1930: 984–985). A legnagyobb veszélynek azonban a forradalom ábrázolását vélték, bár az idők során árnyaltabbá vált a megítélése. A forradalmakat követő első években minden erőszakos rendszerváltással kapcsolatos művet automatikusan betiltottak (játszódjon az egy képzelte országban vagy megtörtént keretek között). A konszolidáció előre haladtával viszont differenciálódott a kép. A szovjet történelemértelmezéseket – a nyugati államokhoz hasonlóan – az OMB sem engedélyezte (OMB DT, 1930: 1016–1018), viszont például a francia forradalmat feldolgozó művekkel kapcsolatban a belügyminiszter elvi határozata mondta ki, hogy esetről esetre kell megítélni a helyzetet (OMB DT, 1930: 819–820).

A hadsereg megítélése szintén a központi témák egyike volt. A katonákról szóló reprezentációkon nemcsak a civilektől elvárható erkölcsöt kérték számon (ivászat, tivornyázás, tiltott szerelmi kapcsolat, szerencsejáték stb. tiltása – OMB DT, 1930: 828–829), hanem többleteltvárásokat is megfogalmaztak velük kapcsolatban. A gyávaság, a hatalommal való visszaélés (OMB DT, 1930: 861–862), az árulás (OMB DT, 1930: 856–858) stb. olyan elemek voltak, amelyek nem jellemezheték őket. Nemcsak a honi vagy baráti ország részéről, hanem semmilyen részről sem. Előbbi esetben az volt a probléma, hogy az ábrázolás, amely szerint a magyar katona gyáva, áruló stb., sértette volna a nemzeti érzést; utóbbi esetben viszont az volt a probléma, hogy az idegen katona gyáva, áruló stb., ami a hadseregnek mint intézménynek a megítélését rontotta volna. Ebbe a gondolkörbe illeszkedett a pacifizmus, az antimilitarizmus eszméjének elutasítása (OMB DT, 1930: 822–823, 844–846). Itt az volt a gond, hogy a pacifizmust vagy az antimilitarizmust valójában csak egy módon lehetett volna ábrázolni: úgy, hogy a háborút embertelennek, brutálisnak mutatták, amiből következhetett az egyes katonák (a korábbiak alapján elfogadhatatlan) brutális és embertelen mivolta, de következhetett az a megállapítás is, hogy ha ilyen a háború, akkor nincs szükség a harcra, így viszont hadseregre se. Ez utóbbi következtetés a trianoni béke révén meggyengülő, sőt lét és nemlét határán álló és a revízió eszközeként számon tartott honvédség számára kifejezetten negatív lett volna, s nem lehetett megengedni, hogy a nagyközönség körében elterjedjen.

Sajátos feladatok jelentkeztek a rendőrhatalom és a bíróság ábrázolásánál is. A korábban említett kritériumok (például az erkölcsi fedhetetlenség azt jelentette, hogy soha nem jelenhettek meg bűnözőként – OMB DT, 1930: 846–847, 850–851) mellett különleges elvárás volt, hogy a filmekben a rendőröknek és bíróknak tévedhetetlennek kellett lenniük. A nyomozó csak törvényes eszközöket használhatott, és mindenképpen sikerrel kellett járnia, mert ha nem, akkor sérült volna az igazságos világrendbe vetett hit (OMB DT, 1930: 961–962). A bíróságok szintén csak helyes döntéseket hozhattak, mégpedig elsőre (OMB DT, 1930: 847–848; 853–854). Az nem fordulhatott elő, hogy először ártatlanul elítéltek egy személyt, majd utólag, egy magánszemély nyomozása során derül ki az igazság.

Az egyház és a vallás mint erkölcsi iránymutató fontos szerepet játszott a korabeli magyar társadalomban. Ennek megfelelően papokat (OMB DT, 1930: 930–932, 934–935), apácákat (OMB DT, 1930: 933–934), szerzeteseket (OMB DT, 1930: 941–942) csak idealizált formában lehetett megjeleníteni. Tökéletes életet kellett élniük, kezdettől fogva: a korábban bűnös életmódot folytató, azaz megtért ember története azért volt elfogadhatatlan, mert egyrészt azt a benyomást kelthette, hogy nyugodtan lehet valaki fiatalon erkölcstelen, hiszen megtérése után úgyszólván megbocsátanak neki, másrészt pedig azt, hogy a papok, szerzetesek, apácák korábban bűnösök lehettek (OMB DT, 1930: 932–933). Vagyis az egyházi személyek sem jelenhettek meg hús-vér figuraként. Ha sor is került a megtérés narratívájának alkalmazására, azt csakis a hit, a vallás magasabb szintű erkölcsiségével lehetett indokolni, és egyéb tényező (például világi dolgok, valakinek a kedvéért való megtérés) nem jöhetett számításba (OMB DT, 1930:

990-992). Az egyház hivatalos tanításával szembenelő elképzelések megjelenítése is tilos volt. Ez ugyanúgy vonatkozott a szekták elutasítására (OMB DT, 1930: 869), a vallási tanok profanizált ábrázolására, illetve a teológiai és valamilyen tudományos nézet közötti vitára. Utóbbi esetben az OMB azzal indokolta döntését, hogy bár nem feladata az egymással vitatkozó tudományos álláspontok között választani, de azt nem hagyhatja, hogy a valláserkölcsei hozzáállás helyett más, azzal szembenálló materialista felfogás közel kerüljön a nagyközönséghez (OMB DT, 1930: 942-943).

A tudósok és orvosok ábrázolásának legfontosabb szabálya az volt, hogy nem lehetett őket veszélyes, fanatikus, őrült figuraként ábrázolni (OMB DT, 1930: 871-872, 1008-1010), mivel a tőlük való félelem maga után hozta volna a műtétektől, az egészségügyi vizsgálatoktól stb. való távolmaradást (OMB DT, 1930: 987-988). Szintén ehhez kapcsolódik, hogy tudós nem találhatott fel csodás varázssítalt, mert az a babonát erősítette volna (OMB DT, 1930: 868-869). Értelemszerűen a tudós/orvos figurája sem lehetett olyan történet részese, amely vallás és tudomány konfliktusát dolgozta fel.

A tanárokat nem lehetett sem túl szigorúnak, embertelennek, sem nevetségesnek mutatni. A tudásukat, hozzáértésüket nem lehetett megkérdőjelezni. Ezek a jellemzők rányomták a bélyeget az iskolai közegben játszó művekre, különösen azokra, amelyekben diákok voltak a főhősök (OMB DT, 1930: 855-856, 881).

A társadalom fontosnak gondolt tagjain kívül fokozottan óvták a család intézményét is, azon belül elsősorban a szülők hatalmát, amelynek erkölcsi-vallási gyökerei voltak. A filmekben a gyerekek semmilyen formában sem fordulhattak szüleik ellen (OMB DT, 1930: 876-877).

A fenti ismertetés alapján nyugodtan kijelenthetjük, hogy az élet minden területén megnyilvánult a tekintély védelme. Erre azért volt különösen nagy szükség, hogy az 1918-1919-es események után minél gyorsabban lehessen stabilizálni az új berendezkedést. A szisztémának azonban nemcsak az értékek kijelölése volt része, hanem az azok védelmét ellátó intézkedések is. A forradalmak, lázadások elutasítása volt az egyik alapelv (mindegy, hogy az államhatalom, a szülői tekintély stb. kapcsán került említésre), és ennek tudatosítása érdekében hangsúlyozták, hogy az egyén felelős a tetteiért. Minden olyan alkotást, amely azt sugallta, hogy az egyén nem felelős a cselekedeteiért, s emiatt szabadon szembeszállhat bárkivel vagy bármivel (vagyis egy esetleges lázadásért nem őt, hanem rajta kívülálló tényezőket lehetne okolni), azonnal betiltottak. Ebből következően nem lehetett vetíteni olyan filmeket, amelyekben a konfliktus a tudatalattival (például a hipnózissal [OMB DT, 1930: 874-875], a freudi tanokkal [OMB DT, 1930: 918-919]), a genetikával (azaz azzal, hogy valamiféle biológiai kényszer egy adott viselkedés oka [OMB DT, 1930: 1022-1023]) vagy a társadalmi determinizmussal (azaz azzal, hogy a társadalmi rendszer, a társadalomban betöltött helyzet kényszeríti ki a cselekvést [OMB DT, 1930: 985-987]) volt magyarázható.

A társadalmi konfliktusokkal kapcsolatban igyekeztek minél jobban visszavetni a rendszeren belüli ellentétek „szítását”. Ennek részeként utasították el az osztályellentétek „felnagyításával” foglalkozó munkákat (OMB DT, 1930: 815-816, 823-824, 870-871), illetve a zsidó tematikát megjelenítő műveket. A cenzúra állásfoglalása szerint nemcsak az antiszemita művekkel, hanem a filozemita darabokkal szemben is fel kellett lépni. Így nemcsak azt a történetet tiltotta be az OMB, amelyben egy keresztény társaság kiforgatja vagyonából egy zsidó kereskedő örökösét (OMB DT, 1930: 895-896), hanem azt is, amely egy zsidó tőkés boldogulását mutatja a nyomorgó keresztények rovására. Az egyenlőség ugyanakkor csak látszat volt, mivel a filmcenzúra szerint úgy lehetett a legjobban védekezni az antiszemitizmus ellen, ha elhallgattatják a filozemitákat (OMB DT, 1930: 989-990). Ez a gyakorlat összhangban volt azzal a bethleni elképzeléssel, hogy ugyan a jogegyenlőség megsértése nem kívánatos, de a zsidóság pozícióinak gyengítése támogatható, mégpedig elsősorban a keresztény középosztály megerősítésével (Gyurgyák, 2001: 123-131).

A nemzeti érzés védelme a Döntvénytár határozatai alapján leginkább az úgynevezett kultúrfőlény-elmélettel hozható összefüggésbe, amelynek határozott célja volt, hogy Trianont követően magasabb szintűnek jelenítse meg a magyar kultúrát, mint a környező államokéit (Gyurgyák, 2007: 312-315). A honi értelmezés szerint a magyar kultúra nemcsak magasabb rendű, hanem markánsan eltér a szomszédos országokéitól. Ezért utasították el azokat az alkotásokat, amelyek a magyar viszonyokat „balkáni nívón” ábrázolták (OMB DT, 1930: 806-807), vagy azokat, amelyek magyar tájakat, építészeti alkotásokat, népszokásokat stb. jelenítettek meg román, szerb, csehszlovák stb. jellegzetességként (OMB DT, 1930: 883-884). Az előbbi elvárások nemcsak a kortárs tematikájú munkák esetében voltak fontosak, hanem a múlt, a magyar történelemre, a magyar mitológiára vonatkozó filmek esetében is (például Attila hun királyt és a hunokat nem lehetett félmeztelen, majomszerű vadembereknek mutatni - OMB DT, 1930: 839-840). A nemzeti érdek védelmének egy sajátos módja volt a kivándorlásra csábító filmek korlátozása. Az OMB állásfoglalása szerint például az *Amerikai farm* című dokumentumfilm úgy ábrázolta az ottani körülményeket, hogy az megtéveszthette a hazai népeiséget, és kivándorlásra ösztönözhetett, ami a nehéz viszonyok, valamint az országot elhagyó addigi tömegek nagysága miatt nem volt elfogadható (OMB DT, 1930: 809). Szintén a nemzeti érdekek között tartották számon a magyar nyelv védelmét, ami azt jelentette, hogy a mozgóképeket kísérő szövegekben mellőzni kellett a magyartalan, kulturálatlan, ízléstelen, érthetetlen kifejezéseket, a zsargon alkalmazását (OMB DT, 1930: 944).

A szexualitás témájában a filmcenzúra állásfoglalása az volt, hogy az „erotikum - bármilyen formában nyilvánul meg, - mindig visszatetsző, mert az embert lealacsonyítja” (OMB DT, 1930: 896-897). Ennélfogva a klasszikus erkölcsi alapelveknek megfelelő, vagyis házastársak között megnyilvánuló heteroszexuális érintkezés is vonhatott maga után retorziókat - a korhatár-besorolástól kezdve a betiltásig bezárólag. Azonban minden ezen túllépő szexuális tematikát egyformán minősítettek: szigorúan elutasították mind a homoszexualitást (OMB DT, 1930: 804-805), mind a mazochizmust (OMB DT, 1930: 992-994), mind a vérfertőzést (OMB DT, 1930: 896-897). Sajátos csoportot képeztek ugyanakkor a felvilágosítással foglalkozó művek. A *Védekezés a nemi betegségek ellen* című

tudományos képet azonban ugyanúgy betiltották 1921 júliusában,<sup>6</sup> mint a *Tavaszbredése* című játékfilmet 1923-ban (OMB DT, 1930: 893–894).

## 2. Műfajok és stílusok

Eddig azt ismertettem, hogy a Döntvénytár határozatai miként árnyalták a rendeletekben lévő általános vizsgálati szempontokat. Azonban a kötet indoklásaiból olyan következtetéseket is levonhatunk, amelyek a filmcenzúra bizonyos műfajokhoz vagy stílusokhoz való viszonyáról árulkodnak. Egyesekről direkt reflexiókat találunk, míg másokhoz (a többséghez) csak áttételesen juthatunk el: műfaji és stilisztikai jellemzők és a határozatok érvrendszerének összehasonlításával. Ezen az úton a magyarországi filmgyártásra, illetve az azt ért hatásokra is következtethetünk.

A *Dr. Caligari* című alkotás 1920-as vizsgálata alkalmával azzal érveltek az OMB tagjai, hogy a mű:

„a mozgófényképgyártás terén egy egészen új az eddigi megszokott keretektől merőben különböző irányzat terén kísérletezik. ... A mozgókép iránya és célja, – de maga a dekoráció is természetellenesnek lévén mondható, az engedély kiadását ... meg kellett tagadni” (OMB DT, 1930: 805–806).

A német expresszionizmus emblematikus darabjánál határozottan elutasították a stílust, de a tematikában is voltak elfogadhatatlan pontok (például az alvajáró, aki öntudatlanul cselekszik). Ez azért lényeges, mert a formailag kevésbé radikális munkákat is betilthattak, aminek magyarázata az expresszionista alkotások dramaturgiájában keresendő. Központi jellemzőjük volt, hogy a történések háttérében mindig egy irracionális erő állt (halál, sors, örület, természetfeletti lények), amelyet a hősök nem tudtak ellenőrzésük alá vonni (Kovács, 1992: 84–85), vagyis ezek a művek engedélyezésük esetén azt sugallhatták volna, hogy az ember nem maga a felelős a cselekedeteiért vagy a vele történt dolgokért. Ez a koncepció – mint láttuk – elfogadhatatlan volt, és ezzel volt magyarázható, hogy az expresszionista darabokat többnyire nem mutatták be Magyarországon (OMB DT, 1930: 839–840, 906–907), vagy ha igen, csak jóval később. Ehhez hasonlóan a szürrealizmus biztosan nem, de bizonyos szintű hasonlóságok miatt a dadaizmus sem jelenhetett meg Magyarországon.

Hasonló sors jutott osztályrészül a szovjet műveknek is. Politikai okokból nem mutatták be azokat, mivel tematikailag nem tolerálható értékrendet képviseltek: kommunista eszmék, orosz terjeszkedés előmozdítása stb. (OMB DT, 1930: 1015–1016; 1021–1022). A leghíresebb betiltott alkotás ebből a körből a *Potemkin páncélos* (*Epizód az 1905. évi orosz–japán háborúból*) címen megvizsgált Eisenstein-film volt 1926-ban (OMB DT, 1930: 843–844). E munkák távol tartásának következménye volt, hogy a szovjet montázsiskola mint stílusirányzat sem tudott nagy hatást gyakorolni a korabeli magyar filmkultúrára.

Carl Dreyer 1928-as *Jeanne d'Arc* című remekművét se lehetett Magyarországon vetíteni, mégpedig elsősorban azért nem, mert az egyház és a papság elleni propagandaként értékelték a filmet (OMB DT, 1930: 935–938).

Az OMB műfajokhoz való viszonyát vizsgálva első helyen az úgynevezett kalandortörténeteket/kalandordramákat kell említeni. Egy 1922. július 27-ei, a Magyar Filmipari Egyesületnek címzett elnöki leirat hangsúlyozta:

„...a kalandor-történetek vizsgálatánál a bizottság a legszigorúbb mértéket fogja alkalmazni, mert nem engedhető meg, hogy ezek az idegromboló, izgató, legtöbbször silány termékek a magyar filmkultúra kárára és a közönség rovására nyilvános előadásra kerülhessenek” (OMB DT, 1930: 965–968).

1925-ben (OMB DT, 1930: 904–905), 1926-ban (OMB DT, 1930: 809–810) szintén hasonló értékeléseket olvashattunk erről a filmsoporról, amely a kalandfilm, a bűnügyi filmek és a melodráma érintkezési pontján helyezkedett el.

A bűnügyi műfajcsoporton belül a gengszterfilmeket egyértelműen betiltotta az OMB, hiszen bűnözőkkel nem lehetett együtt érezni, erkölcsstelenségeket, bűnelkövetési technikákat pedig nem volt szabad népszerűsíteni (OMB DT, 1930: 919–920). A krimi már összetettebb kategória volt abból a szempontból, hogy ugyan nyomozók voltak a főhősök, de kérdéses, hogy ábrázolásuk, illetve a bűntény megjelenítése mennyire volt összhangban az elvárásokkal. A thrillerszerű daraboknál szintén találhatóak elvi fenntartások – például az „ártatlanul megvádolt férfi” alappnarratíva is eshetett negatív megítélés alá, mivel ezekben a történetekben általában magának a meggyanúsított embernek kell az igazságot kiderítenie, ami azonban feladatára alkalmatlannak tűnetheti fel a rendőrséget vagy az igazságszolgáltatást.

A horror/rémfilm megítélése már részben előkerült az expresszionista dramaturgiánál, amelynek középpontjában egy irracionális erő létezése és működése állt. Ha sorra vesszük a főbb monstrumtípusokat, akkor mindegyik kapcsán meg lehetett fogalmazni olyan értelmezést, amely szerint az adott történet azt sugallja: az egyén nem felelős a tetteiért. A Frankenstein-típusú teremtetett szörnyénél a teremtő tudósra (OMB DT, 1930: 1008–1010), az átváltozással összeköthető narratíváknál (Jekyll/Hyde, farkasember stb.) valamilyen csodaszerre (OMB DT, 1930: 868–869), átokra, a klasszikus zombifilmnél a vudu-doktorra, a vámpírfilmnél magára a gondolatátvitellel irányító vámpírra lehetett fogni, hogy befolyásolja az embereket, de hasonló következtetésre juthatunk örület, betegség, hipnózis stb. esetében is. A fenti típusok némelyike az „örült tudós” sémájába is beilleszthető volt, amelyet azonban az orvosokkal, tudósokkal kapcsolatos tekintélyrombolásnak értékelték volna.

A melodráma azon műfajok közé tartozott, amelyek esetében a filmeket külön-külön ítélték meg. Ugyanakkor az eddigiek alapján meg lehetett fogalmazni bizonyos tanulságokat, amelyek a műfaj narratíváihoz kapcsolhatók. Az erkölcsstelenségek ábrázolásának elutasítása miatt feltehetőleg óvatosan kellett eljárni a szerelmi melodramáknál (például a házasságon kívüli szerelmi viszony történetben és képen való megjelenítésénél) vagy a züllést bemutató

történeteknél, ahol az is lényeges lehetett, hogy ne tekintéllyel bíró személy (politikus, hivatalnok, orvos, rendőr, katona stb.) hanyatlását kövessük nyomon. Az anyamelodrámaánál valószínűleg kényes pontként voltak értékelhetőek azok a részek, amikor is a gyermek megtagadja a szülőjét, és ezzel megkérdőjelezi azt a tiszteletet, amelyet eredetileg iránta kellene tanúsítania. A magánélet és közélet közötti konfliktusra kifuttatott történetek megítélése pedig elsősorban a végkifejlettől függhetett, hiszen problémás lehetett a főhős választása.

## Epilógus

A Döntvénytár jelentősége annak fényében értékelhető igazán, hogy az OMB 1920-as években született cenzúrahatózatainak jelentős része megsemmisült. Ha a filmcenzúra gyakorlati tevékenységének – válogatott, és éppen ezért torzításoktól sem mentes – lenyomatát közelebbről megvizsgáljuk, akkor nemcsak a korai Horthy-éra ideológiájához tudunk adalékokkal szolgálni, hanem a magyar filmtörténet számára is. A kötetben lévő értékelések, műfajokkal és stílusokkal kapcsolatos reflexiók önmagukban is érdekesek, ugyanakkor további kérdéseket is felvetnek mind a politikai esztétörténet, mind a filmtörténet kutatói számára. Ilyen kérdések lehetnek: Mennyiben tükrözi a Döntvénytár Bethlen István miniszterelnökségének eszmevilágát, illetve a késői némafilm magyar filmcenzúra általi értelmezését? Milyen viszony írható le a kötet és az OMB későbbi tevékenysége között? Mennyiben szolgált a gyűjtemény igazodási pontként a későbbi cenzorok, illetve a filmes alkotók számára?

## Irodalom

Borsos Árpád (2009): *A mozi mint innováció magyarországi elterjedése, a hálózat alakulásának földrajzi jellemzői napjainkig*. Pécs: PTE TTK Földtud. Doktori Iskola.

Gyurgyák János (2001): *A zsidókérdés Magyarországon*. Politikai esztétörténet. Budapest: Osiris.

Gyurgyák János (2007): *Ezzé lett magyar hazátok. A magyar nemzeteszmé és nacionalizmus története*. Budapest: Osiris.

Kovács András Bálint (1992): *Metropolis, Párizs*. Budapest: Képzőművészeti Kiadó.

Kórháti Zsolt (1996): *Tovamozduló ember tovamozduló világban. A magyar némafilm 1896–1931 között*. Budapest: Magyar Filmintézet.

Magyar Bálint (2003): *A magyar némafilm története. Némafilmgyártás 1896–1931*. Budapest: Palatinus.

Molnár István (1972): *Film és államhatalom Magyarországon 1900–1945. I–II*. Budapest: Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet (MaNDA) Kézirattára – Ké. 213/1.

Nemeskürty István (1961): *A mozgóképtől a filmművészetig. A magyar filmesztétika története (1907–1930)*. Budapest: Magvető.

OMB DT (1930): OMB Döntvénytár (1920–1929). *Belügyi Közlöny*, 1930/53. szám 801–1025.

Radó István (1970): *Egy filmdramaturg emlékiratai*. Budapest: Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet (MaNDA) Kézirattára – Ké. 201/10.

Sipos Balázs (2011): *Sajtó és hatalom a Horthy-korszakban. Politika- és társadalomtörténeti vázlat*. Budapest: Argumentum.

## Lábjegyzetek

- 1 Az 1910. évi június hó 21-ére hirdetett országgyűlés képviselőházának naplója. XVI. k. 247. Budapest, Athenaeum, 1912.
- 2 Nemzetépítő irányelvek a filmcenzúrában. *Rendőr*, 1928/3. szám 1928. jan. 21. 3–7.
- 3 Magyar Országos Levéltár (MOL) K 158 – 2. cs. – 186–1929. eln.: 67–185.
- 4 MOL K 158 – 2. cs. – 272–1928. eln.: 58–61.
- 5 MOL K 158 – 2. cs. – 6–1931. eln.: 5–12.
- 6 Belügyi Közlöny, 1921/33. 1464–1468.



Állásfoglalás

[Közös állásfoglalás a kommunikációs alapképzés tervezett megszüntetéséről](#)

Legolvasottabb

- [Manipulál-e a média?](#)
- [Az internetes kommunikáció története és elmélete.](#)
- [Reklámhatás, problémamegoldás, intencionalitás](#)
- [Médiaerőszak: tények és mítoszok](#)
- [A tévémaci tudatformáló szerepe](#)

Könyvajánló



<>  
Szomszédok közt

> [könyv rendelés](#)

Megrendelés



<>

2016 nyár

> [régebbi lapszámok](#)

Pódiumbeszélgetések

### [„Szomszédok közt” pódiumbeszélgetés](#)

Kérdez: Bajomi-Lázár Péter Média kutató

Válaszol: Kovács M. András és Lányi Balázs forgatókönyvíró



> [korábbi pódiumbeszélgetések](#)

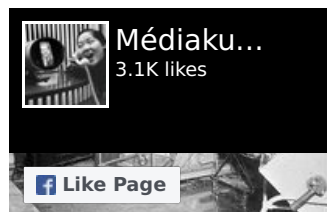
Partnereink

[Magyar Kommunikációtudományi Társaság](#)

[Sajtószabadság Központ](#) (rendszeres tevékenységét források hiányában megszüntette)

[Eastbound - Culture, Society, Media](#)

[Infokommunikáció és jog](#)







- [Korábbi lapszámok](#)
- [Rovatok](#)
- [Szerzőink](#)
- [Rólunk](#)

## Médiakutató 2012 nyár

### Kultúra

[Balkányi Nóra:](#)

# A Beatles-innováció

**Dolgozatomban a Beatles vizuális kommunikációjának újszerűségével foglalkozom, amely innováció a hatvanas évek második felében lefektette a nem lineáris narratívával rendelkező, nem előadás-alapú, konceptuális videoklip-esztétika alapjait. Előbb az együttes történetében releváns, a korszakban bekövetkezett mediális változásokat vizsgálom (így a televízió elterjedését, a rádióállomások új műsorstruktúrájának kialakulását, illetve a filmkép és -hang viszonyát), majd egy nagyjátékfilmet (Egy nehéz nap éjszakája, 1964) és több promóciós kisfilmet (például Strawberry Fields Forever, 1967) elemzek a formanyelv újszerűségére koncentrálni.<sup>1</sup>**

## 1. A Beatles és a vizuális kommunikáció

### 1.1. Újítás és kapcsolat

A Beatles története technikai korszakokon és mediális változásokon ível át, a különböző médiumok használata erősen kapcsolódik munkájukhoz. Amellett érvelek, hogy a Beatles hatást gyakorolt a zene és a mozgóképek kapcsolatára, illetve a zeneipar fejlődésére. Új technikákat alkalmazott vizuális kommunikációjában – így az általa használt filmnyelvben – elődeihez és kortársaihoz képest egyaránt (például az 1950-es évek végétől az 1970-es évek elejéig futó Presley-filmekhez képest), és befolyásolta az együttest követő zenészek médiahasználatát. A Beatles korán kezdte népszerűsíteni zenéjét mozifilmekkel (1964) és a televízióban sugárzott promóciós, vagyis reklámfilmeknek nevezett – „promotional film”, „pop promo” (Inglis, 2000: 150) – zenés felvételekkel (1965). Vagyis a Beatles nem kizárólag személyesen, hanem vizuális médiumokon keresztül is megjelent. Ezáltal vált nélkülözhetetlenné a szerepe abban a folyamatban, amely a videoklipek műfajának kialakulásához és fejlődéséhez vezetett, és 1981-ben az amerikai *Music Television* csatorna elindulásával teljesedett ki. A hatvanas évek kulturális-technológiai változásai és a Beatles-jelenség szoros és kölcsönös összefüggésben álltak egymással. Egymást tartották lendületben, és viszonyuk több területen máig tartó hatást eredményezett. Alapvető kérdéseim tehát következők: miben állt a hatvanas évek és a Beatles-jelenség kapcsolata? Mi volt más és új a Beatles vizuális kommunikációjában, milyen eszközöket használt, és hogyan? Miért nevezhető mérföldkőnek a popzene történetében 1964-es filmjük, az *A Hard Day's Night*?

Témaválasztásomat olyan, már elhangzott és leírt kijelentések indokolják, amelyek különösen fontos, a későbbiekre nézve meghatározó szerepet tulajdonítanak az együttesnek és vizuális kommunikációjának (például Neaverson, 1997). Ezen túlmenően azon szövegekből indultam ki, amelyek hangsúlyozzák ezt a hatást, de a kívánt tudományos kutatást és elemzést a kulturális tanulmányok elmúlt évekbeli népszerűsége ellenére is hiányolják (Inglis, 2000: xv).

### 1.2. A Beatles-jelenségről

Tisztáznék két fontos dolgot a dolgozatommal kapcsolatban. Az egyik az, hogy a Beatles által készített zenei felvételeket, a róluk készült mozgó- és állóképeket, fellépéseiket, személyesen a négy tagot, a mögöttük dolgozó apparátust és a segítőköt is – mint amilyen Brian Epstein vagy George Martin volt – az egyszerűség kedvéért egy fogalomba vonva (Beatles-jelenség, Beatles együttes, Beatles) fogom használni. Ugyanez vonatkozik a történelmi tényekre és a jelenség köré szövődött mítoszok összességére.<sup>2</sup>

A másik a konkrét, szűken vett témára vonatkozik. A Beatles tagjai egyszerre voltak saját identitással rendelkező egyének, és működtek komplex, nyilvános intézményként. A Beatles-jelenség többféle tudományterület felé ágazik, évtizedeken keresztül változott, és számos aspektusa van. A hatvanas évek kulturális-technológiai kontextusán és vizuális kommunikáción kívül, amelyet elemezni fogok, az együttes sikere és piacképes mivolta számos összetevőnek köszönhető. Éppen ezért dolgozatom kereteihez mérten egy szűkebb területen belül vizsgálom

bizonyos szegmenseket. A szociológiai, történeti, esztétikai és zenetudományi tényezők mélyebb elemzésével nem foglalkozom.

Továbbá elkülöníteném érvelésem két, értelemszerűen egymással összefüggő gondolatát: egyrészt, hogy a Beatles sikereit sok egyéb mellett a hatvanas évek eseményeinek és vizuális újításainak köszönhetjük, másrészt ezeket a történelmi időben szerencsés összeállításokat és újításokat a későbbi hatásuk igazolja. Dolgozatomban tehát az együttes szempontjából releváns kulturális és mediális változásokat vizsgálom, majd médiahasználatukon belül a vizuális kommunikációval foglalkozom, azon belül is egy nagyjáték- és több promóciós film szerepével, azok új használatát elemelve.

### 1.3. A vizuális kommunikációról

A dolgozatomban használt „vizuális kommunikáció” kifejezés két fogalomra is utal. Az egyik olyan információcserét jelöl, amely során az üzenetek képi megformáláson keresztül való közvetítése jön létre. Ebben az értelemben minden vizuálisan észlelhető jelenséggel történő kommunikáció ide tartozik, szemben a verbális kommunikáció írott vagy beszélt formáival. Az angol nyelvű szakirodalomban nagy betűkkel írott vizuális kommunikáció fogalma (vagyis *Visual Communication*) pedig egy önálló, interdiszciplináris tudományterületet takar. Így például a médiaesztétika, a szemiotika, a kultúrakutatás, a kognitív tudomány vagy a vizuális retorika területei mind érintettek lehetnek. A *Handbook of Visual Communication* című könyvben a szerzők a területek közötti kapcsolatot a rizóma-szerkezet segítségével magyarázzák (Moriarty et al., 2004: xi–xxii). A többek között Félix Guattari és Gilles Deleuze által is tárgyalt rizomatikus elgondolás alapja egy minél több ponton kapcsolódó szerkezet képe, ahol „a rizóma bármely pontján kapcsolódhat és kapcsolódnia is kell bármely más rizómával”<sup>3</sup> Ellentéte a hierarchikus fa metaforája, ahol minden szükségszerűen a gyökérből indul, és a fő- és mellékágak elkülönülnek egymástól. A rizóma egy egyenlő viszonyokon alapuló háló, ahol minden pont egyben csomópont is, vagyis minden elem demokratikus kapcsolatban áll a többi elemmel. Dolgozatomban a vizuális kommunikáció fogalmán ezt a meghatározást értem.

## 2. A hatvanas évek mediális változásai és a Beatles kapcsolata

A hatvanas évek adta meg azt a tökéletes alapot, amelyre az együttesnek fantáziája és népszerűsége szárnyalásához szüksége volt. A korszakban bekövetkezett társadalmi és mediális változások következtében lett a Beatles azzá az együttesé és névvé, amelyet ma is ismerünk. Írásom kereteihez mérten a társadalmi tényezőkkel mélyebben nem foglalkozom, említés szintjén emelném ki a korszakban kialakult észak-amerikai és brit kölcsönhatást, amely több ponton is kötődött az együtteshez (például értelemszerűen a Beatles vezette „brit invázió” jelensége az Egyesült Államokban, vagy a Kaliforniából terjedő ellenkultúra hatása, lásd Altman, 2007: 314). A következőkben az érvelésem szempontjából inkább releváns mediális változásokat mutatom be.

Már az 1930-as években akadtak vetélytársai az amúgy kiegyensúlyozott közszolgálati műsorstratégiájáról híres és egész Európa számára modellként működő BBC-nek (például a *Radio Luxemburg*), az 1950-es évekre pedig a Nyugat-Európában elterjedt televízió további hűséges hallgatókat vont el, így mindez struktúrájának újragondolásához vezetett (Hargitai & Hirsch, 2010). A televízió technológiájával először vált lehetővé egyazon időben tömegekhez szólni a vizualitás erejével. A populáris zene és a televízió egymást népszerűsítette – nem véletlenül vált az éppen a hatvanas években induló Beatles a világ egyik legjövődolgozó vállalkozásává. 1950-ben az angol otthonok hat százalékának volt televíziós engedélye, 1965-re ez a szám 90 százalékra emelkedett (Inglis, 2000: 7). A szórakoztatóipar így olyan új lehetőségekhez jutott, amelyek alapvetően változtatták meg a Beatles és a hozzá hasonló zenekarok, a megszólalni vágyók helyzetét. Erre az eszközre támaszkodva eljuthattak távoli országokba anélkül, hogy utazniuk kellett volna – nem utolsósorban így sok pénzt és energiát spóroltak meg, és egy utolsó, nagy lökést adtak a videoklipek terjedésének. A hatvanas években azonban még csak éppen megnyílt ez az új, hatalmas vizuális játszótér. A Beatles megjelenhetett a létrejövő zenés műsorokban, elmondhatta a véleményét a hírekben. A két jelenség – a Beatles zseniális zenéje és a televízió adta lehetőségek megjelenése – jókor és jó helyen találkozott. John, Paul, George és Ringo 1962 októberéről 1970 áprilisáig csak az Egyesült Királyságban több mint 120 alkalommal szerepelt a televízióban (együtt vagy egyénileg), nem számítva a hírekben való megjelenésüket, illetve promóciós filmjeik és videóik sugárzását (Inglis, 2000: 8). 1964 februárjában, amikor az amerikai *Ed Sullivan Show*-ban léptek fel, 73 millióan ültek az készülékek előtt, megdöntve a mindenkori nézettségi rekordot.

A hatvanas években a televízió mellett az amerikai struktúra alapján induló, rock and rollt játszó kereskedelmi kalózádiók váltak rövid idő alatt a BBC számára túllontúl is népszerűvé. Így a közszolgálati állomás vezetői kénytelenek voltak újragondolni, hogy mit is jelent a közszolgálat. Végül a hallgatók nagyobb beleszólást kaptak a struktúra felépítésébe, és alapvetően zenére épülő műsorok jelentek meg. 1967-ben pedig a BBC megalapította saját, popzenén alapuló rádióállomását (Radio 1), amelyet Tony Blackburn, a kalózádióként ismert Radio Caroline és a Radio London korábbi DJ-je indított el. Szintén 1967-ben indult a Rolling Stone magazin, amely bemutatkozó számában önmagát úgy jellemezte, mint olyan zenével foglalkozó újságot, amely többről szól, mint a zene: „egyfajta magazin és egyfajta újság [...] a Rolling Stone nemcsak zenéről szól, de minden másról is, amit a zene magába foglal” (Inglis, 2000: 7). A popzene hivatalosan is közigénnyé vált, és el is jutott az emberekhez. A rádión, a televízión és a sajtón keresztül is.

A hatvanas évek korszelleme együtt a televízióban megjelenő zenés műsorok elterjedésével a zenészeket promóciós videók készítésére, zenéjük vizuális kifejezésére sarkallta. A Beatles azon lépése, hogy 1966. augusztus 29-én San Franciscóban a Candlestick Park-béli koncert után bejelentette, abbahagyja a turnézást, katalizálta az egész folyamatot. Mindezt a változást, a populáris és a magas kultúra közötti határátlépést a filozófusok csapatának kikiáltott Beatles-szel együtt, mint oly sok mindent, nem ők indították el vagy találták ki, hanem

felhasználták – úgy, mint kortársaik közül senki más. Az 1950-es években gyökerező lehetőségek együtt nőttek fel a Beatles tagjaival.

## 2.1. Kép és hang

A modern filmzene normái éppen a Beatles indulásakor, 1960-ban kezdtek átalakulni, először a hangosfilm megjelenése óta. A közel 30 éve bevett szokásokat a hatvanas évek megváltoztatták. A filmzene már nem feltétlenül volt klasszikus, és hallhatóvá vált a narratív kereten kívül is. A jazz és a pop így nemcsak forrászeneként (történeten belüli zeneként), hanem kísérőzeneként is megszólalhatott. Kép és hang viszonya új lehetőségeket kapott, egyes filmekben<sup>4</sup> már szorosabb kapcsolat alakult ki a zene és a filmek vizuális kontextusa között. Megnőtt a kísérletező európai filmek hatása, és tovább erősödtek az üzleti kapcsolatok a film és a szórakoztatóipar más elemei, így például a hanglemezkidadás között (Brown, 2007: 582).

Ma már a filmek zenei kísérlete sokrétű és posztmodern keveredést mutat, és kifejezetten nehezen választjuk szét a szemünk előtt megjelenő mozgóképet és az azzal egyszerre hallott hangot. A mozgókép médiumának megjelenése óta számos teoretikus foglalkozott a kép és a hang különleges viszonyával, annak számos aspektusára mutatva rá.<sup>5</sup> Az egyik legfontosabb a film alapvető tulajdonságából, a csalásból ered. Maga a technika, amely a médium létrejöttét eredményezte, tudatunk becsapására épít. Az egy másodperc alatt 24 kockát vetítő filmgép elhiteti velünk, hogy az, amit látunk, mozgásban van. Vagyis valódinak hat. A moziban vetített utcán ugyanúgy járnak az emberek, mint azon, amelyikre majd mi is kilépünk. A valóságillúzió pedig nem működhet tökéletesen hang nélkül. A Beatles első filmje, az *A Hard Day's Night* is a valóság ábrándképéről szól. Betekintést ígér a vágyott együttes egy napjába, úgy, ahogy még sosem láthattuk őket. A mód azonban, ahogyan a filmet rendező Richard Lester ezt az egyszerű tartalmat átültette a mozivászonra, egy egészen új irányt adott kép és hang komplex kapcsolatának (lásd később).

A Beatles zenéjét a kezdetektől fogva nemcsak hallatta, hanem láttatta is. Az együttes azt mutatta, amihez a legjobban értett. Tette mindezt nem megismételve, hanem folyamatosan újra feltalálva önmagát. A hatvanas évek előrehaladásával a Beatles is változott. Változott a zenéje és változott az, ahogyan megmutatkozott. Sikerének egyik kulcsa ez az állandó újjászületés, amelyet nagyjáték- és promóciós rövidfilmjeikben használt vizuális kommunikációjával demonstrálhatott a legkönnyebben. Ennek a helyzetnek két következménye van. Egyrészt az új vizualitás alátámasztotta a változást, másrészt a változás iránti vágy igényelt mindig újabb és újabb ötleteket. A Beatles egyszerre látható és hallható metamorfózisa és sorozatos újjászületése a hatvanas évek folyamán jól nyomon követhető a filmek sorrendben történő végignézésével – ami egyben zenéjük hallgatását is jelenti. Szeretném kiemelni, hogy nem ők voltak azok, akik rájöttek arra, hogy az a „kulturipar”, amelyről például Max Horkheimer és Theodor W. Adorno *A felvilágosodás dialektikájában* ír, pontosan az „új”, a „megújult” folyamatos szállítását igényli (Horkheimer & Adorno, 1990: 147–200). Nem ők találták ki, csak idomultak hozzá – és véghezvitték a világ egyik legsikeresebb vállalkozását.

A Beatles öt nagyjáték- és tizenhét promóciós kisfilmet készített<sup>6</sup> 1970-ben történt felbomlásáig. A filmek bemutatásuk sorrendjében: *A Hard Day's Night* (1964), *Help!* (1965), *Magical Mystery Tour* (1967), *Yellow Submarine* (1968) és *Let It Be* (1970).

## 2.2. Metamorfózis és hatás

Műfaj szempontjából a filmek viszonylag széles skálán mozognak, egymástól és elődeiktől egyformán különböznek. Az első két, Richard Lester által rendezett Beatles-film műfaja is eltérő. Az *A Hard Day's Night* „mockumentary” (vagyis fals dokumentumfilm), a *Help!* pedig tisztán fikciós nagyjátékfilm – hiába tartja meg az első film azon koncepcióját, miszerint a Beatles-tagok saját magukat játsszák el a vásznon. A *Magical Mystery Tour* kifejezetten a televízió számára készült „road movie”, a *Yellow Submarine* egész estés animáció, a *Let It Be* pedig dokumentumfilm. Paradox módon a filmek közötti hasonlóságot éppen a különbözőség adja: a kísérletező jelleg jelenti a fő kapcsolódási pontot.<sup>7</sup>

A Beatles-filmek éppen azért mutattak rá arra, hogy nemcsak a jól bevált amerikai mintára készülő filmek érvényesülhetnek a nemzetközi filmpiacon, hogy folyamatosan keresték az új módszereket. Filmjeik sokszor viseltek a klasszikus hollywoodi narratívával (Bordwell, 2004: 182–228) ellentétesen működő, akár szurreális jegyeket (különösen jó példa a *Magical Mystery Tour* esetleges szerkesztése vagy a *Yellow Submarine* pszichedelikus látványvilága), és mindemellett megtalálták a közönségüket – ha nem is a saját, de a második vagy a harmadik generáció körében biztosan.<sup>8</sup> Ez a fajta sikeres nyitottság, amely az 1964-es *A Hard Day's Night*al vette kezdetét, új lehetőségeket, felmerülő alternatívákat jelentett az angol filmesek számára.

Az Egyesült Államokat elérő, a Beatles által hajtott „brit invázió” egyik legfontosabb hatása így az angol filmipar anyagi támogatása, az amerikai tőke befektetése lett.<sup>9</sup> A brit-amerikai hatás a zeneiparra és a televíziós műsorokra különösen jellemző volt. A brit pop népszerűségét jól mutatja az amerikai *The Monkees* című televíziósorozat, amelyet 1966 és 1968 között vetített az NBC. A Lester stílusát majmoló „sitcom” (szituációs komédia) mellett, hogy egy sokat viccelődő és négy tagból álló fiúcsapat állt a középpontjában, az eredetileg az *A Hard Day's Night*ban látható nem diegetikus zenés betétek újító ötletét is rendszeresen felhasználta.

## 3. Egy nehéz nap éjszakája

### 3.1. Kezdeti szkepticizmus, filmes tradíciók és Dick Lester: Az *A Hard Day's Night* háttere

Az angol filmesek egy amerikai sikerfilm, a Bill Haley zenéjét népszerűsítő *Rock Around The Clock* (1956) után kezdték meglátni az igazi lehetőséget a fiatal generáció által táplált, egyre növekvő piacon. Az akkori brit közönség számára a pop musical műfajt a Tommy Steele- vagy Cliff Richard-féle, minél gyorsabban és minél olcsóbban legyártott, kizárólag a rock and roll mániát és a fiatalok örületét kiaknázó filmek jelentették (például az 1957-es *The Tommy Steele Story* vagy az 1959-es *Express Bongo*). Se stílusukat, se tartalmukat tekintve nem voltak eredeti vagy bármilyen módon komplex alkotások. Így a Beatles első filmes projektje előtt kifejezetten óvatos volt a vásznon való megjelenéssel kapcsolatban.

Az, hogy az *A Hard Day's Night* végül más lett, mint az elődei, nagyban köszönhető a filmet rendező Richard Lester személyének és annak a filmes hagyománynak, amelyre munkája során támaszkodott. A hatvanas években a nagy hollywoodi produkciónak száz fős stábokat és hatalmas Mitchell kamerákat mozgattak, követve az akkor divatos konvenciókat (például a snitt-ansitt paradigmát, a megalapozó beállításokat, az óvatos kompozíciókat). Az igény azonban a tradicionális keretektől való kilépésre mind az amerikai, mind az európai filmesek körében megjelent. John Cassavetes volt például az egyik úttörő, aki Amerikába vitte a „cinéma vérité”<sup>10</sup> elképzelését, és később a független film jelentős alakjává vált. Színészeit rögtönzésre bízta, és könnyű, 16 milliméteres kézi kamerákat használva olyan alkotásokat hozott létre, amelyek dokumentumfilmnek tunktek, de fikciós drámaként működtek. A jelenetek improvizáltak hatottak, valójában azonban részletes forgatókönyv alapján vették fel őket. Az *A Hard Day's Night* témája az együttes egy „valódi” napja, képi világa pedig a dokumentumfilmek realiztikus ábrázolásmódját idézi – így műfaja éppen ebben az új filmes közegben mozog.

Mindezek mellett a hatvanas évek hozta magával a francia új hullám határátlépő, a konvenciókat radikálisan sértő (és ilyen módon azokra egyszerre rá is mutató) filmnyelvét is, ami szintén elkerülhetetlenül fontos az *A Hard Day's Night* újdonságát tekintve. A cél által nem motivált hős bolyongása, az epizódok fontos szerepe a narratívában, a képek gyors egymásutánja, vagy a „valóságos” hatást megcélzó jelenetek egyszerre jellemzik a francia újhullám egyik alapművét, Jean-Luc Godard *Éli az életét* című filmjét és Richard Lester *A Hard Day's Night*jét.

A Philadelphiában született Lester 15 évesen ment egyetemre, majd 1953-ban, 21 éves korában Európába költözött, hogy Londonban az éppen születő kereskedelmi televíziózás elvezesse őt a Beatleshez. Olyan produkciónban tanult és dolgozott, mint a Beatles által is kedvelt rádióműsor, a *The Goon Show* televíziós átírata, a Monty Python elődjének kikiáltott *Idiot Weekly* vagy *A Show Called Fred*. 1959-ben Peter Sellersszel együtt leforgatta a 11 perc hosszú, később Oscar-jelölt *The Running Jumping and Standing Still Film* című rövidfilmet, amely ötleteiben és humorában már előrevetítette az *A Hard Day's Night* laza szerkesztésű és zenei ritmusra vágott jeleneteit. 1963-ban egyik projektjén keresztül megismerkedett Walter Shensonnal, aki az első Beatles-film producereként rendezőt keresett a filmhez. Lester eleget tett a felkérésnek, nem sokkal később pedig Alun Owen forgatókönyvíró személyével kiegészült a filmkészítők csapata. Owen 1963-ban Dublinba utazott a Beatles egyik koncertjére, hogy megfigyelje az együttest a kaotikus turnézás közben, 1964-re pedig befejezte a forgatókönyvet. Shenson, Owen és Lester egy olyan vázlatos, laza, valódinak ható filmet képzelt el, amely akár a Beatles nélkül is megállhat a maga lábán.

## 3.2. Fals dokumentumfilm, előadás és nem előadás alapú felvételek: az *A Hard Day's Night* újító vizuális formanyelve

A film számos aspektusa közül dolgozatomban a zenei részek vizuális megjelenítésének újító szerepével foglalkozom. Fontosnak tartom még megkülönböztetni a „performance-based” (előadás-alapú) és a „non-performance-based” (nem előadás-alapú) felvételeket. Az ismert pop musicalek jelentős többsége a hatvanas évekig az előbbi mintájára épített, amelynek lényege a zenélő együttes vagy énekesek egyszerű felvétele, ahogyan egy élő koncerten előadnak vagy egy stúdióban zenélést, éneklést mímelnek.

Bob Neaverson a Beatles-filmeket vizsgáló munkáiban<sup>11</sup> az *A Hard Day's Night* fő formai újításait a következőkben határozza meg: a film műfajából adódóan a kézikamerás felvételekben, a fekete-fehér látványban, a természetes fények használatában és az eredeti helyszínek bemutatásában. A film tisztán előadásalapú felvételei kapcsán a beállítások sokféleségében, a kameramozgásban, a gyors vágásokban és az együttes mint csoport bemutatásában jelöli meg az újdonságot. A zeneszámok nem előadás-alapú, illusztratív megjelenítése talán a legfontosabb vívmánya a filmnek, amely kapcsán a lassított és gyorsított akció szekvenciákat és a szokatlan beállításokat emeli ki Neaverson.

A következőkben a fentiek alapján részletesebben vizsgálom a három fő szempont – vagyis a fals dokumentumfilm, az előadás alapú felvételek és a nem előadás alapú felvételek – elemeit. Néhány dal többször is elhangzik a film alatt; hogy éppen melyik verzioról írok, azt a dalok címei mögötti zárójelbe írt számmal jelzem.

### 3.2.1. Mockumentary

A már említett áldokumentarista jelleg, amelyet Cassavetes módszere és a kortárs „cinéma direct”<sup>12</sup> inspirált, olyan formai megoldásokat vont magával, amelyek értelemserűen az egész film képi világát meghatározták. Az egyszerű történet (a négy beatle önmagát játssza, „valódi” helyszíneken, „valódi” időben)<sup>13</sup> eleve azt az érzést kelti a nézőben, hogy amit lát, az valóságos esemény. Az illúziót azonban a formai megoldások használata teszi teljessé.

A ritmikái kötésekkel dolgozó főcím rögtön több ilyen elemet is magában foglal. A címadó dalt nem diegetikus kísérőzeneként halljuk, miközben a Beatles tagjai nevetve rohannak a rajongók valódi garmadája előtt, hogy induló vonatukat elérjék. A menekülő Beatlest és az őket üldözőket párhuzamos montázzsal bemutató szekvencia megírt, de követi a „cinéma direct” módszereit. A tömeg képei a valódi Beatlemánia tombolását tükrözik. Lester a film

során a rajongókat – különösen az ilyen és ehhez hasonló üldözés-jelenetek („chase scenarios”) során – sokféle plánból, ráközelítéssel vagy tengelykörüli fordulatokkal<sup>14</sup> mutatja be. Nem ritka az a dinamikus szerkesztésű képsor, ahol egy rajongó közelijét egy nagytotál követi az egész őrjöngő tömegről.

Az olyan szokatlan beállítások és keretezések, amelyek a Beatles tagjait a lehető legtöbb szemszögből (a hátsó, az oldalsó, az alsó, a felső és az elülső kameraállások mind jellemzőek), vagy különböző tárgyakon keresztül, sokszor ráközelítéssel mutatják, a dokumentarista jelleg újabb hangsúlyozása mellett a voyeurizmust, a látás leselkedésen alapuló örömet szolgálják. A főcímben ilyen például a Lennont egy ablaküveg mögül mutató képkivágat, de később a zenés jelenetek alatt is sokszor él Lester ezzel a módszerrel. Az *I Should Have Known Better* felvételén a csomagterben zenélő Beatle a bőröndöket elzáró rácsok és a térben elhelyezett különböző tárgyak (például egy bicikliküllő) által kirajzolt keretekben látjuk. Az *I Wanna Be Your Man*, a *Don't Bother Me* és az *All My Loving* zeneszámok alatt pedig vállak mögül, lábak mellett, táncoló alakok között jelennek meg. Mindezt az egész film során jellemző gyors vágásokkal és szinte folyamatosan mozgásban lévő kamerával mutatja be Lester, aki a főcímet végül egy félig szubjektív beállítással zárja. Itt a Beatles sziluettje mögül látjuk a rajongókat, a zeneszám végére rákevert sikoltozással pedig először kerülünk bele a film által kialakított diegetikus térbe.

### 3.2.2. Előadás alapú felvételek

Az, hogy az *A Hard Day's Night* Roger Ebert amerikai kritikus szavaival „felszabadító áttörést” jelentett,<sup>15</sup> ugyanúgy vonatkozik a nem előadás- és az előadás-alapú zeneszámok jeleneteire is. Míg az előbbi szempontjából újító volt a film, az utóbbit tekintve az addig bevett normákon változtatott. Ezek szerint a zene vizuális megjelenítése kimerült az együttesek egyszerű felvételében – általában előlről mutatta őket, az énekesre koncentráva. Vagyis a zene képi bemutatásának megszabták a fizikai, instrumentális kereteit, ilyen módon is hitelesítve a bandákat – valóban ők játsszák a zenét, ők énekelnek. A mód azonban, ahogyan Lester a zenélést mímelő Beatle a vásznon bemutatta, különbözött az addigi előadás-alapú felvételektől.

A filmben végig jelenlévő energia és intenzitás jellemzi ezeket a képkivágatokat is, amelyeket ráközelítésekkel, eltávolításokkal vagy belső vágásokkal hoz létre a rendező. Lester sok közelit is használ, így láthatunk például több premier plánt a hangszereken játszó kezeiről, éneklő szájáról, ütemre mozgó lábáról vagy akár a szemekről. Jellemzőek még az egyszerre több tagot keretbe foglaló geometrikus kompozíciók vagy a már említett sokféle szögből felvett képek (például ilyen a Ringo dobja és keze között kileső beállítás).

A Beatles a film során többször is játszik stúdiókörülmények között, amit Lester nem egyszerűen lefilmez, hanem kihasznál. Az *If I Fell* felvételénél a zenélő együttes körül a stáb tagjai ide-oda mennek, berendezik a helyszínt, a Beatles is hangol – ez a megoldás szintén a film dokumentarista műfajából adódik, és érdekessé teszi az amúgy egyszerű témát. Az *And I Love Her* színpadpróba-jeleneteiben filmbelüli filmfelvételeket, kereten belüli kereteket látunk, amikor Lester a stúdiósobában lévő képernyőket is megmutatja a nézőknek. Azáltal, hogy az éppen játszó Beatles és a filmbéli televíziós rendező (Victor Spinetti) munkája egymással párhuzamosan jelenik meg (ahogyan a különböző képkivágatokat, az áttünéses vagy kemény vágásokat, a színhőmérsékleteket próbálgatja), önreflektív szekvenciát kapunk. A filmbéli képernyőkön egy áttünéses vágást látunk, majd Lester is ezt a módszert használva vág vissza a Beatlesre. A mesterséges világítás körülményeit kihasználó fény-ellenfény játékokban pedig az éneklő Pault járja körül a kamera, így a mellette lévő reflektor hol elvakítja a teljes képet, hol Paul sötét sziluettjét adja ki.

A filmvégi koncertjeleneteket Londonban, a volt Scala Színházban vették fel. Ezek a képsorok különösen jó példái az előadás-alapú zenei felvételek megújításának. A koncert alatt négy (nem teljes) zeneszám hangzik el: a *Tell Me Why*, az *If I Fell*, az *I Should Have Known Better* és a *She Loves You*. A bevezető képsorban a rajongókat, majd egy ritmikus montázs során a díszletet (a négy beatle hatalmas fényképét) látjuk, majd elindul a zene. A számokat két esetben áttünéses vágás választja el egymástól, egyszer pedig az *I Should Have Known Better* vége alá kevert sikoltozás kap közel 20 másodperces teret a rajongókat bemutató montázssal, mielőtt elindulna az utolsó dal. A koncertfelvétel során Lester kihasznál minden lehetőséget, amelyet csak a helyszín nyújthat. Ilyenek például azok a félig szubjektív beállítások, amelyek mind a Beatles, mind a rajongók oldaláról megjelennek. Az előbbire példa egy az együttes háta mögül induló svenk, amely által a rajongók elmosódott tömegét látjuk. Az utóbbi az integető és ugráló közönség sziluettje mögül ad képet a színpadról. Az *And I Love Her* felvételéhez hasonlóan a koncert felvételen is sokszor látjuk a stúdiómunkát (akár egy képkeretben az őrjöngő tömeggel) és a mesterséges színpadi fényt felhasználó kreatív megoldásokat.

### 3.2.3. Nem előadás alapú felvételek

A *Can't Buy Me Love* a főcímet követően az első olyan szekvencia a film során, ahol a zene biztosan nincsen a diegézis határain belül, és semmi nem utal instrumentális jelenlétére – vagyis a zene képen és történeten egyaránt kívül esik. Az *A Hard Day's Night* során összesen nyolc alkalommal van ilyen vagy ehhez hasonló felvétel: az *I Should Have Known Better* eleje és vége, a *Can't Buy Me Love* mindkét alkalommal, az *A Hard Day's Night* főcím és vége főcím, illetve az *I Wanna Be Your Man*, a *Don't Bother Me* és a *Close Your Eyes*.

Az utóbbi három zeneszámot egy szórakozóhelyen halljuk, így ezek különböznek a többi felsorolt szekvenciától. Bár ugyanúgy nem látunk hangszereket, a dalok megszólalása a táncklubban azt az érzést kelti, hogy a zene ott szól, és hogy arra mozognak az emberek. Kovács András Bálint *Mozgóképelemzés* című munkája alapján az ilyen esetekben a hang képen kívüli, de történeten belüli. Ami a Beatles szórakozás közben való meglesésén túl érdekes a dalok ábrázolásában, az éppen a közéjük vágott történetes rész – Paul nagyapjának hazardjátéka egy elegáns klubban. Éles vágásokkal, átmenet nélkül egyszer a hangos szórakozóhelyen táncoló és beszélgető Beatle látjuk, majd a kimért és csöndes klubot a nagypapa humoros jeleneteivel.

Az *I Should Have Known Better* jelenetei sem egyértelműen képen kívüliek és nem diegetikusak. A zene akkor szólal meg, amikor John, Paul, Goerge és Ringo a vonat csomagtárolójában kártyázni kezd. Körülbelül 10-13 másodpercig nem kerülnek elő a hangszerek, de a beszéd, illetve a vonat zakatolásának háttérzaja a zene megszólalásával együtt rögtön megszűnik. Ezután egy előadás-alapú rész következik, énekkel, hangszerekkel, aminek a kártya újbóli megjelenése, és ezzel egy időben a szám elhalkulása és a zaj és beszéd felerősödése vet véget.

Meglátásom szerint a már vizsgált főcím után tehát a *Can't Buy Me Love* parkbéli jelenetei mutatják be igazán jól Richard Lester normákon túllépő, kísérletező hozzáállását. A két percnél nem sokkal hosszabb szekvencia narratív szempontok szerint epizódnak tekinthető, nem kapunk új információkat, a cselekmény nem gördül előrébb. Az egész film története szempontjából viszont fontos összetevőt látunk: a Beatles kitör a menedzserük által diktált munkatempó szoros keretei közül, a színház épületéből kiszabadul egy nyílt térbe. A *Can't Buy Me Love*, amelyet Ringo „We're out!” felkiáltása indít, lényege tehát a szabadság – mind tartalmi, mind formai szempontból. Lester korábbi munkájának címe, *The Running Jumping And Standing Still Film* mintha a *Can't Buy Me Love* jeleneteit foglalná össze. A Beatles fut, ugrál és egy helyben áll. Ennek és az elengedhetetlen humornak köszönhetően Lester végig képes megtartani egy magával sodró, magas energiaszintet.

Az egész szekvenciára jellemző a képek geometrikus kompozíciója. A helyszín eleve egy téglalap alakú pálya, amelyet egy nagyobb négyzet és több vonal szabdal – mindezt pontosan többször is láthatjuk a magasból felvett nagytotál képeknek köszönhetően. A kezdő képsorok alulról mutatott lukacsos lépcsője, a négyzet négy sarkából induló táncolás vagy a vonalak menti sorsverseny humorral feltöltött jeleneteinek keretét mind geometrikus formák adják. Emellett ismét jellemző a sok szokatlan beállítás és a plánok széles skálát bejáró használata. Egy közel 30, illetve egy 15 másodperces hosszabb snitt kivételével kettő-hét másodperces rövid snittek váltakoznak a szekvencia során, amely így kivételesen pergő és gyors. A körülbelül 30 darab éles vágás mellett összesen két alkalommal látunk állókeretet, ezen kívül a kamera folytonos mozgásban van. Sok a kézikamerával felvett képsor, amely végigköveti a fiúkat, velük fut és ugrik. Például mikor a zene éppen egy felszabadult üvöltéshez jut, Paul mintha megfogná a kamerát, szinte nekimegy. A felvételen eleve sok a rohanás, de Lester még azt is felgyorsítja, hogy utána egy nagytotálból felvett futást mutasson, ami a távolság miatt éppen lassabbnak hat. John, George és Paul hatalmasnak tűnő lassított ugrására Ringo apró szökkenését vágja, majd még néhány totálképben mutatott öltönykiforgató képsor után a rend szimbolikus alakja (a pályaőr) vet véget a *Can't Buy Me Love* szekvenciának.

A szám másodszori megjelenése a filmben, hasonlóan az elsőhöz, a megszólaló zenét tekintve képen és történeten egyaránt kívül eső jelenetsorhoz kötődik. Tartalmi szempontból a rendőrörsön ragadt Ringot szabadítja ki a másik három beatle. Az eredmény több új üldözéscsúcst jelent, ahol az egész film alapját képező humor vizuális formát is kap: az olyan beállításokban például, ahol ugyanakkor az állóképnek a kereteiből a rendőrök a Beatles tagjaival együtt hol ki-, hol berohannak, és már az sem egészen egyértelmű, hogy ki üldöz kit.

Richard Lester 1984-ben megkapta az *MTV Video Vanguard Award* díjat. Ezt az elismerést azoknak a művészeknek adják, akik alapjaiban járultak hozzá a Music Television és a videoklip-kultúra fejlődéséhez. Lestert – nagyrészt a 20 évvel azelőtt forgatott *A Hard Day's Night I Should Have Known Better* csomagterében felvett képsoraiért – ezzel a díjjal kiáltották ki a videoklipek atyjának.<sup>16</sup>

#### 4. Eperföldek - A Beatles promóciós filmjei

1965. november 25-én a Beatles elkezdte forgatni első promóciós filmjeit a *Help!*, a *We Can Work It Out*, a *Day Tripper*, a *Ticket to Ride* és az *I Feel Fine* zeneszámokhoz. Végül összesen tíz fekete-fehér videó készült el. A felvételek az exkluzív tévés megjelenések és leginkább az Egyesült Államokba történő utazások számát hivatottak csökkenteni, és emellett kiemelkedően fontos szerepet játszottak az együttes médiahasználatának történetében. A rendező Joe McGrath egyrészt követte Lester módszerét a nemcsak előadás-alapú felvételek készítése során, másrészt munkájával előkészítette az elkövetkezendő évek gyakorlatát is. Eszerint a Beatles a megjelenő új lemezeket promóciós filmekkel népszerűsítette, a zene képpel együtt került a világpiacra. A hatvanas évek második felében a Beatles promóciós filmjeivel lefektette a nem lineáris narratívával rendelkező, nem előadás-alapú, konceptuális videoklip-esztétika alapjait.

1966-ban a turnézás befejeztével, az éppen aktuális kislemezhez készült el a 16 milliméteres filmszalagra rögzített *Paperback Writer* és *Rain* promó. A rendező az a Michael Lindsay-Hogg<sup>17</sup> volt, aki később a *Let It Be* (1970) dokumentumfilm mellett még öt videoklip-elődöt készített az együttesel (*Hey Jude*, 1968; *Revolution*, 1968; *Get Back*, 1969; *Don't Let Me Down*, 1969 és *Let It Be*, 1969). A *Paperback Writer* és a *Rain* jeleneteiben a ráközelítések és a zene ritmusát követő gyors montázsszekvenciák használata dominál. Az utóbbi vizualitás és zene kapcsolatában mintha szimbolikus átmenetet képezne a két alapkategória, az előadás- és a nem előadás-alapú felvételek között. A London's Chiswick House kertjében készült felvételek során ugyan előkerülnek a hangszerek, de a Beatles jóformán nem is akarja színlelni a zene előadását – Ringo például dob híján a lábán veri az ütemet. A *Rain* már nem rendelkezik semmiféle ok-okozati vagy lineáris narratívával. Nem jutunk el egy ponttól a másikba, a Beatlest egyszerűen egy kertben, fák között sétálva látjuk. Narratív szempontból a promó során csupán a befejezés kap valódi hangsúlyt. Becsukódik az üvegház egyik kapuja, Ringo integetve elköszön, majd elsötétül a kép.

A következő évben forgatott *Penny Lane* és *Strawberry Fields Forever* promók ezek után teljesen új szintre emelték a már többéves reklámfilmes stratégiát. Mindkettőt január végén, egyebek között a Knole Parkban (Sevenoaks) forgatták. A Peter Goldman svéd televíziós rendező irányítása alatt készült felvételekre különösen jellemző a kísérletezés, a narratív keretek végsőig való feszegetése. A *Penny Lane* jeleneteiben megjelenő szürreális motívumokat (a minden előkészület nélkül felbukkanó lovak vagy a viktoriánus teadélután képsorait) ritmikus vágások kötik össze, egy a klip alatt végighúzó párhuzamos montázssal kiegészítve (a „Penny Lane”-en sétáló

Lennon képei).

A *Strawberry Fields Forever* promóciós filmben az avantgárd jelleg még hangsúlyosabbá válik. A promó hangulatát pszichedelikus látványvilág határozza meg, amely mind tartalmi, mind formai szempontból végig jellemzi Goldman felvételeit. Az előbbi szempontjából jellemző a Beatles rikító öltözéke (citromsárga, rózsaszín, piros és zöld ruhák), a helyszín elemei (világító testekkel felszerelt fa, régi zongora, pókhálószerű kötelek, a fűből „kinövő” nagy dobok) és a dalszöveg („*Always, no sometimes, think it's me / but you know I know when it's a dream*”). Az utóbbi szempontjából kiemelkedő (a ruhák látványával szoros összefüggésben) a színes szűrők és az erős fények használata, illetve a tér- és időszerkesztés kuszasága, amely leginkább a nappal és az éjszaka képsorainak illogikus váltakozásában nyilvánul meg. Négy perc alatt körülbelül kilenc alkalommal változnak meg a természetes fényviszonyok, aminek szokatlanságát a sötét képek során használt mesterséges, dramatizált fényhatások még inkább kiemelik. A fényvel való játék színes szűrőkkel egészül ki, a promó vége felé közeledve egyre sűrűbben. A záró képsorokban a távozó Beatles környezete például – természetes észlelésünknek tökéletesen ellentmondva – fehér színű föld és piros színű ég. A legkülönösebbnek mondható jelenetet a lassítás és a visszafelé tekert film együttes használata (ami szintén az idő lineáris folyását befolyásoló módszer) és ismét a színek kontraszthatása eredményezi. Itt Paul – rikító citromsárga és királykék ruhában – „visszafelé” ugrálva kerül föl a központi szerepet játszó, piros világító testekkel felszerelt fára, majd onnan egy ugróvágást követően kerül „vissza” a talajra. A promót általánosan jellemzi az áttünéses vágás használata, tipikusan a Beatles-tagok közelijét mutató képkivágatok között. Két, körülbelül félperces beállítást kivéve (amely alatt a kamera egy folytonos, körbehaladó mozgást végez) a snittek rövidek, gyorsan váltakoznak.

Mindez a zenét illusztratív módon megjelenítő, művészi igényességgel elkészített promóciós filmet eredményezett, amelyet 2003-ban (a *Penny Lane* mellett) a New York-i Modern Művészetek Múzeuma a *Golden Oldies of Music Video* (körülbelül „A videoklipek nagy öregjei”) című kiállításába válogatott, mint a hatvanas évek egyik legnagyobb hatással bíró videoklipjét („music video”).

## 5. Összegzés

A mai videoklip-műfaj nyomait a hangosfilm-korszak megjelenésétől kezdve Oskar Fischinger munkásságán át az 1950-es években népszerű, látványt is produkálni képes zenegép („Scopitone”) használatáig követhetjük végig. A „pop promó” önálló műfajjá szerveződése, saját vizuális nyelve és gondolkodásmódja az 1980-as évek elejére alakult ki. A folyamat során, amely az MTV zenecsatorna 1981-es indulásához vezetett, a hatvanas évek Beatles-jelensége – az *A Hard Day's Night* indulva – úttörőnek számít. Az alábbiakban összefoglalom a dolgozatom során tett megállapításokat.

*A hatvanas évek.* Az évtized mediális változásai lehetőséget biztosítottak a szórakoztatóiparban dolgozóknak (így a zenészeknek is) arra, hogy utazás nélkül juthassanak el a világ különböző pontjaira a televízió képernyőkön keresztül. Ezért a médium adottságait kihasználva az együttesek zenéjüket vizuálisan jelenítették meg, így népszerűsítve magukat. Ennek a folyamatnak nagy hatással bíró eseménye volt a Beatles 1966-ban tett bejelentése a turnézás végéről. A Beatles által katalizált és a hatvanas évek korszakában kialakult „brit invázió” eredménye a kölcsönös angol-amerikai hatás volt. Az együttes vizualitással szorosan összefonott zenéje így nemcsak a kontinensen, hanem az Egyesült Államokban is hatással lehetett más zenészekre és médiahasználatukra.

*A vizuális kommunikáció.* A Beatles 1964-ben elkészítette első nagyjátékfilmjét, amelyet további négy követett. 1965-től lemezeiket promóciós filmekkel együtt jelentették meg a piacon. Az első Beatles-film műfaja és formanyelvi újításai kiszabadították a zene képi ábrázolását annak fizikai, instrumentális keretei közül, illetve megváltoztatták az addig bevett normákat a zene előadás alapú képi megjelenítéséről. Az évtizeden keresztül húzódozó folyamatos zenei megújulás és kísérletezés egyik összetevője lehetett a Beatles (anyagi és kritikai) sikerének, amely megkövetelte az újító vizuális megoldásokat.

## Irodalom

Altman, Rick (2007): A musical. In: Török Zsuzsa & Balázs Éva (szerk.): *Új Oxford filmenciklopédia. A világ filmtörténetének kézikönyve*. Budapest: Glóra Kiadó.

Bordwell, David (2004): A klasszikus elbeszélésmód. In: Kovács András Bálint (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Palatinus.

Brown, Royal (2007): Modern filmzene. In: Török Zsuzsa & Balázs Éva (szerk.): *Új Oxford filmenciklopédia. A világ filmtörténetének kézikönyve*. Budapest: Glóra Kiadó.

Ebert, Roger (1996): „A Hard Day's Night (1964)”, [http://rogerebert.suntimes.com/apps/p\\_bcs.dll/article?AID=/19961027/REVIEWS08/401010326/1023](http://rogerebert.suntimes.com/apps/p_bcs.dll/article?AID=/19961027/REVIEWS08/401010326/1023) (utolsó letöltés: 2011. május 12.).

Guattari, Félix & Deleuze, Gilles (1972): „Kapitalizmus és skizofrénia”, <http://www.c3.hu/~exsymposion/HTML/fu/deleuze/foszoveg.htm> (utolsó letöltés: 2011. május 12.).

Hargitai Henrik & Hirsch Tibor (2010): „Médiatörténet”, [http://szabadbolcseszlet.elte.hu/index.php?option=com\\_tanelem&task=all&id\\_tananyag=45](http://szabadbolcseszlet.elte.hu/index.php?option=com_tanelem&task=all&id_tananyag=45) (utolsó letöltés: 2011. május 12.).

Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. (1990): *A felvilágosodás dialektikája*. Budapest: Gondolat & Atlantisz.

Inglis, Ian (2000): *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*. Palgrave Macmillan.

Kovács András Bálint (2009): *Mozgóképelemzés*. Budapest: Palatinus.

Neaverson, Bob (1997): *The Beatles Movies. Rethinking British Cinema*. London: Cassell.

Neaverson, Bob (2008): „The Beatles Movies”, <http://www.beatlesmovies.co.uk/> (utolsó letöltés: 2011. május 12.).

## Lábjegyzetek

1

A jelen dolgozat a *Szellemkép Művészeti Folyóirat* XIX. évfolyamában (2010/2) megjelent írás teljes változata.

2

Jó példa a *Paul is Dead Hoax* – vagyis az 1969 őszen elterjedt városi legenda, miszerint Paul McCartney meghalt. A rajongók olyan nyomokból következtettek az eseményre, amelyeket például néhány dal visszafele történő lejátszásából hallottak ki, vagy amelyeket az Abbey Road lemezborító fotójába láttak bele. A képen John fehérben az egyházat képviselheti, Ringo a fekete öltönyben a temetkezési vállalkozót, George farmernadrágban a sírásót, Paul pedig mezítláb sétál közöttük.

3

Lásd: <http://www.c3.hu/~exsymposion/HTML/fu/deleuze/foszoveg.htm> (utolsó letöltés: 2010. április 27.).

4

Például *Éli az életét visszatérő dallama* (Jean-Luc Godard, 1962), *8 és fél* zenehasználat (Federico Fellini, 1963), a *Goldfinger* főcíme (Guy Hamilton, 1964).

5

Lásd az Apertúra filmelméleti és filmtörténet szakfolyóirat összeállítását hang-kép viszonyokról: <http://apertura.hu/linkek/task.viewcat/catid,4> (utolsó letöltés: 2010. április 27.)

6

A Beatles munkássága során értelemszerűen rengeteg különböző videón szerepelt, akár televíziós show-műsorban lépett fel, akár valamelyik éppen megjelenő lemezét akarta népszerűsíteni az élő koncertek vagy az egyszerű „playback” előadások felvételeivel. Dolgozatomban Bob Neaverson „Videography” nevű összeállítását veszem alapul, amelyben a szerző a kifejezetten a nemzetközi terjesztésre szánt, a „pop promó” fejlődése szempontjából kulcsfontosságú videókból készített listát.

7

A „mockumentary” elnevezés az angol „mock”, vagyis hamis és a „documentary”, vagyis dokumentum szavak összerántásaként egy olyan műfajt jelöl, amelyben a tartalom fikciós, a forma pedig dokumentumfilm jellegre utal.

8

Ez alól a kijelentés alól kivételt képez a *Let It Be* című film műfaja (dokumentumfilm) szükségszerű tulajdonságai miatt.

9

Így volt ez a *Magical Mystery Tour* esetében, amely a maga idejében negatív kritikákat kapott a szakmai közönségtől és rajongóktól egyaránt, majd az évek múlásával kultikus státusra tett szert.

10

Lásd [beatlesmovies.co.uk](http://www.beatlesmovies.co.uk).

11

Vagyis „igaz film”, a valóság ábrázolásán alapuló, eredetileg francia filmes irányzat.

12

Bob Neaverson, a *The Beatles Movies* (1997) szerzője és a [www.beatlesmovies.co.uk](http://www.beatlesmovies.co.uk) honlap (2008) létrehozója, filmelmélet és média szakirányos egyetemi előadó.

13

Filmes irányzat, amely – hasonlóan a „cinéma vérité” stílusához – a filmkészítők azon vágyát tükrözi, hogy a film az életet annak valóságos formájában jelenítse meg a vásznon. Sokszor használ amatőr szereplőket, vagy teremt olyan helyzetet, amelyben a felvett emberek nincsenek tisztában a kamera jelenlétével.

14

Ellentétben a Presley-filmekkel, itt az énekest mindig fikciós keretek között, egy adott szerepet eljátszva látjuk, amint a történet a hagyományos ok-okozati rendszert követve halad egy végcél felé.

15

A tengelykörüli fordulat, vagyis a „swish pan” kifejezés arra a módszerre vonatkozik, ahol a kamera hirtelen elmozdítása és a megnövekedett sebesség következtében a kép néhány pillanatig homályossá válik.

16

Lásd [rogerebert.suntimes.com](http://rogerebert.suntimes.com) (1996).

17

Lásd: <http://www.imdb.com/name/nm0504513/bio> (utolsó letöltés: 2010. április 27.)

18

Lindsay-Hogg az MTV-előfutár televízióműsorral, a Ready Steady Go! készítésével kezdte karrierjét, és 1968-ban ő rendezte a The Rolling Stones Rock and Roll Circus című filmet.



Állásfoglalás

[Közös állásfoglalás a kommunikációs alapképzés tervezett megszüntetéséről](#)



Legolvasottabb

- [Manipulál-e a média?](#)
- [Az internetes kommunikáció története és elmélete.](#)
- [Reklámhatás, problémamegoldás, intencionalitás](#)
- [Médiaerőszak: tények és mítoszok](#)
- [A tévémaci tudatformáló szerepe](#)

Könyvajánló



Szomszédok közt

> [könyv rendelés](#)

Megrendelés



<>

2016 nyár

> [régebbi lapszámok](#)

Pódiumbeszélgetések

**[„Szomszédok közt” pódiumbeszélgetés](#)**

Kérdez: Bajomi-Lázár Péter Médiakutató

Válaszol: Kovács M. András és Lányi Balázs forgatókönyvíró



> [korábbi pódiumbeszélgetések](#)

Partnereink

[Magyar Kommunikációtudományi Társaság](#)

[Sajtószabadság Központ](#) (rendszeres tevékenységét források hiányában megszüntette)

[Eastbound - Culture, Society, Media](#)

[Infokommunikáció és jog](#)

