

BEVEZETŐ A *FORDULAT* 30. SZÁMÁHOZ

A kultúra mindenhol ott van. Ott van a gyárban, a bankban, a háztartásban, ott van a színpadon, a múzeumban és az iskolában is. Benne van a könyvekben, az osztályok gondolkodásában, abban, ahogyan szemléljük a világot. Benne van az épületek stílusában, gesztusainkban, az uralkodó osztály logikájában és a kedvenc ételünk ízében. Éppúgy átszövi az anyagi világunkat, ahogyan anyagi világunk meghatározza, milyen kultúrát termelünk intézményes, ipari vagy hétköznapi cselevéseinkkel.

Ezt a lapszámot ajánljuk mindazoknak, akik hétköznapi életük, tanulmányaik, kutatásuk során szembesülnek azzal, hogy mennyi mindent takarhat a kultúra, és hogy milyen szövevényes összefüggésrendszer bontakozik ki az előtt, aki megpróbál bármilyen kis szegletével foglalkozni. Ajánljuk kifejezetten azoknak, akik a kultúra területén dolgoznak, akik bármiféle politikai cselekvést szerveznek, művelődésszervezőknek, galériák gyakornokainak, művészeknek, a kultúra különböző szegleteivel foglalkozó diákoknak, kutatóknak. Ajánljuk mindenkinek, aki hisz abban, hogy a gazdasági és társadalmi rendszer megváltoztatása elképzelhetetlen a kulturális hatások és kölcsönhatások mélyebb elemzése nélkül.

Mind a hétköznapi gondolkodásunkban, mind a kultúra esztétikai, politikai vagy gazdasági elemzéséhez elengedhetetlen értenünk, hogyan ágyazódik a kultúra a kapitalizmusba, azaz társadalmi valóságunkba. Ennek különböző módjait hivatottak bemutatni e szám tanulmányai is. A lapszám szerkesztői közül hárman, Buka Virág Ilona, Nagy Kristóf és Szarvas Márton bevezető tanulmányunkban a marxista kultúrakutatás négy központi módszerére tesznek javaslatot. Ez a négy módszertani fogódzó segít térben, időben és a kapitalizmus valóságában elhelyezni a kulturális termelést és fogyasztást,

valamint a kulturális intézményeket, a kulturális konfliktusokat és a kultúrát termelő embereket.

A második tanulmány Raymond Williams brit kultúrakutató esszéje két rendkívül terhelt marxi terminushoz, az *alaphoz* és *felépítményhez* nyújt olyan értelmezési lehetőséget, amely nem az anyagi és szellemi folyamatok elkülönítésére, hanem dialektikus kölcsönhatására helyezi a hangsúlyt. Williams szerint a materiális struktúrák, vagyis jelenleg a kapitalizmus és annak folyamatai szabják meg elsődlegesen azt a mozgásteret, amelyben a politika, a törvénykezés és a kultúra működik. Ezek azonban visszahatnak a termelés módjára, az anyagi alapra, és formálják is azt. Ebből következően a kapitalizmusban is létezik mozgástér, még ha erőteljesen korlátozottan is.

A kötet harmadik elméleti tanulmánya Katja Praznik szlovén kultúrakutató tavaly megjelent könyvéből származik. Praznik a művészeti munkavégzéshez szükséges láthatatlan munkát vizsgálja, amelyet a női fizetetlen reprodukív munkával (erről bővebben lásd a *Fordulat* 24. számát) állít párhuzamba. Azért is tartottuk fontosnak lefordítani Praznik e tanulmányát, mert ahogyan a fizetetlen háztartási és érzelmi munkának központi szerepe van a kapitalista rendszer újratermelésében, úgy a művészeti munka munkajellegének elrejtése is szükséges ahhoz, hogy a kapitalizmus kizsákmányoló művészeti világa fennmaradhasson.

Az ezt követő három írás a kapitalizmus és kultúra történetének különböző időszakait eleveníti fel, magyarországi és regionális példákat felsorakoztatva. Őze Eszter tanulmánya a 20. század eleji munkáskultúrát és a korabeli államapparátusokkal való kölcsönhatását vizsgálja a bécsi és budapesti társadalmi múzeumok összehasonlításán keresztül. A tanulmány bemutatja a bécsi és budapesti városvezetés és városfejlődés fő különbségeit, amelyek nagyban alakították a helyi munkásmozgalmat, ahogyan a munkásmozgalom is alakította a városfejlődést és a városvezetés döntéseit. A kiállítótér paternalista logikájának kritikáján keresztül Őze tanulmánya a kulturális termelés és mozgalmatszervezés viszonyának megértéséhez is fogódzókat ad. A munkáskultúra témájánál maradva a bányászok folklórjában fontos szerepet betöltő bányatündér alakjának változásait vizsgálja Püsök Imola. A bányatündér szerepének változását ez a tanulmány afelől mutatja be, hogy maga a bányászat milyen politi-

kai-gazdaságtani szempontok mentén változott a vizsgált Erdélyi-középhegységben található bányavidéken, Roşia Montană/Verespatak járásban. A történeti tanulmányok blokkját záró cikkében Hock Beáta a magyarországi képzőművészeti infrastruktúra rendszerváltás utáni változását ismerteti, és arra keresi a választ, hogy e folyamatban milyen kapcsolat jön létre a finanszírozó nyugati székhelyű civil, nonprofit szervezetek és a lokális szereplők között. A cikk a tőke és a mecenatúra kulturális termelést befolyásoló szerepének megértéséhez járul hozzá.

A történeti blokkot követően három kortárs fókuszú tanulmánytalálkozhatunk, amelyek a 2010 óta uralmon lévő Orbán-rezsim kulturális ágainak működését, azok gazdasági-politikai átalakulását és helyzetét elemzik. Patakfalvi-Czirják Ágnes és Barna Emília a popzenei slágerekre fókuszálva egyszerre vizsgálják az esztétikai, politikai és gazdasági folyamatokat, hogy megválaszolják, hogyan segítheti elő a populáris zene a populista diskurzusok terjedését. Konkol Máté cikkében arra keresi a választ, milyen társadalmi valóságba ágyazódik be és milyen reprodukív költségei vannak a független filmnek, illetve mennyiben lehet rendszerkritikus műfajnak tekinteni azt. Bonifert G. Rita írásában pedig a divatipar és a jobboldali hegemonia kapcsolatát elemzi, egyszerre vizsgálva a hazai divatipar kapcsolódását a jelenlegi magyar államhoz és a nemzetközi iparhoz.

A lapszámban közöljük Szarvas Márton recenzióját Mary N. Taylor *Movement of the People: Hungarian Populism, Folk Dance and Citizenship* 2021-ben megjelent könyvéről. A könyv ismertetője nemcsak összefoglalja a magyar táncházmozgalom Taylor által feldolgozott történetét, de bemutatja a táncházmozgalom politikai kisajátításának folyamatát is, amelyet különösen fontos a kultúratermelés és a politikai dinamikák kapcsolatának megértéséhez.

A politikai mozgósítás témáját követve Jean-Louis Fabiani esszéje egy antikapitalista kultúra és gazdasági-társadalmi rend lehetőségein gondolkodik. E lapszámmal mi is egy ilyen gazdasági-társadalmi rend elgondolásához szeretnénk hozzájárulni. Ehhez elengedhetetlen megértenünk a jelenlegi rendszer működését, mivel csak a jelenlegi társadalmi-gazdasági valóságból kiindulva lehetséges építkezni. Ennek érdekében egyszerre kell vizsgálni azt, ahogy a kapitalizmus logikája áthatja a gazdaságot, politikát, és a kultúrát is; az emberek

tudatát, gondolatait és hétköznapi gyakorlatait is. A megismerés során nyugtalanító válaszokat fogunk kapni a jelenlegi rendszer működéséről, de tanulmányaink, és mi szerkesztők is hisszük és tudjuk, hogy a rendszerellenes cselekvés lehetősége ott lappang a jelenlegi rendszer folyamatos ellentmondásaiban és válságaiban. Viszont ahhoz, hogy a lappangó ellenállásokat összekössük, megerősítsük, megsokszorozzuk és rendszerbe szervezzük, azaz ahhoz, hogy megváltoztassuk a kapitalizmus rendszerét, meg is kell értenünk azt. Reméljük, hogy e lapszámmal hozzájárulunk ehhez a folyamathoz.

A *Fordulat* 30. lapszámának szerkesztői:

Barna Emília
Bozsik Laura
Buka Virág Ilona
Csűrök Adél
Eredics Lilla
Horváth Eszter
Lafferton Sára
Nagy Kristóf
Papp András
Sidó Zoltán
Szarvas Márton

Buka Virág Ilona, Nagy Kristóf és Szarvas Márton

KULTÚRA ÉS KAPITALIZMUS¹

Tanulmányunk célja, hogy megmutassuk, a kultúra komplex megértése csak a kapitalizmus történetébe ágyazva képzelhető el, és hogy ez az elemzés egy posztkapitalista világ elképzeléséhez is elengedhetetlen. A kultúra és kapitalizmus sokszínű, gyakran áttételes kapcsolatának elemzéséhez tanulmányunk négy szempontot kínál fel. A kultúra materialitásának megértésén keresztül láthatóvá teszi, hogy a kultúra nem pusztán szellemi, hanem anyagi viszonyokba ágyazott jelenség is. A kultúra sokféleségének okait keresve megmutatja, hogy az osztálykonfliktusok a kulturális termelésében is leképeződnek, és részben azon keresztül jönnek létre. A kultúra intézményeit vizsgálva írásunk rámutat, hogy ezek kulcsszerepet játszanak a munkaerő újratermelésben, illetve arra is felhívja a figyelmet, hogy a kultúra globális, illetve nemzetállamok által termelt volta nem ellentmondó, hanem összekapcsolódó jelenségek. Végül írásunk azt hangsúlyozza, hogy a kultúra és kapitalizmus viszonyának működése nem érthető meg pusztán absztrakt törvények felől, hanem mindig figyelembe kell venni a hivatásszerűen kultúrát termelő, ám döntően láthatatlan tömegek életútjait is.

1 Ahogyan egy-egy kulturális termék létrehozása sem egyéni, hanem kollektív folyamat, így ez a tanulmány is sok ember közös munkájának terméke. Köszönettel tartozunk a lapszám szerzőinek, Barna Emiliának, Bonifert Ritának, Hock Beátának, Konkol Máténak, Óze Eszternek, Patakfalvi-Czirják Ágnesnek és Püsök Imolának, akik több körben kommentálták és szerkesztették ezt a tanulmányt. Ez a folyamat egyszerre tett hozzá az írás fejlődéséhez és a lapszám többi tanulmányával való koherenciájához. Hálásak vagyunk a Helyzet Műhely tagjainak, különösen Barna Emiliának, Csányi Gergelynek, Éber Márknak, Gagyai Ágnesnek és Kovai Melindának, hogy nemcsak a tanulmány írott verziójának alakulásához járultak hozzá, hanem olvasókörükön keresztül az ahhoz vezető gondolkodási folyamathoz is hozzátettek.

BEVEZETŐ

Hogyan érthetjük meg a kapitalizmusban a profitlogika szerint termelt kultúra működési mechanizmusait? Hogyan viszonyul a profitorientált kultúratermeléshez a kapitalizmus viszonyait újrateremtő, de mégsem a profitlogika szerint működő kulturális termelés? Ahhoz, hogy ezeket a kérdéseket meg tudjuk válaszolni, tudatosítanunk kell, hogy világunk kapitalista világ, így a kulturális termelésen belüli viszonyokat a termeléshez és a fogyasztáshoz való szellemi és materiális kapcsolódás strukturálja. Kapitalizmus alatt olyan globális rendszert értünk, melynek elsődleges célja a természeti és társadalmi erőforrások kisajátítása a tőke vég nélküli felhalmozása érdekében (Wallerstein 2010: 54).

Raymond Williamset követő definíciónk szerint a kultúra az, ahogyan a társadalmi osztályok megélik saját valóságukat. Ezért a kultúra a valóság megélésének az a módja, ami „bizonyos jelentéseket és értékeket fejez ki – nemcsak a művészetben és a tudományban, hanem az intézményekben és a mindennapi viselkedésben is” (Williams 2003). Azaz a kultúra nem egyetemes emberi értékek hordozója, de nem is pusztán az emberi értelmet és képzeletet leképező dokumentumok gyűjteménye, hanem a minden ember által termelt és megélt valóság. Tanulmányunkban ennek az antropológiai kultúrafogalomnak a segítségével a mindennapi kultúrának egy szeletét, az intézményeken keresztül termelt részét vizsgáljuk.

Ez a megközelítés teret ad annak, hogy ne csak a kulturális jelentéseket, és ne is csak a kultúra termelésének gazdasági feltételeit elemezzük, hanem az anyagi feltételek és a jelentések viszonyát is. A kulturális termékeket emberek hozzák létre, azaz termelik, ám az emberek nem csak kultúrát termelnek, hanem folyamatosan formálják az őket körülvevő materiális valóságot, ugyanakkor a kulturális termelés maga is visszahat a materiális viszonyokra.

Ezen a viszonyrendszeren keresztül tanulmányunk lehetőséget ad arra, hogy rákérdezzünk, mi a kapcsolat a materiális viszonyok és a jelentés termelése között? Hogyan értelmezik és fogyasztják az emberek az őket körülvevő jeleket? Ezek a jelentések milyen egyenlőtlenségekbe ágyazódnak, és milyeneket termelnek újra? Milyen sajátosságai vannak a kultúra termelésének?

Mivel a kultúra és a kapitalizmus egyaránt történeti jelenségek, olyan eszközrendszert szeretnénk felkínálni, amellyel neki lehet fogni a kultúra és a kapitalizmus történelembe ágyazott elemzésének. Nem állítjuk, hogy az itt vázolt javaslat kimeríti az elemzéshez szükséges összes eszközt, sőt, kimondottan reméljük, hogy sokan fogják majd – a használaton túl – elemzésünk kritikáján keresztül alakítani és fejleszteni azt. Bízunk abban, hogy tanulmányunk inspiráló lesz a kultúrát eddig elsősorban esztétikai, gazdasági vagy szociológiai szempontból elemzők számára, és sokakat bátorít arra, hogy a kulturális jelenségeket a kapitalizmus történetébe ágyazva értsék meg.

Emellett tanulmányunk másik ambíciója az, hogy olyan elemzési keretet fektessen le, amely egyszerre tud választ adni a „mi a helyzet?” és a „mi a teendő?” kérdésekre. A két kérdés egymástól szét nem választható megválaszolásához a tanulmány egyes alfejezetei mellett a konklúzióval célzottan is hozzá szeretnénk járulni. Az alfejezetek a kultúra és kapitalizmus viszonyának négy, egymáshoz kapcsolódó aspektusára fókuszálnak.

Az első alfejezet választ ad arra a kérdésre, hogy *mi az élet anyagi és szellemi újratermelésének (a materiális viszonyok és a jelentések termelésének) a viszonya?* Ez azt mutatja meg, hogy a kultúra kapitalizmusban betöltött szerepének megértéséhez elengedhetetlen, hogy a kultúrát ne pusztán szellemi jelenségként fogjuk fel, hanem lássuk annak anyagi folyamatait is. Ezzel azt tisztázzuk, hogy a kultúra anyagi jellegének felismerése a marxista elemzés kulcsfontosságú eleme. A kultúra materialitásának megragadásán keresztül amellet érvelünk, hogy ez olyan nézőpont, amelyből egyszerre lehet értelmezni a kultúrán belül összefonódó politikai, gazdasági és esztétikai viszonyokat is.

A második alfejezetben arra kérdezzük rá, hogy milyen, a kulturális termelésben is megjelenő konfliktusokat hoz létre a kapitalista termelés logikája. Ehhez megmutatjuk, hogy a kultúra anyagi és szellemi sokszínűsége nem pusztán az emberiség sokféleségének, hanem a kultúrát termelő küzdelmek eredménye. Azaz a kulturális termelés területén létrejövő szimbólumok és állítások sokfélék és sokrétűek, nem pusztán az uralkodó osztályok ideológiájának és érdekeinek

tiszta leképeződései. Ehhez kapcsolódva amellet érvelünk, hogy a kulturális termelés része az osztályok küzdelmeinek, és hogy a fennálló keretek között létrejönnek, de nem válnak uralkodóvá a rendszerellenes kulturális gyakorlatok.

Ahhoz, hogy megértsük a kapitalizmus profitlogikájához közvetlenül és közvetetten kapcsolódó kulturális termelés működési mechanizmusait, a harmadik alfejezetben azokra a terekre és intézményekre összpontosítunk, ahol a kultúrát termelő társadalmi küzdelmek megjelennek. Ezen belül azon konkrét társadalmi erőterek elemzésére összpontosítunk, melyekben a kultúra intézményesített formái létrejönnek. Ehhez egyrészt felvázoljuk a modern kapitalista nemzetállamok kontextusát, melyekben a kultúra jelentős része a tőkés viszonyokhoz áttételes formában kapcsolódó intézményekben jön létre. Másrészt nem hagyjuk figyelmen kívül azt sem, hogy a kultúra létrejöttének tere nem pusztán a nemzetállam, mivel intézményeit egyszerre alakítják a helyi és a globális viszonyok is.

Végül a negyedik alfejezetben a *milyen sajátosságai vannak a kultúra termelésének?* kérdés megválaszolásához a kulturális termelést lehetővé tevő kulturális munkára összpontosítunk. A kulturális munka megértéséhez figyelmet fordítunk az azt végző kulturális munkásokra, akik a társadalmi küzdelmeken keresztül a mindennapokban létrehozzák a gyakran intézményekben anyagi formát öltő kultúrát. A kultúra e sokszor láthatatlan termelőire is figyelő megközelítés segít megérteni, hogy milyen munkaviszonyokra épül a kultúra termelése és milyen érzelmek kapcsolódnak ezekhez a munkákhoz.

AZ ANYAGI ÉS A SZELLEMI: A KULTÚRA ANYAGI GYÖKEREI

Ebben a tanulmányban a kultúrával foglalkozó marxista szerzőket követve a kultúra létrehozásának anyagi és szellemi tényezőit egyben kezeljük. E megközelítés szerint a kultúra anyagi és szellemi összetevői összefonódnak és folyamatos kölcsönhatásban állnak egymással. Ezt dialektikus viszonyoknak is szokták nevezni.

Az anyagi és szellemi folyamatok nemcsak a kultúrán belül, hanem a kapitalista rendszer egészében kölcsönösen meghatározzák egymást. Ezért tartjuk fontosnak az intézményes kultúra változásait a kapitalizmus történetébe ágyazva értelmezni, és emiatt próbáljuk a politikai és gazdasági jelenségeket a kultúra vizsgálatán keresztül megérteni. Ezt a két módszertani állítást érdemes egy-egy példával is alátámasztani. Az első tételt jól demonstrálja, ahogyan a nemzeti kultúrák a kialakulásukat nem kis részben a profitlogika nyomásának köszönhetik, mely könyvnyomtatást a latin nyelvű könyvek korlátozott piaca felől a nemzeti nyelvű könyvkiadás felé fordította, és így ezen keresztül hozzájárult a nemzeti nyelvek, államok és identitások kialakulásához (Anderson 2006 [1983]).

A második tételnek pedig jó példája lehet, hogy a rendszerváltás gazdasági átalakulását nem pusztán világgazdasági erők hajtották, hanem az is fontos szerepet játszott benne, hogy a helyi társadalmakban milyen ideológiák éltek arról, hogy a kapitalizmus együtt jár a jóléttel (Eyal 2014 [2010]).

Kultúra és kapitalizmus viszonyának elemzésében a szellemi és anyagi folyamatokat egységként kezelő módszertani irány nem magától értetődő. A tudományos világ működési logikája pedig éppen megnehezíti e kapcsolódások megértését, amikor szaktudományokra szabdalja a társadalmi totalitást. E felfogásban a kultúra a bölcsészettudományok és a kulturális antropológia, a gazdaság a közgazdaságtan, a társadalom a szociológia és a szociálanropológia, az állam működése pedig a jog és a politológia kizárólagos terepe (Wallerstein 2010; Wolf 1995 [1982]). Ez ellehetetleníti, vagy legalábbis megnehezíti a kapitalizmus működésének megértését, mivel az nem pusztán egy gazdasági képződmény, hanem egy, az államot, a kultúrát, a gazdaságot és a jogrendszert egyszerre formáló logika.

A marxista szerzők által gyakran *alpnak* hívott anyagi viszonyok, és a *felépítménynek* nevezett szellemi viszonyok közötti kapcsolat nem pusztán kétirányú, hanem egymást feltételező is, mivel az anyagi és a szellemi viszonyok nem csak elválaszthatatlanok egymástól, de egymás nélkül elképzelhetetlenek. Ezt a gondolatot Marx úgy fogalmazta meg, hogy „az eszméknek, képzeteknek, a tudatnak a termelése először is közvetlenül bele van szöve az emberek anyagi tevékenységébe és anyagi érintkezésébe, a valóságos élet nyelvébe” (Marx 1976

[1846]: 24). Az anyagi és szellemi viszonyok a francia marxista antropológus, Maurice Godelier (2012) szerint nemcsak azért elválaszthatatlanok, mert a szellemi termelésnek is anyagi alapjai vannak, hanem azért is, mert a gondolatok, eszmék és vélekedések nem pusztán leképezik, hanem alakítják, formálják, termelik is a társadalmat.

E megfigyeléseknek a kultúra termelésének elemzése esetében számos következménye van. A kultúra nemcsak az anyagi folyamatokhoz kapcsolódó, azokat formáló és azok által formált szellemi jelenség, hanem maga is egy materiális gyakorlat. Létrehozói anyagi viszonyokba szöve, sokszor a kulturális termelés intézményeiben hozzák létre a gyakran anyagi formát öltő termékeiket. A termelők maguk is a társadalmi folyamatok részei, mivel a családban, az iskola-rendszerben és számtalan más társadalmi térben szocializálódtak. Mivel ebben a tanulmányban a kultúra létrehozóira társadalmi folyamatokba szőtt cselekvőkként tekintünk, az alkotás folyamatát termelésként, az alkotást termékként, az alkotót pedig termelőként és kulturális munkásként közelítjük meg (Benjamin 1980 [1934]). Ezek a fogalmak arra emlékeztetnek, hogy a kultúrát létrehozó egyének olyan emberek, akik társadalomban élnek. Ők maguk és alkotásaik is társadalmi folyamatok részei, és kulturális gyakorlataikkal maguk is újratermelik társadalmukat, még ha nem is változatlan formában. A kulturális termelés fogalma azért is hasznos, mert rámutat, hogy minden kulturális jelenség anyagi viszonyokban gyökerezik és formálja is azokat. Másrészt pedig azt is kifejezi, hogy a kultúra és a termelés összekapcsolódó folyamatok, mert minden kulturális termelés egyben anyagi termelés is.

A kultúra termelésként való megközelítése nem csak abban segít, hogy a kulturális alkotások és gyakorlatok megítélését kiemeljük a minősítő (szép, csúnya, zseniális stb.) jelzők közül, hanem abban is, hogy megértsük, milyen társadalmi folyamatokon keresztül jöttek létre és működnek ezek a minősítések. E jelzők jellegzetesen elfedik és láthatatlanná teszik azt, hogy hogyan jönnek létre az alkotások (Wolff 1981; Latour 1999), és megnehezítik annak a felismerését, hogy maguk az esztétikai kategóriák is történetileg változók és osztályhelyzethez kötöttek (Bourdieu 1984 [1979]). A történeti folyamatok pedig, melyeken keresztül az esztétikai kategóriák létrejönnek, elválaszthatatlanok a kapitalista világrendszer hierarchikus osztály-

szerkezetétől, amely döntően az uralkodó osztályokhoz kapcsolódó értelmiségi frakciók ízlését azonosítja szépként. Ez a megközelítés, mely során feltárjuk az alkotások és az esztétikai értékítéletek mögötti társadalmi folyamatokat, hasonló az áru-forma kritikájához (Marx 1967 [1867], Žižek 2011). Ahogyan a marxista elemzés sem a konkrét árukat, hanem megtermelésük társadalmi folyamatait akarja feltárni és kritika alá venni, úgy a marxista kultúraelemzés sem pusztán egyes kulturális termelőket vagy termékeket bírál, hanem társadalmi eredetüket mutatja meg, és társadalmi viszonyaikat szemléli. Ehhez pedig nemcsak együtt vizsgálja a kultúra termelési és esztétikai aspektusait, hanem azt is megmutatja, hogy ez a kettő éppúgy elválaszthatatlan egymástól, mint a tőkés áruterelés és az azt láthatatlanná és természetessé tevő árufétis jelensége. A materiális és a kulturális termelést összekapcsoló megközelítés a gyakorlatban azt jelenti, hogy egy kulturális termék gyártását, jelentését és hatását együtt érdemes elemezni (Warwick Research Collective 2015; Moretti 2000; Patakfalvi-Barna 2022).

Mivel a kapitalizmusban a tudati, a kulturális és az anyagi folyamatok elválaszthatatlanok egymástól, ezért a társadalom kulturális folyamatai nem önjáróak, hanem számtalan, nem közvetlenül kulturális folyamatba ágyazottak (Corrigan és Sayer 1985). Ennek megragadására tanulmányunk Antonio Gramscinak a gondolatok, hitek és az anyagi folyamatok összekapcsolódását leíró *hegemónia* fogalmát használja. A *hegemónia* fogalma egy olyan analitikus eszköz, amelynek segítségével az ideológiákat az anyagi valóság részeként lehet elemezni (Crehan 2002: 200). A fogalom rámutat, hogy a gondolatok nem pusztán felülről lefelé (a tőkésosztálytól a munkásosztályig) terjednek, hanem mindenki termel ideológiákat és viláértelmezéseket a mindennapokban, és kiemeli, hogy a szellemi és az anyagi viszonyok mindig hatalmi dinamikákba ágyazódnak. Ha a hegemóniát választjuk elemzési keretül, akkor láthatóvá tudjuk tenni, hogy egy társadalom anyagi feltételei mindig csak bizonyos, korlátozott világmagyarázatokat és cselekvéseket tesznek lehetővé, amelyek aztán visszahatnak az anyagi folyamatok egészére.

Éppen ezért nem beszélünk külön kulturális hegemóniáról, mivel a kultúra termelését formáló hatalmi viszonyok nem pusztán a kultúrából fakadnak, és nem is állnak meg annak a határainál. A hege-

mónia koncepciója önmagába foglalja az ideológia fogalmát, amikor úgy integrálja azt az anyagi viszonyok elemzésébe, hogy közben nem veszíti szem elől sem a kulturális folyamatok jelentőségét, sem pedig a tudati és az anyagi termelést is átjáró hatalmi viszonyokat. A fogalomnak ez a két tulajdonsága pedig kulcsfontosságú ahhoz, hogy a kulturális termelésre és annak termékeire ne eleve adottként, hanem társadalmi küzdelmek eredményeként tekintsünk. Ezért a *hegemónia* fogalmán keresztül azt is megérthetjük, hogy a kultúra sohasem szabadon lebeg, hanem uralkodó rezsimekbe, illetve az azokkal szembeni ellenállásba kapcsolódik. A hegemónia fogalmának használata azért is lehet gyümölcsöző, mivel Gramsci elemzésében az uralom beleegyezésre és az erőszakra épülő módjai elválaszthatatlannak egymástól. Az, hogy a hatalmi viszonyok fennmaradásában és újratermelésében döntő szerepet játszik a beleegyezés és a beletörődés, megmutatja, hogy a társadalom újratermelésében annak minden tagja részt vesz, de nem egyenlő pozícióból.

Ebben a fejezetben a kultúra anyagiságának fogalmát és az anyagi és szellemi folyamatok dialektikus összekapcsolódásának koncepcióját vezettük be. Ennek a megértése kulcsfontosságú a kapitalista kulturális termelés megértéséhez, de az anyagi és szellemi termelés összefüggései önmagukban nem kizárólag a kapitalizmusra érvényesek. Ahhoz, hogy megértsük, hogy milyen sajátosságai vannak a kulturális termelésnek a tőkefelhalmozás logikája uralta világunkban, arra is figyelmet kell fordítanunk, hogy a kapitalizmus által létrehozott konfliktusok hogyan formálják a kultúra termelését.

OSZTÁLYHARCOK KULTÚRÁI

A kultúra termelésével kapcsolatos érdekek már a társadalom tagolt-sága miatt sem egységesek. A tőke által létrehozott osztályviszonyok az osztályok között és az osztályokon belül is folyamatosan feszültségeket termelnek. Ezeknek az osztálykonfliktusoknak az egyik leggyakrabban láthatóvá váló terepe a kultúra (Sahlins 1999, Crehan 2016). Az uralkodó osztályok eltérő stratégiái, vagy az alávett és az uralkodó osztályok közötti összeütközések sokszor viselkedés-, stílus-

és ízléskülönbségek és konfliktusok formájában mutatkoznak meg. Ez azt jelenti, hogy amit ízlés körüli vitákként vagy nyilvánosságban zajló kultúrharcként érzékelünk, az többnyire strukturális alapokon nyugvó konfliktusok szimbolikus megjelenése.

Maga a kapitalista világszisztéma sem egységes; különböző munkaformák és függőségek egymást kiegészítve ágyazódnak a felhalmozás logikájába, így ezek tapasztalatainak szimbolikus keretezései is különböző formákban vannak jelen (Cardoso-Faletto 1979, Kalb 2013). Annak a felismerése, hogy a kapitalista világszisztéma különböző termelési módok, társadalmi és kulturális formák összefüggő egysége, segít annak a megértésében, hogy a kultúra sem fejlődik, terjed, vagy épp egységesedik, hanem különböző társadalmi összefüggésekben eltérő formában működik. Ezek az eltérő társadalmi és kulturális formák nem pusztán egymás mellett élnek, hanem egymást feltételezik és hozzák létre. Például az olcsó, emiatt rossz minőségű, de sok energiát adó élelmiszerek fogyasztására épülő munkásosztálybeli gasztrokultúra és az uralkodó osztályok bioélelmiszer-, frissgyümölcs- és zöldségfogyasztásának az összeütközése egy osztálykonfliktus kulturális vetülete és a kapitalizmusba való eltérő, de összefüggő betagozódás példája. Ezért az elemzésünk nem rendel pozitív vagy negatív előjeleket a „népi”, „lokális”, „organikus” és a „nemzetközi”, „trendekkel lépést tartó” kifejezésekhez, mivel ezek a globális piaci rendszerekbe való beépülés eltérő, versengő formáiként, a kapitalizmus sztruktúrájából fakadó heterogenitás termékeiként válnak értelmezhetővé. William Roseberry (1994: 49) szerint ezért „egy sokkal kevésbé strukturált és rendezett kultúrafelfogásra van szükségünk ahhoz, hogy a kultúrát folyamatosan elhelyezzük az időben, vagyis hogy egy folyamatos kölcsönhatást vizsgáljunk tapasztalat és jelentés között, amelyben mindkettőt az uralom és az egyenlőtlenségek formálják”.

Az osztályharc megmutatkozását a kultúrában legkönnyebben a kultúra materiális és immateriális fogyasztásában és az azokhoz kapcsolódó mindennapi kulturális gyakorlatokban ragadhatjuk meg, mivel a társadalomnak ezek azok a területei, ahol az osztályharcok átformálódva, de a legnyilvánvalóbban megmutatkoznak. Az ízlésben megjelenő osztálykonfliktusok megértéséhez ebben a fejezetben elsősorban a fogyasztás oldala felől közelítjük meg a kulturális folya-

matokat, azonban a kultúra termelését és fogyasztását egymással kölcsönhatásban álló folyamatokként fogjuk fel. A különböző osztályok és csoportok fogyasztási és viselkedési mintái hierarchiába rendeződnek, amelyet az uralkodó osztály érdekeit és számára kedvező világrendet közvetítő uralkodó kultúra szab meg (Bourdieu 1978). Azonban az uralkodó kultúra sem teljesen egységes, mivel az uralkodó osztályok történetét is belső konfliktusok és szövetségek szabdalják. Mivel a kulturális termelés fölött is hatalommal bíró uralkodó osztályon belül is eltérő, nemegyszer összeférhetetlen értékek léteznek, egy hegemon rezsimnek sincs teljesen egységes kultúrája. Ráadásul az uralkodó kulturális formák létrehozásában az uralkodó osztályok mellett az alávetett osztályok is részt vállalnak. Ezek az osztályok nem pusztán passzív fogyasztói az uralkodó kultúrának, hanem fogyasztáson és a gyakorlataikon keresztül újratermelik a fennálló rendet, amellett, hogy munkájukkal, kulturális termékek létrehozásával is aktívan hozzájárulnak (ez utóbbiról lásd a negyedik fejezetet). Az alávetett osztályok a megélt valóság és a hegemonia közötti ellentmondásokat is érzékelik és reagálnak rá, még ha nem is feltétlen tudatos és rendszerezett módon. Ez alatt azt értjük, hogy az alávetett osztályok is érzékelik, hogy a társadalmi jólétről és sikerről szóló uralkodó politikák és narratívák nem állnak összhangban saját és környezetük életével, ezért a kapitalizmus konfliktusai és válságai folyamatosan felvillannak a hétköznapi élet rendjében is. Ilyen felvillanás lehet például a bér munka vagy reprodukív munka kizsákmányolásából fakadó feszültségek lecsapódása a háztartáson belül, például a jellemzően férfiakkhoz kötődő agresszív viselkedés, vagy különböző függőségek formájában.

Az osztálykonfliktusok kulturális megmutatkozásaiban így összefonódik az anyagi és a szimbolikus fogyasztás. A szimbolikus azt jelenti, hogy „a javakat jelekké, a ténykülönbségeket jelentéssel felruházott megkülönböztetésekké lényegíti át” (Bourdieu 1978: 67) – vagyis a társadalmi javaknak használati és csereértékükön túlmutató jelentése is van. Így az ízlés, nyelvhasználat, öltözködés, viselkedés, fogyasztási szokások egyéni tulajdonságokként és preferenciákként tűnnek fel, miközben valójában osztályalapú hierarchiák leképeződései és újratermelői. Ebben a rendszerben az uralkodó osztály által preferált és annak érdekeihez kötődő minták jelennek

meg normaként. Az alávetett osztályok természetesen nemcsak követhetik, de szándékosan tagadhatják is e normákat, például reális mobilitási lehetőségek hiányában, de ekkor is az uralkodó normákhoz képest van meghatározva a saját szabályrendszer (Willis 2000 [1977]). Erre példa az alávetett osztályok olyan normarendszere, amelyben a tanuláshoz, önképzéshez negatív jelentések társulnak, vagy az uralkodó osztályhoz társított nyelvi fordulatok (mint például a latin szavak használata) és jelenségek (mint például az elitkultúra és annak gyakorlása) rossz fényben tűnnek fel. Az osztálykülönbségek kulturális megjelenései nyilvánvalóvá tesznek társadalmi helyzeteket és ahhoz fűződő viselkedési normákat is. Emellett e belsővé tett normák a fennálló rendet és az osztályérdekek ütközését is újratermelik, hiszen akiknek nincs lehetősége elsajátítani az uralkodó ízlést, gesztusokat, stílust, nyelvhasználatot és fogyasztási mintákat, azok jellemzően a munkamegosztásban is kedvezőtlenebb helyzetet foglalnak el. Másfelől, a társadalmi szabályoktól eltérő, alávetett osztályok szokásai az uralkodó osztályok és szövetségeseik számára gyakran bizonyító erejűek tudnak lenni a tekintetben, hogy a kizsákmányolás és a társadalmi rend nem véletlenül alakult ki, és megfelelően működik. Az ízlések és szokások e szerkezetét tehát osztályok és csoportok termelik időben és térben változóan, de a kialakult rendszer ugyanúgy visszahat rájuk, és szabályozza cselekvési terüket.

A kultúra töredezettségét és konfliktusos voltát az osztályhelyzetbe ágyazott kulturális termelés és fogyasztás mellett a kultúrák történetisége is formálja. Mivel az osztályharcok is csak maguk történetiségében érthetőek meg, úgy annak kultúrában megjelenő formái is csak történeti elemzés lévén, az időbeli folyamatok figyelembevételével értelmezhetőek, amelyhez Bourdieu szempontrendszere már kevesebb fogódzót ad. Éppen ezért a kultúra erőviszonyainak történeti vizsgálatához Raymond Williams fogalmait javasoljuk, aki szerint a mindenkori uralkodó kultúrával szembeni ellenállás sem egységes, hanem rendszerellenes és alternatív kultúrára bontható (Williams 2022 [1973]). A kettőt Williams szerint az különbözteti meg, hogy a rendszerellenes kultúrák a teljes társadalmat akarják megváltoztatni, addig az alternatívák a fennálló renden belül akarnak önmaguknak teret szorítani.

Az uralkodó kultúra korlátosságának és időbeli dinamikájának megértését elősegítheti a felemelkedő és maradványkultúrák felis-

merése, melyek mind lehetnek uralkodóak, rendszerellenesek és alternatívák is. Míg a felemelkedőben lévő kultúrák a jelen osztályához kötődnek, addig a maradványkultúrák a korábbi hegemoniákból ránk maradt és átértelmezett kulturális termékeket foglalják magukba. Noha a korábbi hatalmi viszonyok részei, a maradványkultúrák bizonyos aspektusai egy új uralkodó kultúrába is be tudnak olvadni. Ez azt jelenti, hogy a maradványkultúrát termelők elsősorban politikai-gazdasági változások hatására új jelentéseket adnak gyakorlatoknak, vagy újraértelmeznek termékeket, ami által e kulturális termékek látszólag állandóak, de valójában az új kontextusban nagyon is másképp működnek (Püsök 2022).

Az uralkodó, alávetett és rendszerellenes, illetve a felemelkedő és maradványkultúrák összjátékát, időbeli és dinamikus változását a szelektív hagyomány koncepciója segít láttatni. A szelektív hagyomány fogalma azt a folyamatot ragadja meg, ahogyan szüntelenül ki kell választani a múlt eseményei és történései közül, hogy mi az, ami részét képezi az aktuális jelennek. Például milyen eseménysorozatok alkotják a történelmet, milyen kulturális jegyek fogják alkotni a nemzeti kultúrát, vagy milyen szerzők részei a nemzeti vagy világirodalmi kánonoknak. A televízió vagy a rádió megjelenésük óta időben változó (részben szimbolikus) szerepet töltenek be az uralkodó és alávetett osztályok életében (Bourdieu 1978). A szelektív hagyomány nem automatikusan működik, hanem aktívan formálja azt, hogy az aktuális hegemoniában mit utasítanak el, mit karolnak fel, vagy mit módosítanak benne (Benjamin 1980 [1940]; Williams 1960), ezáltal a fentebb tárgyalt megkülönböztetések hierarchiái is dinamikusan változnak. Továbbá, a kulturális intézményrendszereknek kiemelten nagy szerepe van a szelektív hagyomány folyamatában, amelyet a következő fejezetben részletesebben is tárgyalunk.

A fentebb sorolt ízlések, viselkedések, fogyasztási szokások elválaszthatatlanok az osztályharctól és annak materiális körülményeitől, ez viszont azt is maga után vonja, hogy ezek a kapcsolatok olyan formákban nyilvánulnak meg, amelyek elsőre nem maguktól értetődő leképeződései az anyagi viszonyoknak. Ezek a folyamatok, bár anyagi körülményekbe ágyazottan, mégis önjáróan működnek. A fotográfia társadalmi presztízse például bizonytalan maradt a 20. század elejéig, mivel nehezen gyártható, drága, szaktudást igénylő,

így kevés ember számára hozzáférhető médiumnak számított. Nem volt jelentős hatása kulturális szokásokra, korabeli sajtóra, hírközlésre vagy politikára, azaz a kortárs hegemon rendszerekben elenyésző, felemelkedő és alternatív kulturális elemként működött. Alacsony presztízséből kifolyólag a korabeli művészeti mezők meghatározó szereplői többségében határozottan elzárkóztak a kérdés elől, lehet-e a fotográfia művészeti ág, találnak-e benne a korban elfogadott ízlés- és szabályrendszer szerint művészeti értéket (Szilágyi 1982). A fényképezés bizonyos módjainak művészeti kánonba és kortárs trendekbe való (lassú) bekerülése, és alapvetően a fényképezés lehetséges műfajaival való foglalkozás az intézményes művészet szereplői részéről akkor kezdődött meg, amikor a Kodak tömegtermelésben kezdett gyártani automata fényképezőgépeket (Sontag 1981 [1973]). Ez nemcsak azzal magyarázható, hogy a korabeli művészeti munkások sem feltétlenül férhettek hozzá korábban a fotográfiához, ami gátolta a lehetséges művészeti kísérletezést, hanem azzal is, hogy az alávetett osztályok szereplői számára is elérhetővé vált a médium, szerves része lett a hírközlésnek, sajtónak, politikának, vagyis az uralkodó kultúra részévé vált. Így a mindennapi, az alávetett osztályok által is elsajátított és használt funkcióktól szükségessé vált egy megkülönböztetés, amelyben a kulturáltság, érzékenység, és további szabályozó művészeti habitusok érvényesülhettek (Bourdieu 1978).

Ha a kultúrát a kizsákmányoló uralmi viszonyok tereként értelmezzük, jogosan merülhet fel, hogy végtére is mi akadályozza meg a kollektív politikai cselekvést és kevesek számára kifizetődő viszonyok radikális megváltoztatását? Ha a fennálló rendszer az emberek többségét kizsákmányolja az életük minden területén, hogyan lehetséges, hogy ezeket az anyagi nehézségeket és konkrét fizikai hatásait az alávetett osztályok nem gondolják maguktól kizsákmányolásnak? Ennek a marxista elemzéséhez mi Gramsci *common sense* kifejezését javasoljuk, amely a mindennapi gondolkodásnak a kapitalizmus történetébe ágyazottságát, illetve töredezettségét és ellentmondásosságát ragadja meg. Kate Crehan (2016) kiemeli, hogy amíg az angol *common sense* alapvetően pozitív jelentésekkel cseng (ahogyan például a „józan ész” lehetséges fordítása is magyarul), úgy a köznyelvi olaszban (*senso comune*) Gramsci idején ez egy negatív értéktöltetű kifejezés. Ezt a fordítási nehézség elsősorban nem nyelvészeti szem-

pontból lényeges, hanem azért, hogy megértsük a *common sense* lényegét. Gramsci *common sense*-e alapvetően vernakuláris (hétköznapi) filozófia, ami az emberek világról alkotott, össze nem illő és rendszerezetlen, de valamennyire közös narratíváit (például benyomásait, érzéseit, hiedelmeit, véleményeit) jelöli. A *common sense* fogalmát azért tartjuk kulcsfontosságúnak, mert Gramsci és Williams nyomán azt valljuk, hogy a kultúra az a mód, ahogyan az osztályok a valóságukat megélik (Crehan 2011). A saját valóságunk időtlenként és egyetemesként, természetesként és stabilként érzékelését kezdi ki a *common sense*, amely ezt a szilárdságot, időtlenséget és természetességet kérdőjelezi meg.

A „nép filozófiája” tehát igyekszik azt a valóságot magyarázni és elfogadni, amelyet az uralkodó osztály szab meg a kultúra területén is. A valóságuk a (töredezett és ellentmondásos) uralkodó kultúra külső hatására fogalmazódik meg, de belsővé válva születik meg bennük. Ebből kifolyólag a *common sense* még egy egyénen belül sem egységes, és ezért nemcsak nem tudatos vagy rendszerezetlen, hanem ebből kifolyólag ugyancsak ellentmondásos is (Gramsci 1971: 325–326). Ahhoz viszont, hogy ez a fogalom tartalommal is feltöltődjön és hasznos legyen számunkra, szükséges valós helyzeteket vizsgálni, hogy megértsük az ebből fakadó kérdéseket. Például, hogy hogyan teszük bensővé az elnyomást különböző osztályok és csoportok adott térben és időben, hogyan lesznek bizonyos vélemények elterjedtebbek, és melyek azok a döntő történelmi pontok, amikor az osztályharc hirtelen fordulatot tud venni? Szerintünk egyrészt fontos, hogy a *common sense*-t vizsgálva a kapitalizmus rendszerén belül gondolkodjunk. Másrészt, Roseberry-nek a kultúra rendezetlenségéről szóló, fentebb idézett gondolatával összhangban azt gondoljuk, hogy a kultúrát és az alávetett osztályok filozófiáját sem tudjuk kellő összetettségében és belső feszültségeivel megérteni, ha minden osztályhoz logikus és egységes esztétikai formavilágot és ízléspreferenciát próbálunk rendelni.

A KULTÚRA INTÉZMÉNYEI A GLOBÁLIS KAPITALIZMUSBAN

Annak ellenére, hogy a mindennapi kulturális termelés rendszerezetlen és töredezett, a hegemonia újratermelésében érdekelt uralkodó osztályok a rendszerezés igényével lépnek fel. A rendszerezés és az értékelés a kortárs kulturális termelésben intézményeken belül történik, így a kortárs kulturális jelenségek és folyamatok értelmezésénél fontos figyelmet fordítani az intézményekre. A múzeumok, színházak, koncerttermek és a kulturális termékek bemutatásának és kutatásának egyéb terei a kapitalizmus és a kapitalista állam kialakulásának részei, az intézményeket alakító szereplők pedig annak ágensei. Míg a felvilágosodás korabeli *Wunderkammerek* magángyűjtemények voltak, amelyek a földbirtokos arisztokrácia kultúrát katalogizáló és uraló szenvedélyére épültek, a modern múzeumok már a születő polgárság műveltségét gyűjtötték össze. Ehhez hasonlóan a 19. század folyamán az udvari zenészeket, az egyházi írástudókat, vagy azokat az írókat, akik rendi kiváltságaik miatt a szabadidejüket „kulturáltan” tudták eltölteni, felváltották az államot vagy a tőkefelhalmozást kiszolgáló professzionális művészek, alkotók.

A kulturális intézmények megszületése nemcsak a polgárság születésével fonódott össze, hanem a kapitalista nemzetállamok kialakulásával is. A modern regényen keresztül létrejöttek az egyetemessé tágított egyéni tapasztalatok, érzelmek és a polgári nyilvánosság médiumai. Ezzel együtt alakultak ki a polgári nyilvánosság terei is, amelyekben a művekről és a közéletről „okoskodtak” (Habermas 1993), és amelyek a polgárság születésében és érdekeinek megfogalmazásában játszottak szerepet. A hagyományok és rítusok (Hobsbawm és Ranger 1983; Corrigan és Sayer 1985), a tömegmédiumok (Anderson 2006 [1983]) vagy a közös nyelv építése (Weber 1976; Scott 1998) mind egyszerre szolgálták a közösségként elképzelt nemzet megteremtését, és a nemzeti nyelvek, az írás egységesítésén keresztül növelték az állami adminisztráció hatékonyságát és a nemzetállamon belül segítették a munkaerő szabad áramlását. A kulturális intézmények így egyszerre az állam által formálódtak, és államformáló erővel is bírtak (Tilly 1983, Bonifert 2022, Őze 2022).

A kultúrával kapcsolatos intézmények létrejöttével és a kulturális termékek áruvá válásával együtt kialakultak azok a szakmák is,

amelyek hivatásszerűen a kultúrával foglalkoznak (White és White 1992). Ezeknek a szakmáknak pedig saját értékei, érdekei alakultak ki az államtól és a tőkefelhalmozástól viszonylag független formában. Az egyes kulturális formák nem közvetlenül kapcsolódtak be a kapitalista termelési viszonyokba vagy az államformálódás folyamatába, hanem az alkotók a termelési és osztályviszonyoktól aránylag független társadalmi teret, úgynevezett mezőt alkotnak. A mezőn belül a szereplők a társadalmi életpályájuk által alakított viselkedésük (habitusuk) és erőforrásaik szerint hoznak döntéseket. A belépés lehetőségét ugyanakkor ideálisnak gondolt és természetesen előadott viselkedési formák és oktatási intézményekben szerzett mesterlevelek (diplomák) is gátolják. Így a mező szelekción keresztül tükrözi vissza a létező társadalmi egyenlőtlenségeket úgy, hogy az elnyomott osztályok, nem a metropoliszban lakók vagy épp a kevés kultúrával kapcsolatos erőforrással rendelkezők kevesebb eséllyel kerülhetnek a kultúratermeléssel kapcsolatos szakértői pozícióba. A mező jellemzően versenyre és konfliktusra épül, mivel az erőforrások egyenlőtlenül oszlanak el az uralkodó és alávetett szereplők között (Bourdieu 2002 [1979]). Bourdieu annak megfelelően, hogy az adott erőter mennyire függ a külső, gazdasági és politikai folyamatoktól, a mezőt autonóm és heteronóm pólusokra osztja. Míg az előbbiben a szereplők által meghatározott normáknak nagyobb jelentőségük van az erőforrások elosztása szempontjából, az utóbbi esetben a szereplők sikere jobban függ a mezőn kívüli szereplők anyagi vagy szimbolikus elismerésétől (Bourdieu 2013: 239). Az autonóm pólus olyan módon része a kapitalizmus tágabb rendszerének, hogy belső szabályai látszólag épp annak a tagadására épülnek: a tömegsiker helyett a hozzáértők elismerését értékeli nagyra, ám a szakmai és gyakran morális szempontok alapján való értékelés elfedi a szereplők materiális igényeit és az erőforrások egyenlőtlen elosztásából fakadó hatalmi viszonyokat (Konkol 2022).

Azonban a mező nem csak elemzési célból meghatározható tér. A viták folyóiratokban, digitális médiumokon keresztül történnek, a szereplők valamilyen intézményes pozíciót birtokolnak, vagy annak megszerzésére törekednek. Ezek az intézményesült apparátusok nem maguk alkotják meg az uralkodó értelmezéseket a helyes kulturális gyakorlatokról, hanem sokkal inkább alakítják és formába öntik

azokat (Poulantzas 1975; Merli 2013a). Tehát a kulturális termeléssel kapcsolatos normák egyszerre a szakmai mezőben zajló viták és az intézményes logikák eredményei. Így az intézményeken belüli viszonyok, informális és formális hierarchiák és gyakran esetlegességek vezetnek el a kulturális termelést szabályozó döntésekhez, állami szinten pedig a kulturális politikához (Hock 2022).

Habár egy mező hierarchikusan épül fel, tagjai számára mégis úgy tűnik, mintha horizontálisan szerveződne. A szereplők eltérő erőforrásokkal rendelkeznek, és helyzetükhöz képest kisebb vagy nagyobb befolyást gyakorolhatnak a kulturális termelésre, formális hierarchiák hiányában így létrejön az egyenlőség látszata és a közös szakmai tér illúziója. Azaz a szakértők versenyeznek azért, hogy a helyes esztétikai formákat vagy a termelés kereteit meghatározzák. Ezzel szemben az állami vagy nemzetközi intézmények a vertikális integrációban vesznek részt, tehát, hasonlóan más közpolitikai intézményekhez, a döntések a lokálistól a globálisig formalizált, hierarchikus formában születnek. Ezek kultúraalakító tevékenységét így lehet a „léptékek” módszertani fogalma mentén vizsgálni (Smith 1992). A társadalomföldrajzban alkalmazott fogalom azt segít megérteni, hogy egy adott térben és időben körülhatárolható helyen (például egy faluban) milyen különböző hatások érvényesülnek együttesen. A tőke, az állami közpolitika és az adott térben dolgozó kulturális munkások döntései együtt határozzák meg a helyben termelt kulturális javakat, és ezek az eltérő léptékeken működő folyamatok egymásra is hatással vannak.

Például a kultúrával kapcsolatos szakpolitikák egyik legnagyobb intézményes nemzetközi léptéke az UNESCO, amelynek szakértői olyan értékeket határoznak meg, amelyek szerint egy adott alkotás az általános emberi kultúra szempontjából kiemeltnek számíthat. Ezek a kategóriák formálják azt, hogy állami kultúrpolitika léptékén mit tekintenek a szakértők támogatandónak, majd ez a döntés a megyei, majd konkrét intézményi struktúrában is megjelenik. Azonban az UNESCO-féle értékelési folyamatban, vagyis abban, hogy mit tekintenek a világörökség részének vagy a szellemi örökség elemének, a nemzetállamok kulturális iparainak érdekei érvényesülnek. Így a világrendszerben domináns szereplők kultúriparát ez a rendszer szimbolikusan is megerősíti, amely aztán a turizmus és az ismertség

miatti vásárlások által további erőforrásokhoz jut. A lokális szereplők saját gazdasági érdekei vagy a helyi szakértők által meghatározott szempontok egyenlőtlenül érvényesülnek a döntéshozatalban. Így az örökséglistákra a centrumállamok kulturális értékei jóval nagyobb számban kerültek fel, mint a periférián elhelyezkedő elemek (Kowalski 2011). A szellemi örökségek esetében a listára vétel decentralizáltabban zajlik. A szokások listára vétele az adott örökséget ápoló közösség kérésére történik. Habár az UNESCO éppen azt volna hivatott ellensúlyozni, hogy a (fél)perifériákon az értékelési folyamat szerinti örökségnek tekinthető épített környezet nincs annyira jelen, helyette fennmaradt szokások vannak, e folyamat egyrészt megerősíti a földrajzilag is kijelölt hierarchiákat, másrészt újabb, korábban árunak nem tekintett gyakorlatokat von be a kapitalista termelés kereteibe. Így bár a szellemi örökségi listákon szereplő közösségek materiális elismerést várnak, a turizmusra szakosodott csoportok sokkal kitettebbé válnak a helyi és centrumtökének. A helyi viszonyokat egy-egy kulturális gyakorlat ilyen jellegű értékelése felborítja, például úgy, hogy többen állnak át mezőgazdasági termelés helyett szobakiadásra, ami ugyanakkor sokkal kitettebbé teszi őket a szezonálisan változó turizmusnak. Esetleg a létező hierarchiákat erősíti úgy, hogy az eleve hagyományőrzéssel foglalkozó helyi elitek kulturális és gazdasági erőforrásainak felhalmozásához járul hozzá (Taylor 2009).

Az állam által kontrollált és támogatott kultúratermelés mellett a kulturális iparágak is jelentős részt vállalnak a jelentések termelésében és a kultúra áruvá válásában. A kulturális termékek ipari előállítására szakosodott termelők abban érdekeltek, hogy minél populárisabb, fogyaszthatóbb esztétikai jelentéseket és narratívákat termeljenek. A kultúripar egyrészt alakítja is a fogyasztási mintázatokat, így válnak Hollywood termékei nemzetközileg ismertté, de a nemzetállami szinten termelt ideológiákat (maszkulinitás, nemzet-tudat, hősiesség stb.) is kiaknázza a profittermelés céljából. A globális kultúripar működése esetében is hasonló folyamatokat lehet leírni, mint a feljebb ismerttetett nemzetközi intézményrendszer esetében, ám ebben az esetben (a világrendszer hierarchikus jellegéből fakadóan) a centrumban működő vállalatok nem csak az állam közvetítésén keresztül, hanem közvetlenül profitálnak. Habár regionálisan kialakulnak erősebb központok, amelyek képesek egy-egy almezőn

belül domináns pozícióba kerülni, az értékláncok a centrum-periféria logikája szerint épülnek fel, ahol a profit jellemzően a centrumban realizálódik. A munkamegosztás is hasonlóan oszlik meg: a kreatív, szerzői munkát a centrum kulturális dolgozói, míg a szakmunkát jellemzően a (fél)periféria dolgozói végzik.

Az elmúlt évek és évtizedek digitalizációja átalakította a kulturális termelést, de az értéktöbblet kisajátításának logikáján nem változtatott. Egyrészt a munkaerő feletti kontroll digitalizálódott, és több lehetőséget biztosított a munkás idejének a menedzsment érdekei szerinti beosztására (Schiller 2000; Fuchs 2021). Másrészt a digitális kapitalizmus a kommunikációs folyamatok áruvá válását sokkal intenzívebben tette lehetővé, mint korábban, és a társas interakciók egy jelentős részét is a tőkés termelés alá rendelte (Dean 2018). Ám ahogyan erre több, digitális térben zajló kulturális termeléssel foglalkozó szerző is rámutatott (Beck 2003; Banks és Hesmondhalgh 2009; Barna 2022; Greene és Joseph 2018), a digitalizáció nem számolta fel a materiális termelés korábbi formáit. A digitális technológiákhoz szükséges eszközökhöz a nyersanyagot a periférián bányásszák, az eszközöket olcsó munkaerő állítja elő, a közösségi oldalakon a moderációt kiszervezett, nem automatizált munka csinálja. Azok a kulturális termelők pedig, akik ezeket a digitális eszközöket használják, termékeiket digitális platformokon árulják, szintén a materiális termelés tágabb viszonyaiba ágyazódnak. Egyrészt a magát márkaként eladó alkotó továbbra is a háztartásban végzett reprodukzív, elsősorban női munkára támaszkodik. Másrészt a centrumországokban megnövekvő szellemi munkások száma nem számolja fel a termelési folyamathoz szükséges fizikai munkát. Ezt jól mutatja a filmipar, amiben a Magyarországon/európai periférián forgatott szuperprodukciók (például a Netflix által gyártott és forgalmazott filmek) értékesítése globális térben történik egy streaming-platfornon, de a gyártás a helyi olcsó munkaerő kizsákmányolására épül. Ebben a folyamatban központi szerepet játszanak az államparátusok vezetői, akik a tőkéért versenyezve különböző kedvezményeket, támogatásokat adhatnak, esetleg a munkaerő kiszolgáltatottságát is növelhetik törvényeken keresztül.

Ebben az alfejezetben amellet érveltünk, hogy a kulturális intézményeknek a kapitalista államok kialakulásától kezdve központi

szerepük van a kultúra termelésében és fogyasztásában. Ezek az intézmények sokszor áttételesen, a viszonylagos autonómiával bíró mezőkben zajló vitákon keresztül járulnak hozzá a kultúrával professzionálisan foglalkozók, a kultúra szakemberei közti hierarchiák újratermeléséhez. Másrészt a kulturális intézmények anyagilag is részt vesznek a hegemon rezsimek és a munkaerő újratermelésében. A kultúra termelése egyszerre zajlik a helyi, a nemzetállami és a globális szinten, e léptékek össze is kapcsolódnak. A globális kapcsolatok megsokasodása azonban nem jelenti a kultúra globális egységülését. A digitalizáció és az online forgalmazás platformjai megkönnyítik a kulturális termelés globális integrációját, de működésük a létező anyagi és szimbolikus egyenlőtlenségek kihasználására és újratermelésére épül.

A KULTÚRA TERMELŐI: KULTURÁLIS MUNKA ÉS MUNKÁSOK

A kultúra intézményeire összpontosító elemzés mellett külön figyelmet kell fordítanunk arra, hogy a kultúraközvetítő és a kultúratermelő pozíciók is láthatóvá váljanak. Ennek figyelmen kívül hagyásával a hatalom és az ideológia látszólag társadalmi cselekvők nélkül, szinte automatikusan íródik bele a terekbe, intézményekbe és az egyénekbe. A közvetítő intézményekben dolgozók ambíciói, osztálypozíciói és társadalmi életútjuk által megteremtett fantáziáik, az intézményeken belüli döntéseik alakítják az intézményen belüli termelést, a konkrét intézményi keretet. Ahogyan fentebb írtuk, egyes termelők materiális pozíciója és a konkrét kulturális termék között közvetlen viszony van. Így a kultúra termelésének elemzésében, a kijelentések és termékek mögötti motiváció megértése érdekében a kulturális munkások alkalmazásának formáit és az ő társadalmi helyzetüket (például osztályhelyzetüket és háztartásaik erőforrásait) is fontos vizsgálni. Ez annak az elemzését jelenti, hogy valaki, aki kulturális munkát végez, milyen munkaformában képes megteremteni az életének és így a kultúra termelésének/újratermelésének a feltételeit. Raymond Williams (2022 [1973]) ebben a lapszámban megjelenő esszéjében amellet érvel, hogy a termelő munka definíciója, így elválasztása a kulturális munkától Marx írásainak történeti

körülményeiből fakad, amiben döntően az ipari termelésben folytatott munka állított elő többletértéket. Az érték-többletet nem termelő munka és az érték-többletet termelő munka e felosztását elkerülve a kultúriparon vagy állami intézményeken belül végzett kulturális munka sajátosságaira számos definíciót adhatunk. Tekinthejtük olyan munkának, amely „egyedi vagy könnyen megkülönböztethető termékeket állít elő, elsősorban esztétikai vagy szimbolikus kifejező céllal a funkcionális vagy használati tárgyak helyett” (Banks és Hesmondhalgh 2009: 416), vagy „bérmunka keretein belül használt olyan emberi képességnek, amely cselekvést, improvizációt vagy értékelést végez szimbólumok és jelek segítségével”, vagy egyszerűen tekinthejtük csak a kulturális iparágakban végzett munkának (Beck 2003). A kulturális munka központi sajátossága az, hogy jelentéseket termel szimbolikus termékeken, cselekvéseken keresztül. Ezen jelentések a termelés intézményes környezetétől függően lehetnek ideológiák, amelyek ideológiai államapparátus részeként vagy piacon fejtik ki hatásukat, vagy különböző közösségeket megerősítő, termelő vagy újratermelő szimbólumrendszerek.

A kortárs kulturális munkára a centrumországokban (pl. Franciaországban [Adhearne 2015], Nagy-Britanniában [McRobbie 2002] és az Egyesült Államokban [de Peuter 2011; Wu 2003]) az jellemző, hogy az állami szabályozás a kulturális munkásokat többnyire vállalkozóként határozza meg, akiket a tőkés rugalmas formában, jellemzően szerződéses viszonyban foglalkoztat. Míg a félperiférián is jellemző ez a fajta rugalmasság, itt a szakszervezetek vagy egyenesen a szerződések hiánya miatt a rugalmas foglalkoztatás gyakran kizsákmányolóbb viszonyt eredményez. Katja Praznik (2022 [2021]) e lapszámban megjelent elemzése szerint a kulturális munkások az ezzel járó kiszolgáltatottságot részben azért fogadják el, mert a kulturális és a művészeti tevékenység munkajellegét elfedi az az ideológia, amely a kulturális terméket a zseni megnyilatkozásának vagy pedig a teljes emberiség jobbítása iránt érzett felelősségnek tekinti. Praznik a reprodukív munkát metaforaként használja, azt állítja, hogy a háztartási munkához hasonlóan a kulturális munkát a termelő kötelességként vagy egyéni kiteljesedésként gondolja el, az anyagi nehézségeit pedig tűri, vagy a munka szerves részének, vállalásnak tekinti. Szerinte egyrészt a mű alkotásának öröme hasonló az anyasághoz

kapcsolódó érzelmi elismerésekhez, másrészt ezt a tevékenységet a tőke azért nem fizeti meg, mert a kulturális termelés körül a művészet intézményesülésével a társadalmi szereplők olyan ideológiát hoztak létre, amely szerint a művész természetéből fakad az alkotás öröme. Így annak anyagi nehézségeiről nem illik beszélni, hiszen a kultúrával való foglalkozás egyéni választás eredménye. Tehát Praznik amellettt érvel, hogy a kulturális munka kapcsán, más munkaformához hasonlóan (Hochschild 1983), a munka egyenlőtlenségeit elfedő érzelmi elemeket is vizsgálni kell (Hesmondalgh és Baker 2011).

A kulturális területen dolgozó, de elismerést nem kapó emberek tömegére Gregory Sholette (2010) a kultúra „sötét anyagának” fogalmát használja. Ez azt jelenti, hogy miközben a közvélemény egy-két kiemelkedő karrierre építi a kulturális munkával kapcsolatos siker képét, a legtöbb szakmában dolgozó valamely adminisztratív, intézményfenntartó munkába kapcsolódik be. Praznik szövege is csak a művészekre fókuszál, és ezzel részlegesen újratermeli az alkotó zseni pozícióját, amelyet le akar bontani, ám a kulturális munka az alkotói pozíciótól elkezdve a közvetítői vagy menedzseri szerepig sok mindent jelenthet. A kulturális munkával kapcsolatos mitológiák a legtöbb szerepben nemcsak a valóságot elfedő ideológia termékei, a kulturális termelés szereplői aktívan termelik ezt a mitológiát. Bourdieu elemzésében a kultúrával kapcsolatos erőforrások (vagyis a kulturális tőke) felhalmozásának – amely a művek ismeretét, azok olvasásának képességét, az intézményekben megszokott természetes viselkedést, művek birtoklását egyaránt jelenti – a domináns kultúrát termelni és értelmezni képes csoport határainak kijelölésében van jelentősége (Bourdieu 1999). Így az ilyen jellegű erőforrások felhalmozása érdekében a háztartások vagy csoportok jelentős anyagi befektetést végeznek. Ez esetben a társadalmi szereplők azért tekintik a kulturális erőforrásokba való befektetést megtérülő vállalkozásnak mert így hosszútávon a háztartás tagjai a kulturális elit részévé válhatnak.

A hivatásként elgondolt kulturális munka, ami a dolgozótól teljes jelenlétet vár el saját jóllétére való tekintet nélkül, egyrészt csökkenti a munka árát, másrészt lehetővé teszi a kizsákmányolás olyan szélsőséges formáját, ami a kultúraközvetítés és -termelés területén megfigyelhető, mint például a önkéntességnek tekintett fizetetlen

munkaórák vagy ezzel összefüggő alacsony bérezés. Ám az egyéni ambíciókhoz és kiteljesedéshez gyakran egy, a tágabb közösséget szolgálni akaró habitus is társul. Így a kulturális területre is alkalmazható a professzionális-menedzseri osztály fogalma, ami a társadalmi viszonyok újratermelésében résztvevő, bérviszonyban foglalkoztatott szakértelmiségit jelöl. Barbara és John Ehrenreich elemzésükben azt állítják, hogy az Egyesült Államokban az 1968-as mozgalmakban résztvevő iskolázott középréteg a szociális segítő és szakértelmiségi szakmákban teljesítette be a társadalomformáló ambícióit. A professzionális-menedzseri osztály kialakulása egyrészt a társadalomkritika tőke és állam által történő bekebelezésével (Boltanski és Chiapello 2005), vagyis például a szegregációval vagy a fekete kultúra alulreprezentáltságával kapcsolatos kritikák moderált legitimitációjával és felszíni kezelésével járt. Másrészt így a szakértelmiségi segítségbe csatornázódhattak be azok az ambíciók, amelyek a saját pozícióval való elégedetlenségből fakadtak, de az elnyomott osztályokkal kötött szövetségekben materializálódtak a 1968-as mozgalmakban. Elemzésükhöz érdemes hozzátenni, hogy a kulturális területen is hasonló folyamatok játszódtak le. A kulturális munkásokra jellemző hivatástudat – így a kultúrát és azon keresztül a társadalom javát szolgáló ideológia – sajátosan skizofrén helyzetet teremtett és teremt a mai napig. A kulturális munkások egyszerre próbálnak felzárkózni az uralkodó kultúrához, és szolgálni azt a csoportot, akiket a kultúrához való hozzáférés megkönnyítésén keresztül igyekeznek felzárkóztatni (Brook, O'Brian és Taylor 2020; Musgrave és Gross 2020). A szolgálat ebben az esetben azt a hitet jelenti, hogy különböző szerzők, termékek megismertetésén keresztül az egyén fejlődik így érdeke hogy ezeket a kulturális javakat megismerje, másrészt a kultúrához való hozzáféréseken keresztül egyéni vagy kollektív jóllétet lehet biztosítani.

Amennyiben valaki rugalmas formában és nem alkalmazottként kapcsolódik az intézményrendszerhez, úgy más terhek is kerülnek rá. Az önmenedzseléssel kapcsolatos érzelmi és reprodukzív munka az alkotók számára a kulturális termeléshez képest jelentős időt tesz ki. Így Praznik metaforája mellett azt is érdemes kiemelni, hogy a kulturális munka nemcsak *olyan, mint* a reprodukzív munka, hanem más munkaformákhoz hasonlóan a kulturális munka végzésének

lehetőségét a reprodukzív munka teremti meg. Mindeközben, ahogyan fentebb érveltünk, a kultúrával kapcsolatos erőforrások felhalmozása maga is a háztartás előnyösebb újratermelését teszi lehetővé. Ez jelentheti a háztartás történetileg felhalmozott gazdasági vagy kulturális erőforrásait (városi ingatlan, magas iskolázottság, együtt tanulásra fordított idő) (Lipan és Crăciun 2020: 434). Másrészt a reprodukzív munka jelölheti a háztartáson belüli munkamegosztást, ami tipikusan nemi alapú egyenlőtlenségek mentén strukturálódik. Az egyenlőtlen munkamegosztás olyankor is megjelenik, amikor a háztartás mindkét tagja kulturális munkás: ilyenkor jellemzően az autonóm alkotás és az annak a feltételeit biztosító alkalmazott kulturális munka válik ketté (Barna 2022).

A „sötét anyag”, amelyet a siker illúziója motivál, természetesen nemcsak a kultúrára jellemző, hanem a kapitalizmus általános működésének terméke. A tőkefelhalmozás a nem látható és alulfizetett dolgozók munkájára épít, és azt a sikerbe való befektetésként ideologizálja. A globális munkaviszonyokkal foglalkozó kutatások az ipari munka vagy a mezőgazdasági termelés kapcsán azt állítják, hogy a kapitalizmus történetében a rugalmas foglalkoztatás a jellemző munkaforma, és a kiszámítható bérmunka annak történetében időben és térben is kivételesnek számít (van der Linden 2008; Silver 2013; Szépe 2016). Ez azt jelenti, hogy míg a centrumországokban a második világháború utáni jóléti államok időszakában általánossá vált a bérmunkaviszony, a periférián még ugyanebben az időszakban is ettől eltérő munkaformákban zajlott a termelés. Ez a két folyamat egymástól nem függetlenül zajlott, hiszen az olcsó munkaerő kizsákmányolása teremtette meg a centrum munkásainak relatív jólétét. A bérmunka viszony általánossá válása és az ahhoz kapcsolódó relatív jólét a kulturális dolgozókra is igaz volt ebben az időszakban. A második világháború után a volt gyarmati területeken vagy a volt államszocialista országokban a kultúrához való egyenlő hozzáférés (írástudatlanság felszámolása, nyelv egységesítése, antikoloniális nemzeti identitások megteremtése) a modernizáció, így a rendszerintegráció eszköze volt, a felvilágosító kampányok így nagyszámú, a kultúra terjesztésére szakosodott állami alkalmazottat foglalkoztattak (Grant 1995; Goswami 2004; O'Connor és Gu 2020; Szarvas 2022).

A kultúrát jóléti intézményként kezelő II. világháború utáni kapitalista és államszocialista államokban létrejött egy kiemelt és stabil, kultúrával foglalkozó bürokrácia (Kowalski 2007; Fabiani 2014), erős állami támogatásokat biztosítva az alkotói életpályáknak is (Kácsor 2013; Mervart 2015). A „kulturális állam” szabadidő-eltöltést biztosított a növekvő fehérgalléros rétegeknek és egyéb kulturális szolgáltatásokat a szakképzett munkaerőnek akiket ebben az időszakban a kulturális intézményekbe terelt. Ez a folyamat kiszélesítette a kultúrával professzionálisan foglalkozó csoportokat. Ám ez egy olyan történeti sajátosság, amely a karakteres állami kultúrpolitikák hiánya miatt sem előtte, sem utána nem volt jellemző. Ezek a kultúrpolitikák viszont elválaszthatatlanok a II. világháború utáni időszak felívelésétől a periférián és a félperiférián ezt az időszakot jellemző modernizációs és iparosító törekvésektől. Az állami szférában dolgozók száma már a 1970-es évektől csökkent és a klasszikus műveltség terjesztése helyett a kulturális állam az egyén és a kisközösség fejlesztését, aktív kulturális fogyasztóvá tételét tűzte ki célul keleten és nyugaton egyaránt. Ezzel párhuzamosan a korábban említett digitalizáció lehetővé tette, hogy vállalkozóként többen kapcsolódjanak be a termelésbe és miközben a horizontális bekapcsolódás egyenlőséget ígért, a nagytőke a streaming platformokon keresztül új utakat talált a kisajátításra (Morris 2015). A kulturális államot korábban fenntartó bér munkában dolgozó embereket a különböző kultúrpolitikai irányzatok mindeközben szintén egyre bizonytalanabb formában kezdték el foglalkoztani. Mivel a kulturális dolgozók a mezőiken belül és kívül változatos formában tartják fenn magukat, ezért a kulturális munka vizsgálatánál érdemes feltenni azt a kérdést, hogy ez a tevékenység milyen munkaviszonyokban, milyen intézményes keretek között történik, és azok milyen történeti és térbeli viszonyok közé ágyazódnak. Hiszen a történetileg és térben változó keretek változó formában korlátozzák a kulturális munka jellegét. Mivel a termelés módja és a termelők pozíciója összefügg az általuk létrehozott jelentésekkel, ezért a munkaviszonyok formái nemcsak a megélhetés módjait, hanem a létrehozható kulturális formákat is alakítják és korlátozzák.

Összefoglalva, a kulturális munka egy olyan sajátos munkaforma, amely jelentéseket termel, amely az intézményi integrációtól függően a hegemonia fenntartásához vagy alternatív kulturális gyakorlatok-

hoz járul hozzá. Míg a digitalizáció és a munka rugalmasításának 1970-es évek óta zajló folyamata a jóléti államok korához képest fel-erősítette a területen dolgozók kiszolgáltatottságát, a kulturális munkában mindig is nagy szerepet játszottak a nem bér munka jellegű foglalkoztatási formák. Mivel a kultúrával kapcsolatos erőforrások felhalmozásának az elitbe való belépés szempontjából kiemelt jelentősége van, a háztartások gyakran optimalizálnak annak érdekében, hogy ezeket az erőforrásokat felhalmozzák. Így a kulturális munka feltételeit másfajta reproduktív vagy érzelmi munkák teremtik meg. Az egyéni kiteljesedéssel és a kreativitással kapcsolatos ideológiák elfedik ezeket a kizsákmányoló viszonyokat, ám ez nem csak egy felülről lefelé létrehozott ideológia, mivel a társadalom megváltoztatásához kapcsolódó ambíciók, felelőségek is megteremtik az önki-zsákmányoló munkavégzés bensővé tett módjait.

KONKLÚZIÓ

A kritika letépte a láncról a képzelt virágokat, de nem azért, hogy az ember a fantáziátlan, vigasztalan láncot hordja, hanem azért, hogy a láncot ledobja és élő virágot szakítson (Marx 1843).

A fenti Marx-idézettel összhangban célunk nem pusztán a kapitalizmusba ágyazódott kultúra, hanem a teljes kapitalista rendszer kritika-ja. Paradox módon hiába van központi szerepe a kapitalizmus fennmaradásában és újratermelésében, a kultúratermelés nagyját nem ennek a rendszernek fenntartása motiválja. Ráadásul, mivel a kulturális termelés a valóság megélésének eszköze, a kultúra létrehozása és fogyasztása egy posztkapitalista világban sem tűnne el, csak átalakulna (Fabiani 2022). Ahhoz viszont, hogy el tudjuk képzelni a kultúra szerepét egy nemkapitalista világban, nem elég a jelenkori kultúratermelést kizárólag a kizsákmányoló anyagi viszonyai vagy rendszerújratermelő ideológiai üzenetei felől kritizálni. Mivel a kultúra anyagi és szellemi viszonyai összekapcsolódva termelődnek, megértésükhöz és megváltoztatásukhoz együtt és egyszerre kell látnunk e két oldalt és kölcsönhatásaikat is.

Tanulmányunk azon állítása sem csak pesszimizmusra adhat okot, hogy az egyének és közösségek még a jelenlegi világban sem elsősorban a kapitalizmus fenntartása érdekében termelnek kultúrát. Ezt nemcsak a kapitalizmus minden ellenállást magába olvasztó működésmódjaként lehet felfogni, hanem úgy is, hogy még tudatos mozgalmi szervezés nélkül is folyamatosan jönnek létre olyan gondolatok, kulturális gyakorlatok és termékek, melyek szemben állnak a tőkefelhalmozás rendszerével. A tanulmányban bevezetett *common sense* fogalma szerint az alávetett osztályok sem pusztán tárgyai és fogyasztói, hanem termelői is az uralkodó kultúrának. Ezért a nemkapitalista rendszerben gondolkodóknak nem kívülről kell a forradalmi tudatot létrehozniuk, hanem már létező rendszerellenes kulturális gyakorlatokból is meríthetnek. Ez azért is kulcsfontosságú, mert a már létező, de töredezett és a kapitalizmus működésébe beépült rendszerkritikus társadalmi gyakorlatok felismerésén és összekapcsolásán keresztül lehet közelebb lépni ahhoz, hogy ne pusztán fel- és elismerjük azt, hogy már a fennálló keretek között is minden ember gondolkodik, azaz „minden ember értelmiségi”, hanem egy olyan társadalom alapjait rakjuk le, amiben minden ember értelmiségi szerepet is betölt (Gramsci 2021: 249). Gramscihoz visszanyúlva, e megközelítésben a kultúra pedig nem pusztán enciklopédikus tudás, hanem „magunk belső énjének megszervezése, fegyelme, saját személyünk birtokbavétele” lenne (Gramsci 2021: 251).

A kulturális termelés intézményeinek nemcsak a kapitalizmusban, hanem annak meghaladásában is kulcsszerepe lehet. Antonio Gramsci korai írásaiban a kulturális intézmények és a hozzájuk kapcsolódó közpolitikák kapcsán azt emeli ki, hogy míg a „modern államokban” az intézményes keret az, amiben a kultúrával kapcsolatos uralkodó gondolatok átadása történik, bármilyen ellenhegemonikus kezdeményezés számára is szükséges hasonló szervezetek létrehozása (Merli 2013b). Tehát miközben a mindennapi kulturális gyakorlatokban megfogalmazódhat a fennálló gazdasági-politikai-kulturális univerzum (a hegemonia) részleges kritikája, az ezekkel szembeni ellenálláshoz szükséges a spontán kritika rendszerezése (Merli 2013a). Ezt, az ellenállás és alternatívaépítés szempontjából is kulcsfontosságú feladatot pedig elsősorban intézményeken keresztül lehet elvégezni. Azonban fontos látni, hogy ahogyan a kapitalizmus-

ban sem pusztán a nemzetállami intézményekben termelődik a kultúra, úgy ennek az alternatíváját sem lehet pusztán a nemzetállami szinten elképzelni és megvalósítani.

Végül, tanulmányunkban amellet is érveltünk, hogy a kapitalizmus kulturális intézményeinek megértéséhez szükséges a kulturális termelés munkaként való felfogása. Ez kulcsfontosságú ahhoz, hogy a kulturális termelést ne absztrakt, hanem emberi életekbe ágyazott és azokat formáló folyamatként értsük meg. Ezen keresztül láthatóvá válnak nemcsak a kulturális termelésen belüli egyenlőtlen munkaviszonyok, hanem azok a kulturális munka különlegességébe vetett hitek is, melyek hozzájárulnak ahhoz, hogy a kulturális tevékenységek munka jellege láthatatlannak, kizsákmányoló viszonyai pedig természetesnek, sőt szükségszerűnek tűnnek. Tanulmányunkban olyan perspektívát ajánlottunk fel, mely a kulturális termelés munka jellegét összeköti a kapitalizmus globális viszonyainak a megértésével. Ez pedig a kulturális munka jövőjéről szóló vízióalkotás szempontjából is kulcsfontosságú azért, hogy a bérmunkának a kultúra termelésére való kiterjesztésénél ambiciózusabb jövőképeket is el tudjunk gondolni.

A kulturális termelés munkaként való megközelítése fontos, azonban nem kizárólagos állítása a tanulmányunknak. A kultúra termelésének munkaként való felfogása akár eredményezhetne egy pusztán az ezzel hivatásszerűen foglalkozók jobb életkörülményeiért folyó harcot. Azonban még ennek is ki kellene lépnie a kultúra területéről, hiszen ők sem pusztán a kultúra viszonyain, hanem a lakhatástól a gondoskodásig egyszerre számos más területen keresztül is ki vannak szolgáltatva a tőkefelhalmozás rendszerének. Az anyagi és szellemi viszonyokat egyben megközelítő felfogásunk szerint nem elégedhetünk meg a kulturális termelőket jobb helyzetbe hozó társadalmi reformmal, hanem rá kell kérdeznünk arra is, hogy el tudunk-e képzelni és létre tudunk-e hozni egy olyan világot, amelyben nem elég, hogy minden ember kultúratermelő, de az általuk termelt kultúra az emberi jóllétet és nem a tőkefelhalmozást szolgálja.

Nagy Kristóf az Emberi Erőforrások Minisztériumának Kállai Ernő Művészettörténeti és Múkritikusi Ösztöndíjasa.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Adhearne, Jeremy (2010). *Intellectuals, culture and public policy in France: approaches from the left*. Liverpool University Press.
- Anderson, Benedict (2006 [1983]). *Elképzelt közösségek*. L'Harmattan.
- Banks, Mark és Hesmondhalgh, David (2009). Looking for work in creative industries policy. *International Journal of Cultural Policy*, 15(4), 415–430.
- Barna, Emília (2022). Between Cultural Policies, Industry Structures, and the Household: A Feminist Perspective on Digitalization and Musical Careers in Hungary. *Popular Music and Society*, 45(1), 67–83.
- Beck, Andrew (2003). *Cultural Work: Understanding the cultural industries*. Routledge.
- Benjamin, Walter (1980 [1934]). Az alkotó mint termelő. In Walter Benjamin, *Angelus Novus* (757–780). Magyar Helikon.
- Benjamin, Walter (1980 [1940]). A történelem fogalmáról. In Walter Benjamin, *Angelus Novus* (959–974). Magyar Helikon.
- Boltanski, Luc és Chiapello, Eve (2005 [1999]). *The New Spirit of Capitalism*. Verso
- Bonifert G. Rita (2022). A divat-világ-rendszere. A magyar divaipar és politika viszonyának változásai 2010 és 2020 között. *Fordulat*, 30, 255–285.
- Bourdieu, Pierre (1978). Különbségek és megkülönböztetések. In *A társadalmi egyenlőtlenségek újatermelődése*. Gondolat.
- Bourdieu, Pierre (1984 [1979]). *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Routledge.
- Bourdieu, Pierre (1999). Gazdasági tőke, kulturális tőke, társadalmi tőke In: Angelusz Róbert (szerk.), *A társadalmi rétegződés komponensei* (156–177). Új Mandátum Könyvkiadó.
- Bourdieu, Pierre (2002 [1986]). A kulturális alkotások tudományos vizsgálata érdekében. In: *A gyakorlati észjárás. A társadalmi cselekvés elméletéről* (49–67). Napvilág.
- Bourdieu, Pierre (2013 [1992]). *A művészet szabályai*. BKF.
- Brook, Orian; O'Brien, Dave és Taylor, Mark (2020). *Culture is bad for you*. Manchester University Press.
- Cardoso, Fernando Henrique és Faletto, Enzo (1979). *Dependency and Development in Latin America*. University of California Press.
- Corrigan, Philip és Sayer, Derek (1985). *The Great Arch: English State Formation as Cultural Revolution*. Blackwell.
- Crăciun, Magdalena és Lipan, Ștefan (2020). Introduction: The Middle Class in Post-socialist Europe: Ethnographies of Its “Good Life”. *East European Politics and Societies: and Cultures*, 34(2), 423–440.

- Crehan, Kate (2002). *Gramsci, Culture, and Anthropology*. University of California Press.
- Crehan, Kate (2011). *Community Art. An Anthropological Perspective*. Routledge.
- Crehan, Kate (2016). *Gramsci's Common Sense*. Duke University Press.
- de Peuter, Greig. (2011). Creative economy and labor precarity: A contested convergence. *Journal of Communication Inquiry*, 35(4), 417–425.
- Dean, Jodi (2018 [2014]). Kommunikatív kapitalizmus és osztályharc. *Fordulat*, 23, 33–52.
- Eyal, Gil (2014 [2010]). Antipolitika és a kapitalizmus szelleme: Disszidensek, monetaristák és a cseh rendszerváltás. *Fordulat*, 21, 216–264.
- Fabiani, Jean-Louis. (2014). Cultural Governance and the Crisis of Financial Capitalism. *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research; Thematic Section: Capitalism: Current Crisis and Cultural Critique*, 6, 211–222.
- Fabiani, Jean-Louis (2022). Van kiút-e a kulturális kapitalizmusból? *Fordulat*, 30, 303–313.
- Fuchs, Christian. (2021). *Digital Capitalism: Media, Communication and Society Volume Three*. Routledge.
- Godelier, Maurice (2012 [1984]). *The Mental and the Material*. Verso.
- Goswami, Manu (2004). *Producing India. From Colonial Economy to National Space*. The University of Chicago Press.
- Gramsci, Antonio (1971). *Selections from the Prison Notebooks*. International Publishers.
- Gramsci, Antonio (2021). Válaszút a pedagógiában. *Fordulat*, 28, 246–266.
- Grant, Bruce (1995). *In the Soviet House of Culture: A Century of Perestroikas*. Princeton University Press.
- Greene, Daniel és Joseph, Daniel (2018 [2015]). A digitális térbeli kiigazítás. *Fordulat*, 23, 53–95.
- Gross, Sally-Anne és Musgrave, George (2020). *Can Music Make You Sick? Measuring the Price of Musical Ambition*. London University of Westminster Press.
- Habermas, Jürgen (1993 [1962]). *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*. Gondolat.
- Hesmondhalgh, David és Baker, Sarah (2011). *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*. Routledge.
- Hobsbawm, Eric és Ranger, Terence (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press.
- Hochschild, Arlie Russell (1983). *The Managed Heart: Commercialisation of Human Feeling*. University of California Press.
- Hock, Beáta (2022). Filantrópia vagy plutokrácia? A Soros-realizmustól a Soros-tervig. *Fordulat*, 30, 151–179.

- Kalb, Don (2013). Financialization and the capitalist moment: Marx versus Weber in the anthropology of global systems. *American Ethnologist*, 40(2), 258–266.
- Kácsor, Adrienn (2013). *Patronizing Contemporary Painting in State Socialist Hungary*. A CEU Department of History-ba leadott kézirat.
- Konkol Máté (2022). „Remélem, legközelebb sikerül pályáznod” Függetlenség a filmiparban, és ennek kortárs magyar dilemmái. *Fordulat*, 30, 215–253.
- Kowalski, Alexandra (2007). State power as field work: culture and practice in the French survey of historic landmarks. In Sennett, Richard és Calhoun, Craig (szerk.), *Practicing Culture* (82–104). Routledge.
- Kowalski, Alexandra (2011). When Cultural Capitalization Became Global Practice. The 1972 World Heritage Convention. In Bandelj, Nina és Wherry, Frederick F. (szerk.), *The Cultural Wealth of Nations*. Stanford University Press.
- Latour, Bruno (1999). *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Harvard University Press.
- Marx, Karl (1957 [1843]). A hegeli jogfilozófia kritikájához. In *Karl Marx és Friedrich Engels művei* (1. kötet, 378–391). Kossuth.
- Marx, Karl és Engels, Friedrich (1976 [1846]). A német ideológia. In *Karl Marx és Friedrich Engels művei* (3. kötet). Kossuth.
- Marx, Karl (1967 [1867]). A tőke I. In *Karl Marx és Friedrich Engels művei* (23. kötet). Kossuth.
- McRobbie, Angela (2002). Clubs to companies: notes on the decline of political culture in speeded up creative worlds. *Cultural Studies*, 16(4), 516–531.
- Merli, Paola (2013a). Creating the cultures of the future: cultural strategy, policy and institutions in Gramsci: Part II: Cultural strategy and institutions in Gramsci's early writings and political practice. *International Journal of Cultural Policy*, 19(4), 421–438.
- Merli, Paola (2013b). Creating the cultures of the future: cultural strategy, policy and institutions in Gramsci: Part III: Is there a theory of cultural policy in Gramsci's prison notebooks? *International Journal of Cultural Policy*, 19(4), 439–461.
- Mervart, Jan (2015). *Kultura v karanténě. Umělecké svazy a jejich konsolidace za rané normalizace*. Nakladatelství Lidové noviny.
- Moretti, Franco (2000). Conjectures on World Literature. *New Left Review*, 1, 54–68.
- Morris, Jeremy Wade (2015). *Selling Digital Music, Formatting Culture*. University of California Press.
- O'Connor, Justin és Gu, Xin (2020). *Red Creative. Culture and Modernity in China*. Intellect Books.

- Óze Eszter (2022). Hegemónia, munkáskultúra, paternalizmus. A társadalmi kérdés múzeumi reprezentációja Budapesten és Bécsben a 20. század elején. *Fordulat*, 30, 87–122.
- Patakfalvi-Czirják Ágnes és Barna Emília (2022). „Dühöng a fősodor” Az Orbán-rendszer populista diskurzusai a populáris zenében. *Fordulat*, 30, 181–213.
- Poulantzas, Nicos (1975). *Classes in Contemporary Capitalism*. New Left Books.
- Praznik, Katja (2022 [2021]). A művészet eltagadott gazdaságának feminista megközelítése. *Fordulat*, 30, 65–85.
- Püsök Imola (2022). Hová lett a Bányatündér? Bányász kultúra és kapitalizmus Verespatakon. *Fordulat*, 30, 123–149.
- Roseberry, William (1994). Hegemony and the Language of Contention. In Joseph, Gilbert M. és Nugent, Daniel (szerk.), *Everyday Forms of State Formation: Revolution and the Negotiation of Rule in Modern Mexico* (335–366). Duke University Press.
- Sahlins, Marshall (1999). Two or Three Things that I Know about Culture. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 5(3), 399–421.
- Schiller, Daniel (2000). *Digital Capitalism Networking the Global Market System*. MIT Press.
- Scott C., James. (1998). *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. Yale University Press.
- Sholette, Gregory (2010). *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. Pluto.
- Silver, Beverly J. (2003). *Forces of Labor*. Cambridge University Press.
- Smith, Neil (1992). Geography, difference, and the politics of scale. In Doherty, Joe; Graham, Elspeth és Malek, Mo (szerk.), *Postmodernism and the Social Sciences* (57–79). Macmillan.
- Sontag, Susan (1981 [1973]). *A fényképezésről*. Európa.
- Szarvas Márton (2022). Kinek a kultúrája? Táncházmozgalmak és hegemonia. *Fordulat*, 30, 287–301.
- Szépe András (2016). *Prekariátus: az új alsó osztály? A prekariátus fogalmának kialakulása és egy lehetséges újragondolása*. Az ELTE Szociológia Doktori Iskolába leadott kézirat.
- Szilágyi Gábor (1982). *A fotóművészet története*. Képzőművészeti Alap.
- Taylor, Mary N. (2009). Intangible Heritage Governance, Cultural Diversity, Ethnonationalism. *Focaal*, 55, 41–58.
- Tilly, Charles. (1983). Social Movements and National Politics. In Bright, Charles és Harding, Susan (szerk.) *Statemaking and Social Movements* (297–317). University of Michigan Press.

- van der Linden, Marcel (2008). *Workers of the World Essays toward a Global Labor History*. Brill.
- Wallerstein, Immanuel (2000). World-Systems Analysis. In *The Essential Wallerstein* (129–148). New Press.
- Wallerstein, Immanuel (2010). *Bevezetés a vilárendszer-elméletbe*. L'Harmattan – Eszmélet.
- Warwick Research Collective (2015). *Combined and Uneven Development: Towards a New Theory of World-Literature*. Liverpool University Press.
- Weber, Eugen (1976). *Peasants into Frenchmen. The Modernization of Rural France, 1870-1914*. Stanford University Press.
- White, Harrison. C. és White, Cynthia. A. (1992). *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. Chicago University Press.
- Williams, Raymond (1960). *Culture and Society*. Columbia University Press.
- Williams, Raymond (2003). A kultúra elemzése. In Wessely Anna (szerk.) *A kultúra szociológiája* (33–40). Osiris-Láthatatlan Kollégium.
- Williams, Raymond (2022 [1973]). Alap és felépítmény a marxista kultúra-elméletben. *Fordulat*, 30, 41–62.
- Willis, Paul (2000 [1977]). *A skacok. Iskolai ellenkultúra, munkáskultúra. Új Mandátum*.
- Wolf, Eric R. (1995 [1982]). *Európa és a történelem nélküli népek*. Akadémiai-Osiris-Századvég.
- Wolff, Janet (1981). *The Social Production of Art*. Macmillan.
- Wu, Chin-tao (2003). *Privatising Culture*. Verso.
- Žižek, Slavoj. 2011. *A törékeny abszolútum*. Typotex.

Raymond Williams

ALAP ÉS FELÉPÍTMÉNY A MARXISTA KULTÚRAELMÉLETBEN¹

Raymond Williams az alábbi szövegben az alap és a felépítmény hagyományos, de mostanra némiképp megkopott fényű kultúraelméleti terminusait veszi védelmébe. Azt állítja, hogy a meghatározó alap és a meghatározott felépítmény tétele, amelyben az utóbbi csak leképeződése a materiális folyamatoknak, az eredeti, marxi használatától eltérően az élet mindkét területét statikusnak állítja be. Sorra véve a materiális és kulturális termelés közötti viszonyokra alkalmazott fogalmakat, a hegemonia használata mellett érvel. A hegemonia analitikus kategóriáján belül a materiális és kulturális termelés egymásra hatása, és az uralkodó kultúrát fenntartó uralkodó osztály hatalmának újratermelésére tett kísérletek egyaránt megjelennek. A szöveg egy másik fontos állítása, hogy az uralkodó kultúra mindig a létező kulturális gyakorlatok egészéből válogat, így nem talál fel újakat, hanem a mindennapi gyakorlatokat magába olvasztva termeli újra önmagát. Ha így nézünk rá az uralkodó kultúrára, akkor az segít abban, hogy megtaláljuk a hegemoniába ágyazott rendszerellenes gyakorlatokat, így egy antikapitalista mozgalom építőköveit.

Minden modern marxista kultúraelméletnek a determináló alap és determinált felépítmény fogalmaiból kell kiindulnia. Szigorúan elméleti megfontolásból lehet, hogy nekünk mégsem innen kell kezdenünk. Sok szempontból előnyösebb kezdőpontunkat egy másik, eredetileg legalább ennyire központi és autentikus tételben meghatározni: nevezetesen abban, hogy a társadalmi lét meghatározza a tudatot. A két tétel nem zárja ki egymást. Ám az, ahogy alap-felépít-

¹ Eredeti tanulmány: Raymond Williams (1973). Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory. *New Left Review*, (1)82.

mény fogalom pár képszerűsége határozott és rögzített térbeli viszonyokat sugall, a másik állításnak egy nagyon specifikus, és néha egyenesen elfogadhatatlan változatához vezet, legalábbis bizonyos szerzők esetében. Mégis, a Marxtól a marxizmusig vezető eszmetörténeti úton, és a fősodratú marxizmus kialakulása során a determináló alap és a determinált felépítmény kettőse vált a marxista kultúraelmélet kulcstételévé.

Ennek a fogalom párnak a vizsgálatokor figyelemmel kell lennünk arra, hogy a kapcsolat, amit „determináció” fogalmával jelölünk, nyelvi és tartalmi értelemben is nagyon összetett. A marxizmus determináció, de még inkább a determinizmus nyelvét az idealizmusból, azon belül a teológia ember- és világképéből örökölte. Lényeges tehát, hogy Marx, hűen önmagához, az örökölt tételek kifordításában érdekelt, így használja a „determináció” fogalmát is. Marx egy olyan ideológia ellen beszél, amely ragaszkodott az emberen túli erők hatalmához – vagy, szekuláris változatában, az absztrakt, determináló tudat képzetéhez. Marx saját tétele határozottan tagadja ezeket a képzeteket, és a determináció forrását az ember saját cselekedeteiben látja. Ugyanakkor a kifejezés sajátos története és folytonossága arra figyelmeztet, hogy hétköznapi értelemben – és ez igaz a legtöbb európai nyelvben – a „determináció” egészen különböző jelentésekkel és implikációkkal bír. Egyrészt a teológiai örökség nyomán egy olyan külső ok elképzeléséhez kötődik, ami teljes mértékben megelőlegezi, előre megteremti a jövőbeli cselekvést. Másrészt a mindennapi társadalmi gyakorlatok valóságában a determináció fogalma csupán a határok kijelölését, egyfajta nyomásgyakorlást jelent.²

Természetesen a határkijelölés vagy nyomásgyakorlás – gyakorolja azt akár valamilyen külső erő, akár egy adott folyamat belső törvényei – különbözik attól a folyamattól, ahol egy adott fejleményt előre létrehoz, megelőlegez és irányít valamilyen eleve létező külső erő. Mégis, a marxista kultúraelmélet számos alkalmazását vizsgálva azt látjuk, hogy azok a determináció fogalmát gyakran kimondva-kimondatlanul az utóbbi, tehát a teremtetés, a megelőlegezés és az irányítás értelmében használják.

2 A determináció fogalmának további elemzéséhez l. Williams, Raymond. 1976. *Keywords: a Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana Paperbacks. 87–91. oldal

FELÉPÍTMÉNY: NÉHÁNY PONTOSÍTÁS ÉS KIEGÉSZÍTÉS

Az alap-felépítmény kettősének vizsgálatakor tehát a két fogalom kapcsolatával kell foglalkoznunk, de ehhez először a két kapcsolatban álló fogalmat kell tisztáznunk. E kettő közül a „felépítmény” kapott több figyelmet. A felépítmény fogalmát a legtöbben határozott névelővel és egyes számban használják – érdekes módon azonban Marx német eredetijében a fogalom egyik kulcsfontosságú előfordulásakor többes számban szerepel. Mások a felépítményen vagy felépítményeken „belül” végbemenő különböző tevékenységekről beszélnek. Azonban már Marxnál, az Engelsszel folytatott későbbi levelezésben, valamint a rákövetkező marxista hagyomány több pontján pontosításokat találunk egyes, felépítménybeli tevékenységek determinációja felől. A pontosítások első típusa az időbeli eltolódásokra, az ebből fakadó bonyodalmakra és a felépítmény és alap közti kapcsolat közvetettségére, viszonylagos távolságára mutat rá. A felépítmény leg-egyszerűbb értelmezése, amely ennek ellenére máig előfordul néha, azt feltételezi, hogy az alap a felépítményben többé-kevésbé közvetlen módon tükröződik – a felépítmény mintegy az alap imitációja, reprodukciója. A tükrözés vagy a reprodukció pozitívista felfogása természetesen ezt közvetlenül meg is erősíti. Mivel azonban számos kulturális tevékenységekben ezt a kapcsolatot nem találjuk meg, vagy legalábbis nagy erőfeszítés vagy egyenesen a kutatott gyakorlaton vagy materián elkövetett erőszak nélkül nem, az elemzéshez szükségessé vált az időbeli eltolódás, a híres késés, a különböző technikai bonyodalmak, a közvetettség fogalmának bevezetése, amelyek szerint bizonyos tevékenységek a kultúra területein – például a filozófiában – nagyobb távolságra esnek az alapvető gazdasági folyamatoktól. Ez volt az első szakasz a felépítmény fogalmának pontosításában – lényegileg egy operatív pontosítás. A második lépcső az elsőhöz kapcsolódik, de alapvetőbb, mivel a determinációs viszony mibenlétével foglalkozik. Ez az újragondolás hívta életre a mediáció modern fogalmát, amely valami többet, sőt radikálisan mást jelent, mint az egyszerű tükrözés vagy reprodukció. A huszadik század végén jelent meg a „homológ struktúrák” fogalma. A homológia a felépítmény folyamatai és az alap valósága között nem valamiféle könnyen felismerhető hasonlóságot feltételez, tükrözést vagy reprodukciót pedig biztosan

nem, hanem azt állítja, hogy a különböző struktúrák között alapvetően homológ viszony vagy megfelelés van, amit csak elemzés útján lehet felfedezni. A homológia nem ugyanazt jelöli, mint a „mediáció” fogalma, ám mégis ugyanolyan típusú kiegészítést tesznek hozzá az alap és a felépítmény viszonyához, amennyiben azt feltételezik, hogy a kapcsolatnak nem közvetlennek, vagy akár csak operatíván késleltetettnek, bonyolultnak vagy közvetettnek kell lennie, a felépítmény nem csupán az alap valóságának közvetlen újratermelése.

Ezek a pontosítások és kiegészítések kétségkívül fontosak. Ugyanakkor az alap fogalma nem kapott hasonlóan kitüntetett figyelmet. Pedig úgy gondolom, a kulturális folyamatok valóságának megértéséhez az alap fogalmának vizsgálata a fontosabb. Az alap-felépítmény fogalom-pár használatakor az „alapot” sokszor valamiféle tárgyként kezelik, vagy kevésbé nyers megközelítésekben lényegileg egységes és általában statikus valóságként. Az „alap” azonban az ember valódi társadalmi léte. Az „alap” a termelés valós viszonyait jelenti, amely megfelel az anyagi termelőerők jelenvaló fejlődési szakaszának. Bár folyamatosan ehhez hasonló állításokat teszünk és ismételtetjük őket, ez a használat nagyon eltér attól, ahogyan Marx leírta az adott strukturális viszonyok között létező termelő tevékenységeket mint minden más tevékenység alapját. Mert míg a termelés fejlődésének egy adott szakaszát le lehet pontosan írni, a gyakorlatban az sosem egységes vagy statikus. Marx történelemértelmezésének egyik központi állítása éppen az, hogy a termelés viszonyaiban és a termelésből következő társadalmi viszonyokban komoly ellentmondások feszülnek. Ennek következtében folyamatosan fennáll ezen erők dinamikus változásának lehetősége. Sőt amennyiben ezeket az erőket úgy gondoljuk el, ahogyan Marx tette, valódi emberek konkrét cselekedeteiként és viszonyaiként, akkor valami sokkal aktívabb, ellentmondásosabb és bonyolultabb viszonyt jelentenek, mint amit az „alap” kialakult metaforikus fogalma sugall.

AZ ALAP ÉS A TERMELŐERŐK

Amikor az alapról beszélünk tehát, akkor nem egy állapotról, hanem egy folyamatról van szó. Ehhez a folyamathoz nem lehet fix tulajdonságokat rendelni, amelyekből aztán a felépítmény tulajdonságait le-

vezethetjük. A legtöbb elméletíró, aki az alap és felépítmény tételét észszerűbbé akarta tenni, a felépítmény fogalmának finomítására összpontosított. Ezzel szemben úgy gondolom, hogy egy adott módon kell újraértékelnünk a tétel mindegyik elemét. A „determináció” fogalmát ki kell mozdítanunk a határkijelölés és a nyomásgyakorlás irányába, magunk mögött hagyva a megelőlegezés, az előre létrehozás és az irányítás képzetein keresztül értett determináció fogalmat. A „felépítmény” fogalmát el kell távolítanunk a tükrözés, reprodukció vagy konkrét függés elképzeléseitől, ehelyett úgy kell értenünk mint egymással kapcsolatban álló kulturális gyakorlatok összességét. És mindenekelőtt újra kell értékelnünk az „alap” fogalmát, a rögzített gazdasági vagy technológiai absztrakció helyett olyan értelmezését felállítva, amely az alapot az emberek valós társadalmi és gazdasági viszonyok között folyó tevékenységének tekinti, ami alapvetően el-
lentmondásos és változékony, és így mindig dinamikus folyamat.

Érdeemes a bevett meghatározások egy további következményére is rámutatnunk. „Az alap” jelentése – főleg a 20. század bizonyos fejleményei nyomán – az alapvető ipari termelésre korlátozódott. Ebben az elképzelésben továbbá a nehéziparra helyezett hangsúly is sajátos kulturális szerepet kapott. Ez egy általánosabb kérdést vet fel, amennyiben arra kényszerít minket, hogy újra megvizsgáljuk a „termelőerők” alapvető fogalmát. Világos, hogy amikor az alapot vizsgáljuk, akkor az alapvető termelőerőket elemezzük. Itt azonban néhány nagyon fontos különbséget kell megtennünk. Való igaz, hogy a kapitalista termelés elemzése során Marx a „termelőmunkát” nagyon specifikus értelemben használta, az általa elemzett termelési módnak megfelelően. A *Grundrisse* egyik nehezebb szakaszában Marx úgy érvel, hogy amíg a zongorát építő ember termelőmunkát végez, kérdés, hogy az, aki eladja a zongorát, termelőmunkát végez-e. Marx következtetése az, hogy valószínűleg igen, mivel a zongora eladásával értéktöbbletet realizál. De amikor arról az emberről beszélünk, aki játszik a zongorán, nincsen kérdés: ő egyáltalán nem végez termelőmunkát (attól függetlenül, hogy magának vagy másoknak játszik-e). Tehát a zongorakészítő az alaphoz tartozik, és a zongorista a felépítményhez. A kulturális tevékenység vizsgálatakor, és egyébként a modern kulturális tevékenység gazdaságtanának szempontjából ez a gondolatkísérlet egyértelműen zsákutcába vezet. De bármiféle

elméleti tisztázás érdekében először be kell látnunk, hogy Marx itt a termelés egy specifikus formájának, a kapitalista áruterelésnek az elemzésével foglalkozik. E termelési mód elemzésekor a „termelőmunka” és a „termelési erők” fogalmát leszűkítve, az anyag elsődleges megmunkálásában és ezáltal az áruterelésben kellett meghatározni. Ez a meghatározás azonban jelentősen behatárolta – a kultúra esetében meglehetősen károkat okozva – a termelőerők központi fogalmát, amelynek eredeti értelmében (rövid emlékeztető) a munkás elsősorban önmagát termeli, önmagát állítja a munka valóságában, vagy egy átfogóbb történeti távlatban az ember önmagát, saját történelmét termeli ki. Amikor az alapról és az elsődleges termelőerőkről beszélünk tehát, hatalmas különbséget jelent, hogy vajon az elsődleges termelési viszonyokról beszélünk-e a kapitalista gazdasági viszonyokon belül, ahogy ez a tárgyalt fogalom degenerált változatának használatakor szokás, avagy a társadalmi viszonyok újratermelését írjuk le, azt a folyamatot, ahogy az ember megteremti saját magát a valódi élet materiális feltételeinek termelése és újratermelése által. Amennyiben az utóbbi, tágra értelmezett termelőerőkről beszélünk, az alap fogalmát teljesen más perspektívából látjuk, és kevésbé hajlunk arra, hogy bizonyos létfontosságú társadalmi termelőerőket felépítményként, és így másodlagosnak könyveljünk el, miközben azok már a kezdetektől fogva alapvetők.

A TOTALITÁS HASZNÁLATA

Az alap és felépítmény szokásos használatának nehézségei miatt létezett egy fontos, alternatív megközelítése a tételnek: az elsősorban Lukács nevéhez kötődő társadalmi totalitás hangsúlyozása. A társadalmi gyakorlatok totalitása egészlegességével szemben áll az alap és az abból levezethető felépítmény egymásra rétegződő fogalmaival. A gyakorlatoknak ez a totalitás-koncepciója összeegyeztethető azzal a feltételezéssel, hogy a társadalmi lét meghatározza a tudatot, ám ezt a folyamatot nem az alap és a felépítmény felől értelmezi. Manapság a totalitás fogalmának használata általánossá vált, és valóban sok szempontból elfogadhatóbb, mint az alap-felépítmény felosztás, leszámítva egy nagyon fontos fenntartásunk: a totalitás fogalmát sajnos

nagyon könnyű megfosztani annak eredeti és nélkülözhetetlen marxista jelentéstartalmától. Például amennyiben azt állítjuk, hogy a társadalom különféle társadalmi gyakorlatok összességéből áll, amelyek egy meghatározott társadalmi egésznek alkotnak, és ezen belül minden gyakorlatnak egyedi fontosságot tulajdonítunk, és csak annyit állítunk, hogy ezek a gyakorlatok hatással vannak egymásra, bonyolult módokon keverednek és összeadódnak, akkor nyilvánvalóan a társadalmi valóságról beszélünk ugyan, de feladjuk azt az állítást, hogy egyáltalán létezik bármiféle determináció. És ezt, a magam részéről legalábbis, nem kívánom feladni. Valójában a kulcsfontosságú kérdés, amit bármiféle totalitás-fogalommal kapcsolatban fel kell tennünk a kultúraelméletben, a következő: a totalitásfogalmunk tartalmazza-e az intenció fogalmát. Ha a totalitás semmi mást nem jelent, csak konkrétumot, a különféle kortárs tevékenységek vegyülésének egyszerű felismerését, akkor lényegében hiányzik belőle bármiféle tartalom, amit marxistának nevezhetnénk. Az intenció fogalma segít visszajutni a kulcskérdésekig, vagy legalább a lényeges hangsúlyokig. Mert bár igaz, hogy bármely társadalom ilyen gyakorlatok összessége, az is igaz, hogy minden társadalom specifikus szervezettséggel és struktúrával rendelkezik, és ez a szervezetség és struktúra közvetlenül kapcsolódik társadalmi intenciókhoz. Intenciókhoz, amelyek alapján meghatározzuk a társadalmat, és amelyek eddigi tapasztalataink során egy adott osztály uralmát jelentették. Az alap-felépítmény modell durvaságának egyik váratlan következménye éppen az a könnyedség, amivel hajlamosak vagyunk kifinomultabbnak látszó javaslatokat elfogadni: a totalitás vagy komplex egység modelljeit, amelyek ugyanakkor tagadják a társadalmi intenció létezését, a társadalmi szerveződés osztályjellegét és így tovább. Ez arra figyelmeztet, milyen veszteséggel jár, ha teljesen hátrahagyjuk a felépítmény-megközelítést. Nekem mindezek miatt nehezemre esik, hogy a művészet vagy gondolkodás folyamatait a felépítményhez soroljam, abban az értelemben, ahogy a felépítményt értelmezni szokás. Mégis, ha nem ismerünk rá a felépítményre a társadalmi és politikai gondolkodás számos területén – bizonyos törvények és szabályozások, meghatározott intézmények esetében, amelyek Marx eredeti elmélete szerint mind nagyon is a felépítmény részét képezik – és a szociális apparátus idevágó részeiben, akkor kudarcot vallunk magának a valóságnak a

megismerésében is. Ezek a törvények, szerveződések, elméletek és ideológiák, amelyeket olyan gyakran természetesnek vagy egyetemes érvényűnek állítanak be, egyszerűen egy adott társadalmi osztály uralmát fejezik ki és erősítik meg. Valójában az alap/felépítmény formula meghaladhatatlan, épp e világrend ellen küzdők szempontjai miatt (akik a felsoroltakhoz hasonló intézmények és fogalmak ellen harcolnak, miközben gazdasági csatákat is vívnak). Mert ha ezeket az intézményeket és ideológiájukat nem úgy közelítjük meg, mint amelyek függenek az adott társadalmi rendtől és egyben legitimálják is azt, ha egyetemes érvényüket vagy legitimációjukat nem utasítjuk vissza, akkor a társadalom osztályszerkezete tűnik el a szemünk elől. Márpedig ez volt a kulturális folyamatok egynéhány, totalitás felőli leírásának a hatása. Épp ezért úgy gondolom, csak akkor használjuk helyesen a totalitás fogalmát, ha kiegészítjük azzal a bizonyos másik kulcsfontosságú marxista fogalommal: a „hegemóniával”.

A HEGEMÓNIA KOMPLEXITÁSA

Gramsci munkásságának legjelentősebb hozzájárulása a marxista kultúraelmélethez a hegemónia fogalmának hangsúlyozásában és különösen mélyreható megértésében áll (utóbbi szerintem ritka). A hegemónia ugyanis valami olyasmi létezését feltételezi, ami valóban totális, ami nem egyszerűen másodlagos vagy felépítmény jellegű, mint az ideológia gyenge fogalma, hanem a létezés legmélyebb szintjéig hatol, a társadalmat oly mértékben kitölti, hogy Gramsci szavaival élve, a legtöbb ember számára a józan ész határait is kijelöli. Ezáltal a hegemónia fogalma sokkal világosabban képes megragadni a társadalmi tapasztalat valóságát, mint bármely elképzelés, amely az alap-felépítmény formulából indul ki. Amennyiben az ideológia valami absztrakt, mesterségesen létrehozott dolog volna, ha a társadalmi, politikai és kulturális fogalmaink csak valamely speciális manipuláció eredményei lennének, egyfajta nyílt képzéséi, amit egyszerűen csak abba lehet hagyni, vagy vissza lehet vonni, akkor sokkal könnyebb lenne társadalmi változást elérni annál, mint amit a gyakorlat mutat. A hegemóniának ez, a társadalom tudatát mélyen átható jellege központi jelentőségűnek tűnik. És a totalitás általános

elképzeléseivel szemben a hegemonia előnye, hogy egyúttal az uralom tényét is hangsúlyozza.

Ennek ellenére, a hegemonia kapcsán kialakult diskurzust figyelve azt látom, hogy ezt a koncepciót is gyakran visszaalakítják annak a viszonylag egyszerű, egységes és statikus fogalomnak a képére, amivé a „felépítmény” vált köznapi használatában. Úgy gondolom, hogy bármely valós társadalmi alakzat vizsgálata során a hegemonia nagyon összetett felfogását kell használnunk, mindenekelőtt egy olyat, amely részleteiben lehetővé teszi a valós és állandó változások folyamatos követését. Hangsúlyoznunk kell, hogy a hegemonia nem egységes jelenség, hogy belső struktúrái igen összetettek, folyamatos újragondolásra, újraalapozásra és megvédésre szorulnak, ugyanakkor folyamatosan meg kell kérdőjeleznünk, és bizonyos vonatkozásokban meg is kell változtatnunk őket. Éppen ezért „a hegemonia” vagy „egy hegemonia” helyett egy olyan modell alkalmazását tartom szerencsésnek, amely lehetővé teszi az ilyesféle eltérések és belső ellentmondások, az alternatívák és a változás folyamatainak elképzelését.

Egy dolog azonban biztos: a legjobb marxista kultúraelemzések sajátja, hogy otthonosabban mozognak az úgynevezett epochális kérdésekben, mint azokban, amiket *történetinek* nevezhetünk. Azaz, az ilyen elemzés könnyebben megkülönbözteti a társadalom egyes fejlődési korszakainak nagyívú jellemzőit, mint például a feudális, a polgári vagy bármely egyéb korszakét, jobban szét tudja szálazni a polgári társadalom különböző fázisait, vagy egy adott fázis különböző momentumait – mint a valódi történeti folyamatot, amely az elemzés finomabb és precízebb módját követeli meg, mint a szembeszökő, lényeges csapásirányokkal és jellemzőkkel foglalkozó korszakolás.

Az az elméleti modell, amellyel a magam részéről dolgozni próbálok, a következő. Először is minden társadalomban, minden adott korszakban létezik a gyakorlatok, a jelentésadás és az értékek központi rendszere, amit dominánsnak és hatékonynak nevezhetünk. Ennek belátása még nem társít e rendszerhez értéket, csak annak központi jellegét ismeri el. Nevezhetnénk ezt korporatív rendszernek is, de ez félrevezető lenne, mivel Gramsci a korporativitás fogalmát az alárendelt elemekre használja, szemben a hegemonia általánosan uralkodó részével. Én a jelentések és értékek hatékony, domináns rendszerét értem ezalatt, amely nem pusztán absztrakció, hanem létező szerve-

ződés, a társadalmi tapasztalataink során megélt valóság. Éppen ezért a hegemonia nem egyszerű vélemény vagy manipuláció, hanem gyakorlatok és elvárások összessége, az energiáink valós beosztása, az ember és világának természetéről alkotott mindennapi elképzeléseink rendje. A jelentések és értékek adott rendszere, amelyek a gyakorlatban való megélés során igazolják önmagukat. Ezáltal a hegemonia a többség számára a valóságérzékelés formáját biztosítja, egyfajta teljességet, mert maga a tapasztalt valóság, amelyen szinte lehetetlen kívül kerülni a társadalom legtöbb tagja számára életük jelentős részében. Ugyanakkor ez sosem egy statikus rendszer, csak az absztrakt elemzés operatív pillanatában válik azzá. Ellenkezőleg, egy hatékony és domináns kultúrát csak akkor érthetünk meg, ha megértjük a valós társadalmi folyamatot, amelyen alapszik: az inkorporáció folyamatát. Az inkorporáció eljárásai rendkívüli társadalmi jelentőséggel bírnak, és nem melleleg a jelenlegi társadalmunkban számottevő gazdasági jelentőséggel is. Az oktatási intézmények tipikusan az uralkodó kultúra terjesztésének fő szervei, ez pedig ma jelentős gazdasági és kulturális tevékenység – egyszerre mindkettő. Továbbá filozófiai megközelítésben, az elmélet valós terepén és a különböző társadalmi gyakorlatok történetének szempontjából létezik egy folyamat, amelyet *szelektív hagyománynak* nevezek: ez az a „hagyomány”, amit az adott uralkodó kultúra keretein belül „a jelentéssel bíró múltként” éltetnek. Mindig a szelektivitáson van a hangsúly: ez az az eljárás, amely során az összes lehetséges múltbeli és jelenbeli gyakorlatból és jelentésből csak kiválasztott elemeket hangsúlyoznak, másokat pedig elhallgatnak vagy kizárnak. Mi több, ezeknek a jelentéseknek és gyakorlatoknak egy részét újraértelmezik, feloldják az uralkodó kultúrában vagy olyan új formákba öntik, amelyek alátámasztják a domináns kultúra más elemeit, vagy legalábbis nem kerülnek ellentmondásba velük. Az oktatás folyamatai; a tágabb értelemben vett társadalmi nevelés olyan intézményei, mint a család; a munka gyakorlati meghatározása és megszervezése; a szelektív hagyomány intellektuális és elméleti formái; mindezek az erők részt vesznek az adott uralkodó kultúra megteremtésében és újratermelésében. A valóság ezekre az erőkre épül, ahogyan megtapasztaljuk és megéljük őket. Ha mindaz, amit ezek közvetítenek, csak egy ránk erőltetett ideológia lenne, vagy az uralkodó osztály jól

elkülöníthető, másokra kényszerített jelentésadásai és gyakorlatai, amelyek csupán a tudatunk felszínét uralják, akkor könnyebb lenne – és milyen boldogan tennék meg – megszabadulnunk tőlük.

Ezek a folyamatok nemcsak mélyre hatnak, miközben mindennapi tapasztalatunkat szelektálják, megszervezik és értelmezik, hanem folyamatosan alakulnak is. Sosem csak a múlt kiszáradt ideológiai maradványaival van dolgunk, amelyektől könnyen megszabadulhatnánk. Csak úgy képes létezni a hegemonia egy komplex társadalomban, ha folyamatai sokkal alapvetőbbek, sokkal rugalmasabbak, mint bármilyen ránk erőltetett absztrakt ideológia. Ezáltal folyamatosan rá kell ismernünk azokra az alternatív jelentésekre, értékekre, véleményekre és attitűdökre, akár néhány alternatív világmagyarázatra is, amelyek egy adott uralkodó kultúrához hozzáigazíthatók, és amelyeket az még tolerálni tud. Mindezt a felépítmény, de még a hegemonia legtöbb értelmezése is figyelmen kívül hagyja, és lehetővé teszi, hogy visszatérjünk egy közömbös komplexitásba. Például a politikai gyakorlatok területén számtalan olyan inkorporált cselekvés és gondolat létezik, amelyeket az uralkodó kultúra keretein belül valódi ellenállásnak tekintünk és mellettük harcolunk. Ezek inkorporációja könnyen felismerhető abból, hogy az általuk létrehozott belső konfliktus vagy eltérés mértékétől függetlenül a gyakorlatban nem lépik túl az adott központi uralkodó rend kereteit. Ilyen például a parlamentáris politika gyakorlata, bár annak belső ellentétei kétségkívül valóságok. Bármely létező társadalomban a gyakorlatok és gondolkodásmódok teljes skáláját találjuk, amelyek, bár nem lehet őket pusztán ideológiai látszattá redukálni, mégis korporatívnak számítanak, amennyiben az általuk keltett belső ellentmondások és eltérések ellenére sem haladják meg a központi korporáció kialakított kereteit.

Mindezt felismerve felül kell vizsgálnunk a tudásunkat arról, hogy honnan származik az, ami nem korporatív: melyek azok a gyakorlatok, tapasztalatok, jelentések, értékek, amelyek nem részei az uralkodó kultúrának. Két kategória hozható létre ezekből. Egyrészt nyilvánvaló, hogy léteznek olyan gyakorlatok, amelyeket alternatívnak nevezhetünk, de vannak olyanok is, amelyek valóban szemben állnak az uralkodó kultúrával. Valós körülmények között már önmagában az alternatív vagy szembenálló formák létének mértéke folyamatosan, történetileg változik. Egyes társadalmakban megta-

lálhatjuk az együttélésnek olyan valós alternatívát jelentő területeit, amelyeket legalábbis magára hagy a rendszer (ha elérhetővé válnak, akkor természetesen már a korporatív társadalmi rend részeinek tekinthetjük őket). A szembenállás léte, lehetősége, artikulációja, elérhetősége stb. ismét csak nagyon konkrét társadalmi és politikai erők függvénye. A társadalmi élet és kultúra alternatív és szembenálló formái tehát történelmi folyamatok, változások eredményeként jönnek létre az adott uralkodó kultúra viszonyában, és folyamatosan alakulnak történetileg. Továbbá ugyancsak történetileg meghatározható forrásokból erednek, ezen források a domináns kultúrával kapcsolatban is fontos tényekre világítanak rá.

FENNMARADÓ ÉS FELEMELKEDŐ KULTÚRÁK

A következőkben egy további megkülönböztetést vezetek be: léteznek *fennmaradó* és *felemelkedő* formák, mindkettő lehet vagy az alternatív, vagy a szembenálló kultúra része. A „fennmaradó” alatt olyan tapasztalatokat, jelentéseket, értékeket értek, amelyeket nem lehet az éppen uralkodó kultúra feltételei alapján igazolni vagy kifejezni, mindazonáltal valamely korábbi társadalmi alakzat (kulturális és szociális) maradványaként mégis léteznek, és gyakorolják őket. Ilyen fennmaradó formában léteznek például bizonyos vallásos értékek, szemben a legtöbb vallásos jelentés és érték nyilvánvaló domináns rendszerbeli inkorporációjával. De ilyen fennmaradó kultúrának tekinthetjük Nagy-Britanniában azokat a régvolt paraszti kultúrából származó bizonyos értékalkazatokat, amelyek igen jelentős népszerűségnek örvendenek a mai napig. A fennmaradó kultúra általában viszonylagos távolságra helyezkedik el az uralkodó kultúrától, ám a valós kulturális tevékenységek végzése során – és ezt fontos felismernünk – inkorporálható az uralkodó kultúrába. Ez azért lehetséges, mert a fennmaradó kultúra bizonyos részeit, változatait – főleg, ha azok valamely jelentősnek tekintett történeti kor maradványai – sok esetben az uralkodó kultúrának inkorporálnia kellett, hogy az adott területen is fennhatóságot szerezzen. Továbbá bizonyos pillanatokban a domináns kultúra nem kockáztathatja meg, hogy túl sok ilyen gyakorlat és tapasztalat létezzen a saját határain túl. Valódi nyomás

alatt vannak tehát ezek a területek, mégis, néhány hiteles fennmaradó jelentés és gyakorlat képes túlélni.

„Felemelkedő” kultúra alatt mindenekelőtt azt értem, hogy a társadalom folyamatosan új értékeket, gyakorlatokat, jelentéseket és tapasztalatokat hív életre. Ezeket az uralkodó kultúra sokkal hamarabb a saját hatáskörébe próbálja vonni, hiszen az érvényben levő kortárs gyakorlatok között – de mégis újként – tűnnek fel. Saját korunkban valóban figyelemreméltó, mennyire korán elkezdődik ez a folyamat, a domináns kultúra mennyire éber, milyen hamar bármiféle felmerülő bekebelezésére törekszik. Ezután azt kell belátnunk először is, hogy mintha az uralkodó kultúra időbeli folytonosságot mutatna egyfelől a fennmaradó, másfelől a felemelkedő kultúrával. De ezt csak akkor érthetjük meg, ha képesek vagyunk különbséget tenni – ez általában nagy odafigyelést és pontos elemzést követel – nem inkorporált fennmaradó és inkorporált fennmaradó, nem inkorporált felemelkedő és inkorporált felemelkedő kultúrák között. Sokat elmond egy adott társadalomról, hogy mennyire hatol be az emberi gyakorlatok és tapasztalatok teljességébe, azok bekebelezése céljából. Például a polgári társadalom egyes korábbi szakaszaira igaz, hogy léteztek a tapasztalatnak olyan területei, amelyekről az uralkodó kultúra hajlandó volt lemondani, amelyeket a magán- vagy művészi élet alá rendelt, és így azok nem tartoztak különösebben sem a társadalomra, sem az államra. Ez együtt járt bizonyos politikai toleranciával, még akkor is, ha ez a tolerancia valójában csak rosszindulatú hanyagolás volt. De abban biztos vagyok, hogy az a társadalom, ami a második világháború után jött létre, a munka, a kommunikáció és a döntéshozatal társadalmi jellegében bekövetkezett változások miatt messzebbre hatol a tapasztalat, gyakorlat és jelentés korábban szabadon hagyott területeire, mint bármikor a kapitalista társadalmak történetében. Így azt, hogy egy adott gyakorlat alternatív vagy ellenzéki, ma sokkal szűkebb skálán tudjuk mérlegelni. Elméletileg könnyű különbséget tenni az alternatív és szembenálló formák között – aközött, hogy valaki csupán másfajta életet él, ha ezt környezete megengedi neki, és aközött, hogy valaki másképp akar élni, és a társadalmi környezetét ennek tükrében meg is akarja változtatni. Általában ez a különbség a társadalmi válságra adott individuális és kisközösségi válaszok és az olyan megoldási javaslatok között, ame-

lyek valamilyen politikai és végső soron forradalmi gyakorlathoz tartoznak. A gyakorlatban azonban nagyon vékony a választóvonal az alternatív és szembenálló formák között. Ha egy adott gyakorlatot az uralkodó kultúra devianciaként értelmezve tolerál, attól még értelmezhetjük úgy, mint az élet megszervezésének egy új formáját. De ahogy az adott uralkodó kultúra terjeszkedik, ugyanarról a jelentésről vagy gyakorlatról szóló megítélése megváltozhat, figyelmen kívül hagyás és megvetés helyett kihívásnak tekintheti ezeket a formákat.

Minden marxista kultúraelmélet számára alapvető, hogy ezeknek a gyakorlatoknak és jelentéseknek a létrejöttére megfelelő magyarázatot tudjon adni. A hagyományos történeti megközelítés segíthet megérteni a fennmaradó jelentések és gyakorlatok legalább egy részét. Ezek korábbi társadalmi formációkból származnak, amelyek adott jelentéseket és értékeket termeltek ki. Amikor az uralkodó kultúra egyes szakaszaiban válságba kerül, akkor a társadalom tagjai visszanyúlnak a múltban létező társadalmak jelentéseihez és értékeihez, amelyek még mindig jelentőségteljesek, mivel az emberi tapasztalat, törekvés és teljesítmény bizonyos területeit képviselik, amelyeket a jelenleg uralkodó kultúra alulértékel, ellenez, vagy akár felismerni sem képes. A legnehezebb elméleti feladatunk mégis az, hogy nem metafizikai, nem szubjektivista magyarázatot találjunk a felemelkedő kulturális gyakorlatok létrejöttére. Sőt, ebben a megközelítésben elemzésünk részben a fennmaradó gyakorlatok állandóságának folyamataiból indul ki.

OSZTÁLY ÉS GYAKORLAT

Gondolatmenetünk folytatásához most a marxista elmélet egy központi tézisének kell segítségül hívunk: rendelkezésünkre áll egy adott osztály kialakulásának és öntudatra ébredésének elemzése. Ez kétség nélkül továbbra is jelentős fontossággal bír. Természetesen e kialakulás folyamata önmagában tovább bonyolítja az alap és felépítmény bármely egyszerű felfogását. A hegemonia fogalmának közönséges verzióit is kikezdi, habár Gramsci célja éppen a burzsoá hegemonia ellen fellépni képes proletár változat megalkotása volt a

társadalmi szerveződés révén. Megtaláltuk tehát az új gyakorlatok egyik központi forrását egy új osztály megjelenésében. Emellett azonban másfajta források létezését is el kell ismernünk – ezek közül néhány döntő jelentőségű a kulturális gyakorlatban. Úgy gondolom, a következő kiindulópont alapján ismerhetjük fel az új gyakorlatok egyéb forrásait: nincs olyan termelési mód, és ezáltal olyan domináns társadalom vagy társadalmi rend és uralkodó kultúra, amely valóban kimeríthetné az emberi cselekvés, rátermettség és intenció tárházát. Számomra úgy tűnik, ez nem egy negatív állítás, amely pusztán lehetővé teszi számunkra azoknak a folyamatoknak az érzékelését, amelyek a domináns renden kívül történnek. Épp ellenkezőleg, az az uralom formáinak lényegéhez tartozik, hogy a domináns rend szelektálja, és következésképp kizárja a lehetséges emberi cselekvések összességét. Persze nagyon is reálisak a domináns renden kívüli vagy az az ellen irányuló cselekvés nehézségei. Egy terület lehetőségfeltételeit nagyban meghatározza, hogy az uralkodó osztály és az uralkodó kultúra számára van-e tétje a terület elfoglalásának. Ha az uralkodó osztály és kultúra érdekelt az adott terület kontroll alatt tartásában, akkor az új gyakorlatokat a domináns kultúra megpróbálja elérni, és ha lehetséges, inkorporálni, ha ez nem sikerül, akkor különös eréllyel igyekszik gyökerestül kiirtani. Ám bizonyos területeken meghatározott történeti időszakokban lesznek olyan gyakorlatok és jelentések, amelyeket az uralkodó kultúra meg se próbál elérni. Lesznek a cselekvésnek és jelentésképzésnek olyan területei, amelyeket a domináns kultúra – saját korlátozott jellege vagy mélyreható fogyatékosága révén – eleve képtelen akár csak felismerni. Ez megmagyarázhatja a látványos különbséget a kapitalista állam és a jelenlegi Szovjetunióhoz hasonló államok eljárásai között az írók esetében például. Mivel a marxista hagyomány egészében az irodalom fontos, sőt döntő jelentőségű tevékenységnek számít, a szovjet állam sokkal élesebb figyelemmel vizsgálja ki azokat az eseteket, amelyekben az uralkodótól eltérő jelentések, gyakorlatok, értékek fejeződhetnek ki. Ezzel szemben a kapitalista rendben, ha az adott kulturális termelés nem hoz létre profitot, vagy nem terjesztik széles körben, könnyen elkerülheti az uralkodó kultúra figyelmét – legalábbis addig, amíg alternatív marad. Természetesen, ha nyíltan

ellenzékivé válik, akkor az uralkodó kultúra csapást mér rá, vagy megpróbálja magába olvasztani.

Azt állítom, hogy a domináns rend mindig tudatosan rendszerez, válogat a társadalmi gyakorlatok teljes köréből. Az uralkodó kultúra, legalábbis teljesen kifejlett szakaszában, tudatos. Vannak azonban a valós emberi cselekvésnek olyan forrásai, amelyeket ugyanez a domináns rend elhallgat vagy kizár. Ezek minőségükben különbözhetnek egy felemelkedő osztály fejlődésben lévő érdekeitől és azok artikulációjától. Így tartalmazhatják például más társadalmi csoportok alternatív megközelítését, újraértelmezhetik a közvetlen személyközi viszonyokat, vagy új látásmódokat alakíthatnak ki a termelésről, médiáról, művészetről vagy a tudományról, és bizonyos korlátok között ezek az új felfogások gyakorlattá is válhatnak. A felemelkedő kultúrának ez a két forrása – a felemelkedő osztály vagy a kizárt emberi cselekvés területe – nem feltétlenül áll egymással szemben. Bizonyos időszakokban nagyon közel lehetnek egymáshoz, és a köztük lévő viszony komoly következményekkel járhat a politikai gyakorlatra nézve. De kulturálisan, és mint az elméleti vizsgálat tárgya, a két terület különbözik.

Visszatérve a kultúra problémájához a leggyakrabban feltett kérdésről – mi a viszony a művészet és társadalom, vagy irodalom és társadalom között? – az eddigiek fényében azt mondhatjuk: az irodalom és társadalom között nem áll fenn semmilyen absztrakt viszony. Az irodalom a kezdetektől fogva egy társadalmi gyakorlat. Valójában amíg az irodalom és a hozzá hasonló gyakorlatok nem jelennek meg, nem is beszélhetünk teljesen kiforrott társadalomról. A társadalmat nem elemezhetjük az összes benne jelenlévő gyakorlat figyelembevétele nélkül. Ezzel egy időben azonban egy másik idetartozó pontosítást is meg kell tennünk: az irodalmat és művészetet nem választhatjuk el a társadalmi gyakorlat más formáitól, úgy téve, mintha teljesen különálló, specifikus törvények vonatkoznának rá. Lehetséges, hogy ezeknek a területeknek vannak sajátos jellegzetességei vagy gyakorlatai, de nem választhatjuk le őket a társadalmi folyamat egészéről. Ezt a tételt kiemelhetjük, ha rámutatunk: az irodalom nem csakis kizárólag azokra a területekre korlátozódik, amelyeket eddig leírni igyekeztem. Könnyű lenne azt mondani – ez a szokásos retorika – hogy az irodalom a felemelkedő kultúrához tartozik, az új érzéseket,

az új jelentéseket, az új értékeket képviseli. Elméletben meggyőzhetjük magunkat erről absztrakt érvek segítségével, de ha sok és sokféle irodalmat olvasunk anélkül, hogy csak azt neveznénk *Irodalomnak*, ami bizonyos előre kiválasztott jelentések és értékek adott intenzitását tartalmazza, el kell ismernünk, hogy az írás, a diskurzus írott és beszélt gyakorlatai, a regények, versek, színdarabok és elméletek, mindez az tevékenység a kultúra összes területén egyszerre zajlik.

Az irodalom korántsem csak a felemelkedő kultúrában van jelen – a felemelkedő kultúra már önmagában is ritka jelenség. Rengeteg írott mű inkább a fennmaradó kultúrához tartozik, ez különösen igaz az elmúlt ötven év angol irodalmának jelentős részére: alapvető jelentései és értékei közül nem egy a társadalom régmúlt szakaszainak kulturális vívmánya. Ez a tény, és a gondolkodásmód, ami belőle következik, annyira elterjedt, hogy sokan az „irodalmat” és a „múltat” hajlamosak egymással azonosítani, és ebből azt a következtetést vonják le, hogy ma már nincs is irodalom – elmúlt minden dicsőség. Az irodalmi alkotások legnagyobb része azonban, minden korban – ideértve a miénket is – az érvényben lévő uralkodó kultúrához járul hozzá valamiképp. Sőt az irodalom különleges tulajdonságai – hogy benne bizonyos jelentések és értékek ölthetnek testet és juthatnak kifejeződésre, vagy hogy általános igazságokat fogalmaz meg partikuláris, egyedi módon – különösen alkalmassá teszik arra, hogy az uralkodó kultúrát hatékonyan közvetítse. Természetesen ez ugyanígy igaz a képzőművészetre és a zenére, továbbá a saját társadalmunkban ezekhez még hozzávehetjük a filmet és a különböző médiaformákat is. Az elméleti tanulság azonban világos. Amikor az irodalom és a társadalom viszonyát vizsgáljuk, nem választhatunk le egy gyakorlatot az összes többi gyakorlat kialakult rendszerétől, és amikor azonosítunk egy adott gyakorlatot, akkor sem hozhatunk létre valamiféle egységes, statikus és történetietlen viszonyt közte és egy absztrakt társadalmi formáció között. Az írás, az alkotás vagy az előadóművészet összes formája a kulturális folyamat részét képezi, mindegyik idáig taglalt módon és területen. Hozzájárulnak az uralkodó kultúrához, annak lényegét fejezik ki. Fennmaradó jelentéseket és értékeket testesítenek meg, melyek nagy részét az uralkodó kultúra inkorporálja, de nem az összeset. Kifejeznek felemelkedő gyakorlatokat és jelentéseket – ezek közül van, amit az uralkodó kultúra végül

inkorporálni fog, amint ezek széles közönségre tesznek szert és hatást fejtenek ki. A hatvanas években például az uralkodó kultúra látványos módon megpróbálta elérni a létrejövő performanszművészetet, hogy átalakítsa azt, vagy megpróbálja átalakítani. E folyamat a során az uralkodó kultúra is megváltozik, nem a lényegét tekintve, csak egyes kifejeződéseiben. Egy modern társadalomban mindig változnia kell ahhoz, hogy domináns maradjon, hogy továbbra is minden tevékenységünk és érdeklődésünk során ténylegesen központi jelentőségűnek érezzük.

A KRITIKAI ELMÉLET MINT FOGYASZTÁS

Mi következik ebből az általános elemzésből az egyes művészeti alkotások elemzése során? A kultúraelméleti diskurzus jelentős része, úgy tűnik, erre a kérdésre irányul: egy olyan módszert, egyenesen módszertant igyekszik felfedezni, amely segítségével az egyedi műalkotások megérthetővé és leírhatóvá válnak. Személyesen én nem értek egyet azzal, hogy a kultúraelméletet elsősorban erre kellene használni, de egy pillanat erejéig vegyük fontolóra a kérdést. Ami számomra a legszembeötlőbb, hogy szinte mindegyik kortárs kritikai kultúraelmélet a *fogyasztás* elmélete. Azaz, elsősorban arra irányul, hogyan értsünk meg egy tárgyat ahhoz, hogy azt jövedelmezően és helyesen lehessen fogyasztani. A legkorábbi fogyasztáson alapuló elmélet az „ízlés” elmélete volt, az ízlés metaforájában az elmélet és a fogyasztás gyakorlata közvetlenül is összekapcsolódott. Az ízlés után következett az „érzékenység” emelkedettebb fogalma, ekkor a fennkölt és bölcs munkák érzékenyen fogyasztása számított az olvasás kiemelt aktusának, és a kritikai tevékenység ennek az érzékenységnek a gyakorlata volt.

Voltak még további, fejlettebb elméletek, az 1920-as években I. A. Richards munkássága, majd később az Új Kritika, amelyek a fogyasztást közvetlen vizsgálata alá vonták. Ekkor még nyíltabban kezdte a műalkotást tárgyként kezelni az elméleti nyelvhasználat. „Milyen hatást kelt ez a mű (legtöbbször: a *vers*) bennem?”, vagy ahogy később a kommunikációelmélet sokkal tágabb területén feltették a kérdést: „hogyan hat rám?” Érthető módon a műalkotás mint *tárgy*, *szöveg*,

elszigetelt artefaktum központi szerepet kapott ezekben a későbbi, fogyasztás felől közelítő elméletekben. Nem csupán a *termelést* hagyták figyelmen kívül, habár a termelés szempontjának kifejejtése tökéletesen illett ahhoz az elképzeléshez, hogy a legfontosabb irodalom egyébként is a múltból származik. A művészeti termelés valós társadalmi feltételeit is elhallgatták, mert másodlagos jelentőségűnek tekintették. Mert igazi kapcsolat mindig az olvasó ízlése, érzékenysége vagy képzettsége, és az elszigetelt, tárgyként értett mű között van, mert az „igazából önmagában áll”, ahogy a legtöbb ember mondani szokta.

Azonban a műalkotás tárgyként való felfogása további súlyos elméleti következménnyel járt. Amennyiben a műalkotásról mint tárgyról teszünk fel kérdéseket, akkor általában elemeinek létrejöttére is kíváncsiak leszünk. Történetesen pont ezzel a kérdésfeltevés-sel összhangban alakult ki az alap és felépítmény modell egy sajátos használata. Ez a használat a művészeti alkotás elemeit az alap valódi tevékenységeinek tekintette, és így a művészeti alkotás vizsgálatával megismerhetővé váltak ezek az összetevők. Sőt, néha az elemző csak az összetevőket vizsgálta és abból általánosított a tárgy egészére. De minden esetben a tárgy és részeinek viszonya volt az elemzés fókusza. Ez nem csak az alap és a felépítmény megkülönböztetésén alapuló marxista kultúraelméletben volt így. Ugyanígy jártak el a pszichológiai elméletek különböző fajtái: az archetípusokat, a kollektív tudatalatti képeit, de a mítoszokat és szimbólumokat is úgy kezelték mint egy műalkotás *elemei*. De az életrajz vagy pszicho-biográfia és hasonló esetében is ugyanezt figyelhetjük meg: az összetevők az egyén életéből származnak, és a tárgyasított műalkotásban annak elemeiként ismerhetünk rájuk. Még az Új kritika vagy strukturalista elemzés szigorúbb munkái is ragaszkodnak ehhez az alapvető eljáráshoz, amely később talán összeállítandó tárgyként tekint a műalkotásra, és elemeire bontja azt.

TÁRGYAK ÉS GYAKORLATOK

Azt gondolom, hogy a kultúraelmélet valódi kortárs krízise abból az ellentmondásból ered, ami a műalkotás mint tárgy és a művészet mint gyakorlat fogalmai között fennáll. Kézenfekvő ellenérv, hogy bizonyos művészeti alkotások tényleg tárgyak: a múltból a maguk tárgyszerűségében ránk maradt szobrok, festmények és épületek. Ez természetesen igaz, de sokszor ugyanígy fogjuk fel azokat a műveket, amelyeknek nincs konkrét anyagi formájuk. Olyan értelemben nem létezik a *Hamlet*, a *Karamazov testvérek* vagy az *Üvöltő szelek*, mint ahogy egy-egy nagy festmény létezik. Nincs konkrét *Ötödik szimfónia*, a zene, tánc vagy előadóművészetek egész területén nincs olyan mű, amely olyan módon lenne tárgyszerű, mint a vizuális művészetek fennmaradt tárgyi leletei. És mégis ragaszkodunk ahhoz a szokásunkhoz, hogy mindezen alkotásokat tárgyként kezeljük, mert ez a kultúránk alapvető elméleti és gyakorlati előfeltételezése. Ugyanakkor az irodalom, és különösen a dráma, valamint a zene és az előadóművészetek meglehetősen tág területén nem tárgyakkal, hanem *lejegyzésekkel* találkozunk. Ezeket a lejegyzéseket újra és újra értelmeznünk kell az aktuális konvencióknak megfelelően. De valójában ennél sokkal szélesebb körben is hasonlóan járunk el. A művek létrehozásának és befogadásának viszonya mindig kölcsönös és cselekvő, továbbá ezt a viszonyt meghatározzák az aktuális konvenciók, amelyek maguk is a társadalmi szerveződés és viszonyrendszer alakzatai – mindez gyökeresen eltér a művek tárgyként való egyszerű termelésétől és fogyasztásától. A művészet valójában cselekvés és gyakorlat, és bár kézzelfogható formái egyes művészetekben egy tárgy anyagi jellemzőivel bírnak, csak a tevékeny észlelés és értelmezés révén válnak befogadhatóvá. Ennek megfelelően a dráma, az irodalom és a zene lejegyzései a művészet tágabb igazságát fejezik ki.

Mindezek alapján az elemzés gyakorlatában meg kell szabadulnunk attól az eljárástól, amely során körülhatárolunk egy tárgyat, hogy felfedezhessük annak összetevőit. Ezzel szemben a művészeti gyakorlat természetét és annak feltételeit kell megismernünk. Ez a két eljárás részben hasonlíthat egymásra, sok más esetben viszont radikálisan eltér egymástól. Végezetül egy megfigyelést szeretnék tenni arra vonatkozólag, hogy ez a megkülönböztetés mit jelent az

elsődleges gazdasági-társadalmi és a kulturális gyakorlatok közti viszony értelmezésének marxista hagyománya számára. Ha azt feltételezzük, hogy a kulturális gyakorlat elsősorban tárgyak sorozatát termeli, akkor, hasonlóan a kurrens szociológiai-kritikai eljárásokhoz, e tárgyakat alkotó elemek feltárására kell törekednünk. Marxista megközelítésben ezek az összetevők a szokásos megnevezés szerint az alapból származnak. Ezután elkülönítjük a mű bizonyos jellemzőit, amelyeket úgymond felismerhetünk *elemi* formájukban, vagy rákérdezhetünk milyen átalakuláson vagy közvetítésen mentek ezek az összetevők keresztül, mielőtt a jelenben tapasztalható állapotukat elérték. Azt állítom, hogy nem a termék elemeit kell keresnünk, hanem a gyakorlat feltételeit. Amikor egy adott műalkotást vagy műalkotások csoportját vizsgáljuk, és közben ráismerünk lényegi azonosságokra, de a megkerülhetetlen egyediségükre is, akkor mindenekelőtt a műalkotások gyakorlatának valóságára és e gyakorlatok véghezvitelének feltételeire kell figyelniük. Ebből a perspektívából egészen más jellegű kérdéseket fogunk tudni feltenni.

Vegyük például az ortodox művészetkritikában használatos tárgy-műfaj viszonyt. A kritikus először meghatározza a műalkotás fő vonásait, aztán ezen vonások alapján a műalkotást egy nagyobb kategóriába, egy adott műfaj alá sorolja, majd az adott műfaj elemeit történeti kontextusba ágyazza (habár a marxista kritika egyes változataiban még ez sem történik meg, és ehelyett a műfaj egy állandó, mozdíthatatlan egységként jelenik meg). Az eddigiek alapján nem erre a módszerre van szükségünk. A tágabb rend és az egyedi mű kapcsolatának felismerése – kezdetben csak ezeket a kategóriákat tudjuk meghatározni – valójában a gyakorlatok viszonyának felismerése. Azaz az egyedi és megismételhetetlen műalkotások a tapasztalatban és az elemzésben hasonlóságokat mutatnak, ami lehetővé teszi számunkra, hogy csoportokba rendezzük őket. Ezek a rendek korántsem mindig műfajok. Lehet, hogy műfajokon belüli és azokon átívelő hasonlóságok alkotják őket. Lehet, hogy adott időben létező csoport gyakorlatait jelentik, nem pedig egy műfaj adott szakaszának gyakorlatait. De ahogy felfedezzük az adott egyedi gyakorlat természetét és az egyedi mű és a tágabb rend kapcsolatának természetét, ráismerhetünk arra, hogy egyazon folyamat két előfordulását vizsgáljuk, e folyamat tevékeny működésmódját és a működésmódjának feltételeit

– ez a folyamat mindkét irányban aktív viszonyrendszerek hálózata. Tehát nem létezik az az univerzális módszer a művek elemzésére, amelyet a művészeti alkotás, mint tárgy rögzített voltából levezethetnénk. A gyakorlatok kapcsolatait meghatározó elvekkel rendelkezünk egy megismerhető, intención alapuló szerveződés keretein belül, rendelkezésünkre állnak továbbá az uralkodó, a fennmaradó és a felemelkedő kultúrákról alkotott feltételezéseink. A valós gyakorlatot keressük, ami az elidegenedés során tárggyá lett, és a gyakorlat valós feltételeit – legyen szó akár irodalmi, akár a társadalmi konvenciókról –, amelyek elidegenített formájukban összetevőkké vagy pusztá háttérre váltak. Általában csak hangsúlyváltást javaslok tehát, úgy vélem azonban, hogy ez a hangsúlyváltás egyben törés- és kiindulópontot is jelent a gyakorlati és elméleti munkában a tevékeny és önmegújító marxista kulturális hagyomány keretei közt.

Fordította: Szarvas Márton

Az eredetivel egybevetette: Kőszeghy Ferenc

A fordítás egy korábbi kéziratán végzett munkájukért külön köszönet Gagyi Ágnesnek és †Lugosi Győzőnek.

Katja Praznik

A MŰVÉSZET ELTAGADOTT GAZDASÁGÁNAK FEMINISTA MEGKÖZELÍTÉSE¹

Katja Praznik Art Work: Invisible Labour and the Legacy of Yugoslav Socialism című könyvében arra vállalkozik, hogy felfedje a művészetről szóló diskurzusban jellemzően elhallgatott munka valóságát. Vagyis a könyv arra világít rá, hogy a művészet gazdasági működésének és beágyazottságának eltagadása megalapozza és fenntartja a művészet és a művészek kizsákmányolását. Mindezt Praznik a szocialista Jugoszlávia kontextusában és példáján keresztül mutatja be. Az itt következő tanulmány a könyv második fejezete, ami a konkrét esettanulmányokat megelőző általános elméleti keret részeként a művészeti munka és a házimunka közötti analógián keresztül vizsgálja a művészet és művészek pozícióját a kapitalizmusban, kifejezetten a munka szempontja felől közelítve. Fő állítása, hogy a művészeti munka és a művészetgazdaság láthatatlanná tétele, illetve el nem ismerése teszi lehetővé a jelenlegi gazdasági és társadalmi viszonyok között a művészet és a művészek kizsákmányolását, és így párhuzamba állítható a jellemzően nők által láthatatlanul végzett reprodukív munkával. A hasonlóságok és különbségek elemzésével arra is rávilágít, ahogy a fennálló genderviszonyok, illetve az ezeken átszűrt fogalmak (mint például az autonómia, a kreativitás, a zseni stb.) meghatározzák a kizsákmányolás különböző módozatait a művészeti munka és a házimunka esetében.

Az autonómia fogalma történetileg elválaszthatatlan a genderviszonyoktól: a férfiasság megkülönböztető jegye, szemben a függőséggel és a mindig valamihez viszonyított mássággal, ami a nőiesség reprezentációjában meghatározó. Ebből következik, hogy a művészeti munka, mivel a művészeti autonómia fogalmára épül (ahogy azt az 1. fejezetben láttuk), szintén olyan koncepció, amelyet meghatároznak a genderviszonyok. Amellett fogok érvelni, hogy a munkának és a

genderviszonyoknak ez az összefonódása olyan megközelítést kíván, amely egyszerre merít a munkaérték-elméletből és a feminista ismeretelméletből a művészeti autonómia különböző vonzatainak vizsgálatához. Ennek megfelelően a fejezetben a munkára fókuszáló elemzésem részeként a feminista ismeretelmélet szűrőjén keresztül fogom vizsgálni a (női) munka nemi meghatározottságát. A nemi meghatározottság itt nem úgy értendő, mint az egyes művészek identitásának attribútuma (annak olyan elkerülhetetlen következményeivel, mint a jövedelemkülönbség vagy a marginalizáció), hanem olyan erőként, amely a személyes nemi identitástól függetlenül is mozgatja a művészetet éppúgy, mint a művészeket. Angela Davis szavaival: „szeretném, ha a feminizmusra nem pusztán úgy tekintenénk, mint ami a társadalmi nem kérdéseivel foglalkozik, hanem olyan módszertani megközelítésként, amellyel megérthetjük a különböző ügyek és küzdelmek interszekcionalitását” (Davis 2020).² Persze ha a művészet és a genderviszonyok kapcsolatáról beszélünk, meggyőző érvek szólnak amellett, hogy a történelem során mindig is a fehér férfiak jelentették a normát (lásd pl. Nochlin 1971; Woodmansee 1994: 103–109). Linda Nochlin híres kérdésfelvetése – „miért nem voltak eddig nagy női képzőművészek?” – továbbra is érvényes, ugyanakkor nem az erre adott válasz fogja elosztatni a művészeti termelés körüli mítoszokat és felfedni a munka strukturális jellegű eltagadását a művészetekben. Még pontosabban megfogalmazva, megközelítésem fókuszában a munka kérdése áll, hogy hogyan és miért nem tekintünk a művészetre munkaként, és hogy a feminista ismeretelmélet hogyan segíthet megmagyarázni a művészi munka misztifikációját. Vagyis a gyakorlatban alkalmazom azt, amit Teresa L. Ebert új „vörös feminizmusként” (Red Feminism) ír le, és ami, az ő szavaival „nem csupán a ’nőkérdéssel’ foglalkozik, hanem inkább azokkal a ’más’ kérdésekkel, amelyek a ’nőkérdést’ alkotják: az osztály és a munka problémakörével, amik azokat a feltételeket megalkotják, amelyeken belül megis-

2 Az interszekcionalitás lényege ebben az értelemben a különböző elnyomási struktúrák (pl. gender, etnicitás vagy rassz, illetve az osztály), a rendszerszintű egyenlőtlenségi viszonyok együttes vizsgálata. A fogalom kortárs használatának kérdéseire lásd Csányi Gergely és Kováts Eszter (2020). Excelszemléletű baloldal: Mi az az interszekcionalitás, és mi a baj vele?. *Merce*, 2020. szeptember 2. <https://merce.hu/2020/09/02/excelszemleletu-baloldal-mi-az-az-interszekcionalitas-es-mi-a-baj-vele/> – a ford.

merhető – és megváltoztatható – a globális kapitalizmus rögválósága” (Ebert 2005: 33–34). Összességében, ha azt állítjuk, hogy a politikai gazdaságtan marxi kritikája a munka láthatatlanságát tárta fel, akkor a marxista feministák voltak azok, akik mélyebben megvizsgálták a kérdést a nők szempontjából és megmutatták, hogy a nők munkájának kétszeres láthatatlansága a kapitalista kizsákmányolás képletének szerves része. A módszerek, amelyekkel a marxista feministák mindezt feltárták és a következtetések, amelyeket a női munkára nézve ezen keresztül levontak, relevánsak akkor is, amikor a művészetről munkaként beszélünk, illetve az ily módon elkerülhetetlen kizsákmányolását vizsgáljuk.

Bármely olyan kutatás, amely a munka láthatatlan formáit teszi láthatóvá, szükségszerűen elő fogja hívni a jól ismert feminista elemzéseket a nők által a háztartáson belül végzett munka láthatatlanságáról és a „háziasszonyosodás” vagy az „(el)háziasszonyosodott munka” fogalmait a rugalmas, atipikus, leértékelt és semmilyen védelemmel (vagy érdekképviseléssel) nem rendelkező munkaformák leírására (lásd Dalla Costa és James 1973; Federici 1975; Mies 1986; Mies 2013). A koloniális és posztkoloniális tanulmányok mellett a feminizmusnak köszönhető, hogy egyáltalán tisztában vagyunk azzal, hogy a fizetetlen munka mindenütt jelen van (Inman 1940; Benston 1969; Dalla Costa és James 1973; Federici 1975; Mies 1986; Federici 2009; Mies 2013). A művészi munka a láthatatlan munka egy sajátos formája, ami nem keverendő össze a feministákat alapvetően foglalkoztató háztartási munkával; a művészi és a házimunka összevetése mégis több szempontból tanulságos lehet. Az összehasonlítás, és talán még inkább a szembeállítás, felszínre hozhatja és megvilágíthatja a művészi munka sajátos mivoltát, kizsákmányolását és paradox jellegét.

A fizetetlen vagy láthatatlan munka olyan szöfordulatok, amik történetileg a női munkát idézik fel, azon belül is kifejezetten a háztartásban végzett munkát, illetve az anyasághoz kapcsolódó kötelességeket (lásd Oakley 1976; Daniels 1987; Hrženjak 2007; Hatton 2017). A feminista törekvésekhez kapcsolódva Ivan Illich filozófus alkotta meg az „árnyékmunka” kifejezést az olyan erőfeszítések leírására, amelyekért nem jár bér, és kifejezetten a háziasszonyt említi ennek elsődleges példajaként; Illich 1981). Az Európában és Észak-Amerikában a tizenhetedik század végén és a tizennyolcadik század folyamán

végbemenő iparosodás és a kapitalizmus felemelkedése a munka és az otthon nyilvános és magánszféraként való kettéválásához vezetett; ez az átalakulás tette a házimunkát, a létfenntartást és a reprodukatív háztartási munkát „nem munkává” vagy társadalmi szinten láthatatlan munkává. Ez olyannyira igaz, hogy a „láthatatlan munka” kifejezés önmagában, bármilyen további magyarázat nélkül is rögtön felidézi a nemek közötti szakadékot és a nők társadalmon belüli egyenlőtlen helyzetét. A feministák nemcsak azt mutatták meg, hogy az ilyen munkák láthatatlansága egyúttal a leértékelésükkel is jár, de azt is, hogy „a leértékelés ugyanakkor a fizetetlen munka kisajátításának előfeltétele” (Komlosy 2013: 162). Amíg a házimunkát „a tőkén kívül eső személyes szolgálatnak” (Dalla Costa 1973: 25–26) tekintjük, addig nem szükséges kifizetni.

A házimunka legkiemelkedőbb kritikáját marxista feministák fogalmazták meg az 1970-es években. Arra mutattak rá, hogy a házimunka társadalmi és gazdasági leértékelése hogyan eredeztethető annak a női karakterrel és fizikummal való esszencializáló összekapcsolásából. A feminista aktivisták átvették Marx szemléletét a bér munkás kizsákmányolásának központi szerepéről, és ezen keresztül mutatták meg, hogy a nem bér munkát végzők kizsákmányolásának alapja a házimunka nem munka státusza (Federici és Cox 1975). Ezek a feminista aktivisták járultak hozzá a háztartási munka, illetve a házimunka tényleges munkaként való újradefiniálásához.

A házimunka belső szükségletté, törekvéssé és a női személyiség attribútumává alakítása – tehát az esszencializálás vagy naturalizáció – tette láthatatlanná a fizetetlen házimunka munkajellegét, és társadalmilag elfogadottá a gazdasági és kulturális leértékelését. Amennyiben a házimunkát a nők természetes hivatásának és szenvedélyének tekintjük, ami a „női testfelépítés és személyiség természetes attribútumává vált”, a házimunka nem munkává, láthatatlan munkává alakul át (Federici 1975: 2). Az 1975-ben született *Bérek a házimunka ellen* című korszakalkotó szövegében Silvia Federici azt hangsúlyozza, hogy „a házimunka béreztelen mivolta a leghatásosabb fegyver annak a közvélekedésnek az alátámasztására, hogy a házimunka nem munka, és így arra is, hogy megakadályozza a nőket az ellene való küzdelemben” (Federici 1975: 2). Amíg az általuk végzett munka nem értelmeződik munkaként, a nők nem küzdhetnek a

gazdasági kizsákmányolásuk ellen. De Federici ezen túlmenően amellet is érvel, hogy a házimunkáért járó bérek követelését „politikai perspektívaként” kell értelmezni, nem pedig úgy, mint pusztán „egy halom pénzt” (Federici 1975: 2). Politikai perspektívaként a követelés az elutasítását jelenti egyrészt annak a nézetnek, mely szerint a házimunka a női természet kifejeződése lenne, és általában a társadalmi szerepnek, amit a kapitalizmus a nőknek szán. Másképp fogalmazva: egy pénzhalom nem fogja megoldani a problémát (hiszen nem a fizetéshez jutás a végső cél), viszont a házimunka béreztlen jellegének fókuszba helyezése a láthatatlan munkával kapcsolatos ügyeket a munka igazságtalan kizsákmányolása elleni politikai küzdelem mezejére tereli.

Noha a háztartási munka marxista feminista kritikája és a reprodukció szerepének leírása Federicinél és másoknál jóval kiterjedtebb ennél, jelen elemzésben az ő hozzájárulásai elméleti és ismeretelméleti dimenzióira fogok fókuszálni a fizetetlen művészeti munka kritikájának kidolgozásához (a „Bért a házimunkáért” kampánnyal kapcsolatos politikai implikációk kritikai vizsgálatához lásd pl. Weeks 2011). Például „A munkaerő reprodukciója a globális gazdaságban és a befejezetlen feminista forradalom” című esszéjében Federici leírja, hogy a házimunka késő 20. századi feminista kritikáját újra kell gondolni ahhoz, hogy a felhalmozás új, kései kapitalista körülményeire is érvényes lehessen (pl. a bevándorló munkások végletes kizsákmányolása, a háztartás finanszírozása, a reprodukció és a felhalmozás közötti rés bezáródása, és így tovább) (Federici 2012). A házimunka korábbi feminista elemzései ugyanakkor továbbra is fontosak, különösen a fizetetlen művészeti munka általam javasolt kritikája szempontjából, pontosan azért, mert nagyon világosan megfogalmazzák azokat a belső mechanizmusokat, amik a házimunka béreztlen és láthatatlan állapotát létrehozzák.

A háztartási és a művészi munka láthatatlanságának összehasonlító megközelítése épp azokba a mechanizmusokba nyújt betekintést, amelyek a művészek munkájának gazdasági kizsákmányolását a mai napig irányítják. A feminista ismeretelméletnek konkrétan két olyan elméleti adaléka van, ami kifejezetten összecseng a művészeti munka láthatatlanságának elméleti megalapozásával. Az egyik a láthatatlan munkának az a strukturális jellemzője, amely a nyilvános

és az otthoni/privát szféra szétválasztásán (vagy ha úgy vesszük, a termelés és az újratermelés szférájának különválasztásán) nyugszik a kapitalizmusban, ahol az utóbbi ki van rekesztve a gazdaságból, de ettől még ugyanúgy az értékteremtés és a társadalmi, illetve kulturális kizsákmányolás terepe marad. A másik bizonyos munkák és képességek esszencializálása, ami a gazdasági és/vagy társadalmi, valamint kulturális leértékelésükhöz vezet. Másképp fogalmazva: az első említett adalék segít megérteni azt, hogy a művészet nem munkaként kezelése annak láthatatlanságához és következképp a kizsákmányolásához vezet a kapitalizmusban. A második pedig abban segít, hogy megértsük a láthatatlanság mögött működő logikát. A házimunka és a művészeti munka közötti párhuzam termékeny ismeretelméleti alapot nyújt ahhoz, hogy feltérképezzük a fizetetlen művészi munka ellentmondásait.

Ahogy azt az első fejezetben kifejtettem, a művészeti autonómia strukturális értelemben azt jelenti, hogy a művészet független társadalmi térré válik, amelyben jóllehet a művészek hivatásos szakemberek, a munkájuk paradox módon olyan magánügyként kereteződik, amihez a kreativitás kifejezése iránti pszichológiai és szubjektív igény adja a motivációt, nem pedig a munka szükséglete. A munka megosztásának, illetve a nyilvános és a magánszféra szétválasztásának feminista kritikája az a lencse, amin keresztül láthatóvá válhat a láthatatlanság specifikus formája, ami a művészi munkát és kizsákmányolását meghatározza. A magánügyként kezelt munka így továbbá politikai kérdésként keretezhető újra.

A művészet konstrukciója mint olyan autonóm szféra, amely élesen elkülönül a munkás élet mindennapi zajától, küszködésétől, valamint gazdasági terheitől, jól beilleszthető a munka privát szférájába, ahová az iparosodás beköszöntével Európában és Észak-Amerikában a nőket száműzték – míg a nyilvános szféra a férfiak birodalma lett. Emellett bizonyos feminista szerzők azt is megmutatták, hogy a művészi (és kifejezetten az irodalmi) munka olyan különleges munkafajtaként történő ideológiai megalapozása, amely elvileg meghaladja a mindennapi elidegenedett munka robotját és a piaci viszonyokat, történetileg – paradox módon – a nők által végzett háztartási munka viktoriánus, középosztálybeli reprezentációját vette át, amely a házimunkát nem elidegenedett munkának és az önzetlen én kifeje-

zódésének tekinti (Poovey 1988: 13–14). Az író munkája olyan, mint a háziasszonyé. Mary Poovey kultúrtörténész szavaival: „A jó író, akár egy jó házvezetőnő, láthatatlanul és csendesen dolgozik, úgy, hogy ne hívja fel a figyelmet a munkájára” (Poovey 1988: 122). A háztartási eszményképre való támaszkodás teremtette meg annak az alternatív szférának a látszatát, amit nem a versengés és a piaci viszonyok szabályoznak; azonban épp ez az alternatív szféra depolitizálja az azt szabályozó, illetve rá hatással lévő osztályszempontok valóságát. A különböző szférák szétválasztása egyfelől kizárja a gazdaságból a munka bizonyos formáit azon az alapon, hogy azok nem járulnak hozzá érdemben a gazdasághoz; másfelől a leválasztott szférákat úgy tünteti fel, mintha ezeket nem érintené, illetve mintha ezekre nem lenne hatással a munka más formái esetében egyébként érvényesülő piaci logika. Másképp fogalmazva: van olyan munka, amit nem a pénzért csinálnak. Éppen ez a kizáró művelet az, ami láthatatlanná teszi és depolitizálja ezeket a munkákat. Poovey az állítja, hogy „az otthoni és az irodalmi munka elkülönített szférájának megkonstruálására és fenntartására tett erőfeszítés felfedi saját kudarcát: máshol újra megjelenik az, amit elrejtteni hivatott – a szexualitás ’szégyenfoltja’, az osztály ’bélyege’ és a munka ’lealacsonyítása’” (Poovey 1988: 123). Noha úgy tűnhet, hogy a házimunka és a művészi munka is „alternatívát nyújt az osztálytársadalomban szükségszerűen benne rejlő elidegenedésre”, valójában mindkettő a kapitalista társadalom logikáját termeli újra az osztálykülönbségek és az elidegenedett munka elfedésével. Vagyis, ha kérdésként fogalmazzuk meg, ki engedheti meg magának a fizetetlen munkát?

Azt, hogy a munka politikai kérdés és strukturális állapot, a mai társadalmakban gyakran a „munka privatizációja” (Weeks terminusa) fedti el, olyan értelemben, hogy a munkaviszonyt „egyedi kapcsolatként” értelmezi, nem pedig „társadalmi intézményként” (Weeks 2011: 3), s a munkahely ezáltal „az emberi szükségletek és az egyéni választás szférájaként jelenik meg, nem pedig a politikai hatalomgyakorlás terepeként” (Weeks 2011: 4). A művészi munka és az individualitás, önmegvalósítás, valamint a kreativitás közötti erős kapcsolatnak köszönhetően a művészet intézményrendszerét, illetve annak körülményeit áthatják a munka privatizációjához kötődő elképzelések.

Ennek következményei pedig a munkával kapcsolatos kérdések depolitizálódásában mutatkoznak meg a művészetek területén.

A munka privatizációját jól példázza az a kulturális konstrukció, amely a művészeti munkát a zseni és a kreativitás kifejeződésének tekinti. Ellentmondásokkal övezett út vezet el a fizetetlen munkáig a létfenntartás Szküllája és a művészi vagy kreatív személyiség kifejezésének Kharübdisze között. Dieter Lesage „A művész mint munkás portréja” című szatirikus esszéjében találóan fogalmazta meg: „Művész vagy, és ez azt jelenti: nem a pénzért csinálod. Néhányan így gondolják. Tökéletes ürügy arra, hogy ne fizessenek ki” (Lesage 2005: 93). A kreativitásod kifejezése egyben ajándék önmagadnak és az emberiségnek is, a jutalmad pedig az, hogy csodáljanak. Néhányan így gondolják. Ez pedig egy (újabb) tökéletes ürügy arra, hogy ne fizessék ki a művészt, míg mások profitálnak az ő kreativitásából.

Habár a munka nem pusztán gazdasági kategória, a kapitalizmusban élők többsége felé „elvárás, hogy bér munkát végezzenek vagy támogassa őket valaki, aki bér munkát végez” (Weeks 2011: 7). A fizetett munka olyan strukturális feltétel, ami a világ népességének nagy részét érinti (Ebert és Zavarzadeh 2004: 133). A díjazás, a fizetség, a juttatások, a bér az alanyait a dolgozó pozíciójába helyezi, és ezzel a kapitalizmus társadalmi szerződésének feleiként ismeri el őket. A jelenlegi neoliberális kapitalizmus célja persze az, hogy másképp tekintsünk erre: arról próbál meggyőzni minket, hogy az anyagi körülmények nem számítanak; elhíteti velünk, hogy ami számít, az a személyiségünk szabad kifejezése. Ez a fajta extrém szubjektivitás Sergio Bologna szerint azok közé az „ideológiai diszpozitívumok” közé tartozik, „amelyek célja a 'munka' fogalmának feloldása” (Bologna 2014). A munka jelentése többé már nem a „létfenntartás érdekében végzett emberi tevékenység, hanem olyan cselekvés, amelyen keresztül az egyén kivetíti saját személyiségét, s ami által egyfajta misztikus találkozásként mélyebben megismeri önmagát” és így beíródik a „modernitás ideológiájába” (Bologna 2014). A munka az áru és a kenyérkeresés birodalmából a pszichológia és a szabadidő birodalmába helyeződik át, ez pedig a „rosszul fizetett vagy egyáltalán nem fizetett 'ingyenmunka' igazolását szolgálja” (uo.).

Noha igaz, hogy a munka privatizációja és pszichologizálása a modernitás ideológiai diskurzusához tartozik, fontos emlékeznünk

arra, hogy a munkát övező legitimáló diskurzusok csak azokra a tulajdonos osztályokra vonatkoznak, amelyek ténylegesen megengedhetik maguknak a fizetetlen munkát. Ha elfogadjuk tényként, hogy „a társadalmi szerződés alapvetése, hogy az embereknek dolgozniuk kell”, mint ahogy Weeks (2011: 8) állítja, vagy Federici szavaival, ha „munkabérhez jutni egyet jelent a társadalmi szerződésbe való belépéssel” és a népesség nagy részének ezek között a körülmények között kell élnie (Federici 1975: 2), akkor ebből az következik, hogy a fizetetlen művészi munka nem része ennek a társadalmi szerződésnek. Ha a művészeknek másodállást kell vállalniuk azért, hogy fizetni tudják a számláikat, az csak fokozza a kizsákmányoltságukat. Ezt a szempontot Federici megerősíti, amikor amellettt érvel, hogy a fizetetlen házimunka kontextusában egy másodállás „pusztán különböző formákban újratermeli ezt a [kizsákmányolt] szerepet” (Federici 1975: 6). A művészi munka fizetlenségéből az következik, hogy a művészet azon kevesek privilégiuma marad, akiknek a munkája nem annyira kimerítő, hogy ne maradjon a művészetre áldozható idejük és energiájuk. Ezért kizárólag ezen alapon is díjazni kellene, hogy bármely osztály tagjai hozzáférhessenek és részesülhessenek az általa nyújtott pszichológiai és pénzbeli jutalmakból. Az alapvető probléma a kapitalizmussal pontosan az az elképzelés, hogy a munka élvezete igazolja a kizsákmányolást (lásd pl. Graeber 2019).

Míg a fizetetlen házimunka szükséges a tőkefelhalmozáshoz és a munkaerő újratermeléséhez (Fortunati 1995; Federici 2009; Giménez 2018), addig a művészi munka nincs ilyen közvetlen kapcsolatban a társadalmi reprodukcióval. Viszont a burzsoá társadalom afirmatív kultúrájának ideológiai újratermeléséhez elengedhetetlen (ahogy az előző fejezetben láttuk). Mai nyelvre lefordítva, a „csináld, amit szeretsz – szeresd, amit csinálsz” népszerű doktrínájával fémjelzett kreatív, önkifejező munka a neoliberais ideológiából ered, ami a munka alulfizetése vagy meg nem fizetése mögött húzódik, nemcsak a művészetben, hanem más területeken is. A művészek az élmunkások, és a neoliberais politikák a művészet autonómiájának ideológiáját pontosan a gazdaságról leválasztott, illetve a művészeti munkát elfedő mivoltában mozgósítják. Ennek következményei a művészet munkával kapcsolatos kérdéseinek depolizitálódásában és a művészet (munka felől definiált) osztálydimenzióinak elfedésében jelennek meg.

A házimunka és a művészi munka közötti párhuzam magyarázóereje abban rejlik, hogy megmutatja azokat a mechanizmusokat, amelyek során a bérmunkára épülő gazdaságban bizonyos munkák naturalizálódnak, s ez a kizsákmányolásukhoz vezet. Ezáltal pedig a művészeti munkát és alulfizettségét politikai kérdésként gondolhatjuk el. Mivel a (fizetetlen) művészet szenvedélyből születik és gazdasági megfontolásoktól függetlenül lehetővé teszi az önkiteljesedést, visszhangra talál a házimunka elképzelt természetére vonatkozó feminista meglátásokban, miszerint a nők anyai szeretetből és/vagy természetes késztetésből végeznék azt. „Ők azt mondják, ez pusztán kedvtelés. Mi azt mondjuk, hogy fizetetlen munka” (Federici 1975); a feminista szlogen nyomán kimondhatjuk, hogy a műalkotások létrehozásának szeretetéért cserébe a művészeknek le kell mondaniuk az erőfeszítéseikért járó fizetéséről, vagy elfogadniuk a szerény vagy visszamenőleges jutalmazást. (Ez az imperatívusz mára sokfajta munkában egyfajta „mantrává” vált. Lásd Tokumitsu 2014.)

Abból a szempontból, hogy a művészi munkára nem munkaként, hanem a veleszületett tehetség és a kreatív személyiség kifejezéseként tekintünk, párhuzamba állítható a házimunkáról alkotott képpel, amely szerint a házimunka végzése a női szubjektum természetes attribútuma. A feminizált házimunkát történetileg a nők természetes ösztöneként, az esszenciálisan nőies vonások kiterjedéseként képzeltek el. A művészi munka nem munkaként való megkonstruálása ugyanígy a szubjektum természetéből ered, az ő belső indíttatásából, a művész veleszületett zsenialitásából vagy tehetségéből (Reckwitz 2017; Woodmansee 1994). A házimunka a nőiesség megtestesülése, a művészi munka az egyén sajátos individualitásáé – ez utóbbi pedig történetileg férfias fogalom. Tehát a házimunkát és a művészi munkát hasonló esszencializáló mechanizmusok mozgatják: az egyik a nők természetes hajlama – a nőiesség kvintesszenciája és a szeretet kifejeződése –, míg a másik azoké, akik a művészi zsenialitás, kreativitás, vagy még inkább az alkotóképesség birtokában vannak. Mindkét esetben bizonyos képességek esszencializálásáról van szó: azt állítják ezekről, illetve ezek kulturálisan úgy konstruálódnak meg, mintha természetesen a szubjektum belső lényegében vagy alaptermészetében gyökereznének. Egyiket sem írják le munkaként; láthatatlanok a saját termelési folyamatuk viszonylatában. Csak a végeredmény

(a tiszta otthon és a műalkotás) válhat láthatóvá, úgy, hogy közben elfedi a befektetett munkát. Tehát az esszencializálás révén gazdaságilag mindkettő leértékelődik. Így a művészek bér nélkül is lehetnek boldogok, pont úgy, mint egykor a háziasszonyok. Ha mégis van jövedelmük, azt valamilyen párhuzamosan végzett munkából szerzik, amit a társadalom nem tart kizsákmányolásnak, mert a művészetet és a házimunkát nem tekinti munkaintenzívnek. Míg a bérhez kötés elismerné a művészt munkásként, a fizetés hiánya láthatatlanná teszi a művészi munkát a kapitalizmusban.

Az egyik kulcsfolyamat, ami a művészet munkajellegét láthatatlanná teszi, a munka esszencializálása a szubjektivitásnak egy olyan sajátos típusává, amely a művészi zsenialitás és kreativitás ideológiájából táplálkozik. A kreativitás koncepciójának története kéz a kézben jár a kulturális diskurzusokkal és gyakorlatokkal (Reckwitz 2017). Így nem meglepő, hogy a művészi munkával kapcsolatos elképzelésekre is hatással van, vagy még inkább arra a meggyőződésre, hogy a művészet *nem* munka. A kreativitás bizonyos adottságokkal bíró vagy tehetséges egyénekhez való társítása kulcsszerepet játszik az intézményesült művészetben, s ez hívja életre a fizetetlen művészi munka paradoxonát. Ez pedig olyan filozófiai elképzelésekben gyökerezik, amelyeket fehér, burzsoá, férfi filozófusok alkottak meg. Történeti szempontból Európában a kreativitás fogalma a romantika idején kapcsolódott össze a művészi zsenialitással mint egyéni tulajdonság, veleszületett jellemző. Noha a kreativitás is egy újabb gyöngelábakon álló koncepció, mégis fontos szerepe volt a művészet intézményesülésében, és annak a nyugati művészképnek a kialakulásában is, ami szerint a művész zseni vagy legalábbis rendkívül kreatív kell, hogy legyen. Andreas Reckwitz szerint a romantikában, különösen Németországban, Nagy-Britanniában és Franciaországban jött létre a „zseniesztétika”, összekapcsolódva azzal az elképzeléssel, hogy művész az a különleges lény, aki bír „a teremtés erejével vagy képességével” (2017: 47). A zsenialitást tehát bizonyos különleges egyének belső jellemvonásának tulajdonították. „A zseniesztétika mélyén az újdonság szubjektív eredetének modellje húzódik. Az egyes műalkotások forrása egy individuális, nem helyettesíthető ’teremtő’, nem mindennapi, kivételes lélekkel. A ’zseni’ általános titulus ezekre a pszichés tulajdonságokra” (uo.).

Ezen felül a romantika korszaka vagy marginalizálta, vagy egyenesen elutasította a mesterség koncepcióját, hogy így különítse el a művészt a mesterembertől. A művész feltaláló, alkotó, míg a mesterember csak egy magasan képzett munkás. A szerzőség eredetét vizsgálva Martha Woodmansee azt írja, hogy a mesterség koncepciója helyett a romantikában az ihlet vált meghatározóvá a művészi munka különlegességének magyarázatában. De a kívülről jövő ihlettel szemben (múzsza vagy istenség stb.) ez internalizálódott: úgy értelmezték, hogy az író belsőjéből ered. „Az ihletet a *született zseni* fogalmán keresztül kezdték magyarázni, aminek következményeként az ihletett munka csak és kizárólagosan az író termékévé és tulajdonává vált” (Woodmansee 1994: 37). Ezek a zseniről és a kreativitásról alkotott fogalmak együtt alapozzák meg a művész olyan különleges, a kreativitás birtokában lévő szubjektumként való elképzelését, ami a művészi munkával kapcsolatos nézetekre máig kifejti a hatását. (Például Reckwitz az amerikai absztrakt expresszionizmus elemzésekor megjegyzi, hogy bizonyos esetekben paradox módon „saját jogán érvényes esztétikai tárgygyá” válhat az, hogy a művész az alkotás folyamatát, a mögötte meghúzódó munkát megmutatja vagy előadja (2017: 69). Továbbá „az esztétikai kreativitást övező filozófiai és kultúrkritikai diskurzus elkezdett beleolvadni a ’kreatív személyiség’ pszichológiai és pedagógiai modelljébe, így a művelt középosztályra gyakorolható hatást. A bohém életstílust pedig a másik oldalról az ifjúsági- és az ellenkultúra idézte meg, vitte tovább és szilárdította meg az ’esztétikai kapitalizmus’ előfeltételeként” (Reckwitz 2017: 70).) Összegezve, amit a művészek csinálnak, az nem munka, hanem alkotás. Mondanunk sem kell, hogy a fogalmat történetileg mindig is meghatározták a genderviszonyok oly módon, hogy a kreativitás terébe lényegében csak férfiak léphettek be.

A művészeti munka kritikájában mélyreható jelentősége van a kreativitás demisztifikációjának, annak művészi zsenialitáshoz való kapcsolatával együtt. Ha a művészetet munkának nevezzük, az magával vonja a művészeti munka olyan értelmezésének elutasítását, ami szerint az a kreatív zseni vagy az esszenciális kreativitás kifejeződése, valamint annak a társadalmi szerepnek az elutasítását is, amit a kapitalizmus a művészeknek szán. És valóban, a huszadik század folyamán a művészek alaposan górcső alá vették a művészi zseni és a

szerzőség ideológiáit; volt, aki megpróbálta leválasztani a művészetet a zsenialitásról, és akár munkaként meghatározni. A nyugati művészet jó részét jellemzi a duchamp-i gesztus, aminek (más egyéb implikációk mellett) az az üzenete, hogy az alkotás pusztán materialitása nem számít művészetnek, hogy művész bárki lehet, és hogy bármilyen cselekvés vagy tárgy lehet művészet. Emellett további példákat találunk a történeti avantgárd mozgalmakban, azon belül kifejezetten az orosz konstruktivizmusban, amelyet mélyen foglalkoztatott a művészet újradefiniálása az új szocialista társadalom számára az Októberi Forradalom után. Általában véve, ahogy az első fejezet is tárgyalja, a történeti avantgárd mozgalmak a művészet burzsoá intézményének minden alapköve ellen támadást indítottak, beleértve a szerzőség fogalmát. Azonban a kapitalizmus keretei között a szerzőség demisztifikálásának és a művészi munka munkaként való leleplezésének stratégiái ennél kétesebb hatást gyakoroltak. A szerző neve a mai napig fontos szerepet tölt be, ha a művészetről illetve annak gazdasági értékéről van szó. Más szavakkal: a kivételes szubjektivitás ideológiája az egyik meghatározó mechanizmus, ami láthatatlanná teszi a művészeti munkát. (Ebben a tekintetben központi problémát jelent az a feltételezés, hogy a művészeti munka kivételes és atipikus, és ezért nem is standardizálható, miközben a művészeti iskolák és más kreatív programok úgy tűnik, mintha tudnák annak a titkát, hogyan kell ápolni és fejleszteni a kreativitást, valamint a művészi szubjektumot. Akárhogy is, a művészeti iskolák és akadémiák évtizedek óta standardizálják, képzik és termelik a művészi szubjektivitásokat. Lásd Singerman 1999.)

A házimunka és a művészi munka közötti analógia tényleges magyarázóerővel bír és politikai szempontból is releváns, különösen a művészi munka kapitalista definíciójának és kizsákmányolásának újragondolása szempontjából, de ennél tovább nem terjed. A házimunka és a művészi munka közötti párhuzamok figyelemre méltók, de talán még fontosabbak a különbségek a házimunka feminista kritikája és a fizetetlen művészi munka jelen kritikái elemzése között. Alapvető különbség a házimunka és a művészeti munka között a forrás, ami a szubjektumot mobilizáló esszencializáló beszédmódot táplálja. A házimunka esetében az uralkodó nézet szerint a nők rendrakási kényszerének és takarításmániájának eredete egy kol-

lektív, differenciálatlan nemi különbség. A hegemon nézetek értelmében a nők nem azért áldozzák magukat a házimunkának, hogy ezzel önmagukat kitüntessék, hanem elnyomott kollektív entitásként, az emberiség szolgálatában. Nem úgy a művész, akinél az alkotás motivációja individualista, eredeti, különleges és önmege erősítő belső igény. A háziasszony feladja önmagát. Az önmagával elteltődött művész énje túlcso rdul a vászonra vagy a papírra, videóra, performanszra vagy filmre stb. Amivel a művész rendelkezik az otthon konyhatünderével szemben, az maga az én, de ez még mindig nem egy olyan én, ami nagyobb jutalmat érdemelne önmagánál. Míg a házimunka önfeladó, az esztétikai diskurzus úgy tünteti el a képből a munkát, hogy láthatóvá teszi az ént, de a munkavégzést nem. A házimunka esetében a nőknek úgy kell tenniük, mintha nem csinálnának semmit, hogy a munka láthatatlanná válhasson. A művészek dolgoznak, de azért, hogy az énjük kiteljesedjen, ezt pedig egyben a jutalmuknak is kell tekinteni.

A házimunka és a művészi munka esszencializációja közötti hasonlóságok ellenére a belső és külső identitások vegyértéke alapvetően különbözik a művészek és a nők esetében. A nő belső kényszerei külsődlegességből öltenek testet a gendernormákon keresztül, de amit a feltételezett belső énjük létrehoz, az nem egy egyedi és differenciált én külsővé vált verziója, hanem azoknak a gendernormáknak a megtestesülése, a nőiességhez társított elvárásoké, amelyekből hiányzik maga az én, az ágencia, és az individualitás. A nők egy bizonyos végeredmény elérésére vannak úgymond programozva (futószalag, rendes ház, jóllakott gyerekek és boldog férj). Nem úgy a művészek. A kiszámítható végeredmény tőlük nem elvárás, mert a művészet esetében (a műalkotásban) külsővé tett belső én nem konvencionális és kiszámítható, hanem individuális és szubjektív.

Noha mindkét esetben a láthatatlan jelleg teszi társadalmilag elfogadhatóvá az ingyenmunkát, minthogy elvégzését a szeretet, belső indíttatás és a többi vezérli, az önszeretet nem egyenlő mások (vagy a család) iránti szeretettel – a nőknek utóbbiért éppen hogy fel kell áldozniuk saját magukat. A nőiességtől megvonják a választás mozzanatát, ami a művészet sajátja. Mivel a művészi munka történetileg mindig is a fehér férfi szubjektum terepe volt, a művészeti autonómia mögé értett maszkulinitás ellentmondásossá teszi a művészi munka

láthatatlanságát. Ekképpen, ahogy Reckwitz állítja, a művész „különleges helyet kap. Kizárólagos típus, ami furcsa kettősséggel jár. Egyfelől beazonosítható társadalmi szereplő, akinek speciális feladata a műalkotások létrehozása. Ugyanakkor társadalmilag exkluzív szereplő is, hiszen nem mindenkiből lehet művész. Olyan fogalmak társulnak hozzá, mint a ‘zseni’ vagy a ‘zsenialitás’, ezek a tulajdonságok pedig jellemzően gátolják a társadalmi befogadást (Reckwitz 2017: 47). A művészi munka egyfelől esszencializált, és így olyan nem munkaként definiálódik, amiért kevés fizetség jár (ha jár egyáltalán); másfelől abban a mivoltában, ami az önkifejezés és az alkotás gesztusává emeli, csodálják és dicsőítik.

Míg a házimunkát leértékelik, a művészi munkát felmagasztalják. A nők számára, ha létezhet is bármiféle belső megelégedettség, az a másokért elvégzett házimunkát kell, hogy kövesse. A művész számára pedig épp hogy megelőzi a munkát, ami később mások hasznára válhat. „Előbb én, azután mások”: ez az, ami megkülönbözteti a művészetet a házimunkától, amit az „előbb mások, azután én” jellemez. Vannak szociológusok, akik szerint a művészeti munkát valóban úgy kell értelmeznünk, mint amit kedvtelésből, szenvedélyből, szeretetből végeznek (*labour of love*), és ami az olyan szabadon választott, elidegenedéstől mentes munkát jelöli, ami „része lehet a munkás belső természetének és lehetővé teszi önmaga megvalósítását” (Friedson 1990: 151). Mivel a művészeti munka a belső én kifejeződése, és ekképp természetesen jön, nem olyasmi, amit ki kellene fizetni; nem munka, hanem önkifejezés vagy terápia, ami a belső én javát szolgálja. Visszamenőlegesen ugyan másoknak is a javára válhat, de elsősorban a belső én irányíthatatlan, megakadályozhatatlan túlcserélődése, amit csodálni kell, nem pedig megfizetni. Az esszencializáló meghatározások azonban (ahogy a gender esetében is) végső soron a kizsákmányolást erősítik. Más szociológusok, például Andrew Ross, áldozatokkal járó munkaként (*sacrificial labour*) definiálják a művészeti munkát: a kulturális és mentális munka egy formájaként, ami a munkás gazdasági önfeláldozására épül (2000). Olyan típusú munka, amelyben a dolgozók „a képzés során megszokják, hogy feláldozzák a keresetüket azért cserébe, hogy a mesterségüket gyakorolhassák” (Ross 2000: 22). Ross az áldozatokkal járó munka makacs elterjedtségét a művészeti és akadémiai körökben ahhoz a

leereszkedő „baloldali integritáshoz” köti, ami „a materiális önmegtagadást és az önkéntes szegénységet” egyfajta monasztikus megkülönböztető jeggyé emeli (2000: 15). Így az a tény, hogy a munkájukat más szempontból kifizetődőnek érzik, nem csak elfogadhatóvá teszi a kizsákmányolásukat, hanem kifejezetten elvárttá! A kizsákmányolás gyakorlata normalizálódik. A genderviszonyok által meghatározott fogalmak, amiket a (férfi) szociológusok a művészi munka tárgyalásakor bevetnek, nemcsak a művészi munka kezdeti feminizációját visszhangozzák, hanem normalizálják azt az állapotot is, amelyben a művészeti munka a kizsákmányolás terepe, miközben még jobban elfedi az osztálykülönbségeket és materiális társadalmi viszonyokat, amelyek a művészeti termelést uralják. (A művészi munka és az osztálykülönbségek kérdéséhez lásd Oakley és O’Brien 2016, Taylor és O’Brien 2017, O’Brien és Oakley 2015.) A művészek is hajlamosak engedményeket tenni, vagy ha tetszik, képzésük során rászoktatják őket arra, hogy gazdasági áldozatokat hozzanak, de a többségük valamilyen módon ki kell, hogy pótolja ezeket. Nem beszélve a hatalmas adósságokról, amelyeket a művészek magukra vállalnak, hogy művészeti akadémiákon szakmai képzésben részesülhessenek, különösen Észak-Amerikában. (A művészhallgatók adósságairól lásd BFAMFA PhD 2014, Woolard és Jahoda 2017: 37–40.) Ezenfelül a művészeti munka pusztán szeretetből végzett vagy áldozatokkal járó munkaként való értelmezése elfedi az individualisztikus karaktert és az önmegvalósítás mozzantát, ami a művészetet egyébként meghatározza.

Ily módon a láthatatlan munka fogalma (annak feminista értelmében) létfontosságú eszközzé válik a művészi munka kizsákmányolásának és genderviszonyoktól függő jellegének vizsgálatakor. Az erre a problémára vonatkozó feminista kritika ellenére az esztétikai és művészetelméleti diskurzus kritikátlanul görgeti tovább azt a nézetet a művészet gyakorlásáról, miszerint az nem munka, vagy esetleg dekommodifikált munka, illetve a művészet rendhagyó gazdasági működésének szempontjából vizsgálja (lásd pl. Beech 2015; La Berge 2019). De az a kérdés ezután is fennáll, hogy milyen osztálypozícióból nyilvánítható ki a fizetetlen munka emancipatorikus funkciója. Önmagában az, hogy egy munka hasznot hoz, vagy megelégedettséggel jár, nem indokolhatja, hogy ne fizessék ki. A kapitalizmus egyik

legnagyobb csele, hogy bizonyos munkafajtákat ilyen módon a szabadidős tevékenységek közé sorol, hogy ezáltal önfinanszírozóvá váljanak. Ennek eredményeképp jött létre az a kulturális szemléletmód, miszerint gyanús, ha pénzért cserébe hozzák létre a műalkotást. Tulajdonképpen melyik osztályhoz tartoznak tehát a művészek, ha megengedhetik maguknak, hogy fizetetlenül dolgozzanak a biztos elszegényedés veszélye nélkül? Ebert és Zavarzadeh szavaival válaszolva, „[a]z osztálykérdés a munkaerőhöz való viszonyra irányul. Azok, akiknek áruba kell bocsátaniuk a munkaerejüket, hogy fenn tarthassák magukat (a nyereséget megtermelő), egy bizonyos osztályhoz tartoznak. Azok pedig, akik megvásárolják az emberi munkaerőt és elteszik a munkából származó nyereséget, egy másikhoz” (Ebert és Zavarzadeh 2004: 133).

Pierre Bourdieu terminusaival: a művészet egy eltagadott vagy inverz gazdaságra épül. Ezért van az, hogy egy művésznek először függetlennek kell lennie és sikereket kell elérnie, és csak ezután részesülhet pénzbeli jutalomban, ami pontosan így is van keretezve, mint jutalom, nem pedig úgy, mint méltányos kompenzáció. Az alternatíva nem opció, hacsak a művész nem vállalja, hogy „kommerciálisnak” bélyegezzék, ami egyből a művészetének leértékelésével is jár. A művészi státusz megalapozásának és legitimációjának ezt a folyamatát Bourdieu „felszentelésnek” nevezi és a gyakorlatát egy olyan valláshoz hasonlítja, ami megteremti a művészet szimbolikus értékébe vetett hitet, miközben elfedi a gazdasági értékét. Az értékfelhalmozás alapja egyrészt a szimbolikus tőke, vagyis a műalkotás vagy művészi opus presztízset, autoritását, a nevét, vagy egyszerűen az esztétikai értékét megalapozó folyamat, másrészt a művész zseninek nyilvánítása. Ezen a körkörös felszentelésen keresztül a műalkotásban megtestesülő művészi érték és a művészi génuszba vetett hit teremti meg a misztikumot, ami a gazdasági érték garanciájává válik. Ennek eredményeképp, Ross érvelésével, „a névhez társított érték jellemzően úgy növekszik, ahogy a művészlélek formálisan eltávolodik a piaci egyezkedéstől és alkudozástól” (2000: 14).

A művészeti mezőben az intézményi logika a művészet értékét a műalkotáshoz és nem a művész munkájához kapcsolja, azzal együtt, hogy közben paradox módon a művészi szubjektivitás is döntő szempont a művészi érték meghatározásában. A művész nevében testet

öltő kreatív tehetség fontos eleme a felszentelési folyamatnak. Amint a művészi érték megteremtődött és beérett, jöhet a gazdasági nyereség (Bourdieu 1992: 141–173). E rituáléban felszínre kerül a művészet fontos belső ellentmondása: a láthatatlan művészeti munka. Az autonóm művészet ideológiájának – és annak másik oldalán az eltagadott gazdaságnak – a zászlaja alatt visszatérünk a művészeti autonómia ideológiai és strukturális aspektusai közötti feszültséghez és a művészet osztályjellegéhez. A fizetetlen művészeti munka vizsgálatakor a művészet osztályjellege azt árulja el, hogy a művészetcsinálás olyasvalami, amit a tulajdonos osztály engedhet meg magának, azok pedig nem, akiknek dolgozniuk kell a megélhetésükért.

Megmutattam, hogy a házimunka és a művészeti munka közötti analógia egy olyan szűrő, amin keresztül betekintést nyerünk a művészeti munka definíciójába a kapitalista társadalomban és a funkcióba, amit az esszencializáló definíció betölt a kizsákmányolásában. A művészeti munka olyan meghatározása, amely a művészi zseni naturalizációján (mint veleszületett tulajdonság) alapszik és amelyet az idealizált esztétikai autonómia is megtámogat, a kései kapitalizmus jelenlegi változatában is berögződött; központi szerepe van a művészek elnyomásában és kizsákmányolásában és a művész munka leértékelésében. Viszont a munka láthatatlansága paradox módon épp a művészi munka gyümölcseinek felértékelését szolgálja.

Levonhatjuk a következtetést, hogy a művészeti munka egy olyan gazdaságilag leértékelt munkaforma, amit alapvető szociokulturális mechanizmusokként az autonómia, a művészi zseni, és a kreativitás genderviszonyok által meghatározott ideológiai működtetnek, naturalizálva vagy épp esszencializálva a művészek képességeit és gazdaságilag leértékelve a munkájukat. Másképp megfogalmazva, a kapitalista munkamegosztás eredménye az, hogy a művészet autonóm intézménye olyan mezőként jött létre, amelyben a munka a kreativitást testesíti meg. Paradox módon mindez egy olyan szemlélethez, illetve egy olyan társadalmi szféra megteremtődéséhez vezet, amelyben a munka nem haszonelvű, hanem (kizárólag) a tehetséges/kiválasztott egyének számára elérhető szabad kifejező tevékenység. Továbbá a művészeti munkának az autonómia és az alkotóerő megtestesüléseként való kitüntetése ellentmondáshoz vezet: a művészek felmagasztalása (ami az egyik legfontosabb különbség a művészi és a házimunka között)

áll szemben a művészi munka (házimunkához hasonló) gazdasági alulértékelésével, illetve kizsákmányolásával. A genderviszonyokból eredő asszociáció elég erős ahhoz, hogy naturalizálja a művészi munka fizetetlen jellegét, de elég rugalmas ahhoz, hogy fenntartsa a különbséget a háziasszony önfeláldozása és a művész önbeteljesítése között. Mindkettő a munka láthatatlansága révén válhatott fizetlenné, de míg az egyik (gender)norma, újra és újra ismétlődő és kiszámítható azonosság, a másik egyediség és ismétlődő, kiemelkedő eredetiség. Akárhogy is, a distinkció mindenképp megbénítja a fizetetlen munka megszüntetésére irányuló hatékony cselekvést és megakadályozza, hogy a kulturális munkások igazságos megélhetéshez és szociális biztonsághoz jussanak. A művész munkás voltának leépülése a szocialista Jugoszlávia kontextusában a láthatatlanságot övező ideológiai fejlemények szemléletes esettanulmányát adja. A következő fejezetek feltárják, hogy (Bologna szavaival) a „mélyebb diszpozitívum” hogyan ivódott bele mélyen a jugoszláv művészetbe is a szocialista társadalmi/politikai és gazdasági berendezkedés ellenére.

Fordította: Bárdits Éva

Az eredetivel összevetette: Barna Emília

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Beech, Dave (2015). *Art and Value*. Brill
- Benston, Margaret (1969). The Political Economy of Women's Liberation. *Monthly Review*, 21(4), 13–27.
- BFAMFAPhD (2014). Artists Report Back: A National Study on the Lives of Arts Graduates and Working Artists. *BFAMFAPhD*. http://bfamfaphd.com/wp-content/uploads/2016/05/BFAMFAPhD_ArtistsReportBack2014-10.pdf.
- Bologna, Sergio (2014). Workerism Beyond Fordism: On the Lineage of Italian Workerism. *Viewpoint Magazine*, 2014. december 15. <https://viewpointmag.com/2014/12/15/workerism-beyond-fordism-on-the-lineage-of-italian-workerism>.
- Bourdieu, Pierre (2013 [1992]). *A művészet szabályai - Az irodalmi mező genezise és struktúrája*. BKF.

- Dalla Costa, Mariarosita és James, Selma (1973). *The Power of Women and the Subversion of the Community*. Falling Wall Press.
- Daniels, Arlene Kaplan (1987). Invisible Work. *Social Problems*, 34(5), 403–415.
- Davis, Angela (2020). Uprising & Abolition: Angela Davis on Movement Building, 'Defund the Police' & Where We Go from Here. *Democracy Now!*, 2020 június 12. https://www.democracynow.org/2020/6/12/angela_davis_historic_moment
- Ebert, Teresa L. (2005). Rematerializing Feminism. *Science & Society*, 69(1), 33–34.
- Ebert, Teresa L. és Zavarzadeh, Mas'ud (2004). ABC of Class. *Nature, Society, and Thought*, 17(2), 133–142.
- Federici, Silvia (1975). *Wages against Housework*. Falling Wall Press.
- Federici, Silvia (2009). *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*. Autonomedia.
- Federici, Silvia és Cox, Nicole (1975). *Counterplanning from the Kitchen*. New York Wages for Housework Committee - Falling Wall Press.
- Federici, Silvia (2012). The Reproduction of Labor Power in the Global Economy and the Unfinished Feminist Revolution. In Federici, Silvia: *Revolution at Point Zero Housework, Reproduction and Feminist Struggle* (91–111). PM Press.
- Fortunati, Leopoldina (1995). *Arcane of Reproduction: Housework, Prostitution, Labor and Capital*. Autonomedia.
- Friedson, Eliot (1990). Labors of Love in Theory and Practice: A Prospectus. In Erikson, Kai és Vallas, Steven Peter (szerk.), *The Nature of Work: Sociological Perspectives* (149–161). Yale University Press.
- Giménez, Martha (2018). *Marx, Women, and Capitalist Social Reproduction*. Brill.
- Graeber, David (2019). From Managerial Feudalism to the Revolt of the Caring Class, a talk presented at 36th Chaos Communication Congress. *Open Transcripts*, 2019. december 12. <http://opentranscripts.org/transcript/managerial-feudalism-revolt-caring-classes>
- Hatton, Erin (2017). Mechanisms of Invisibility: Rethinking the Concept of Invisible Work. *Work, Employment and Society* 31(2), 336–351.
- Hrženjak, Majda (2007). *Nevidno delo/Invisible Labor*. Mirovni Inštitut.
- Illich, Ivan D. (1981). *Shadow Work*. Marion Boyars.
- Inman, Mary (1940). *In Woman's Defense*. Committee to Organize Advancement of Women.
- Komlosy, Andrea (2013). Transitions in Global Labor History, 1250–2010: Entanglements, Synchronicities, and Combinations on a Local and a Global Scale. *Review (Fernand Braudel Center)*, 36(2), 155–190.
- La Berge, Leigh Claire (2019). *Wages against Artwork*. Duke University Press.

- Lesage, Dieter (2005). A Portrait of the Artist as a Worker. *Maska* 20(94–5), 93–4.
- Mies, Maria (1986). *Patriarchy and Accumulation on a World Scale*. Zed Books.
- Mies, Maria (2013). Housewifisation – Globalisation – Subsistence – Perspective. In van der Linden, Marcel és Roth, Karl Heinz (szerk.), *Beyond Marx: Theorizing the Global Labour Relations of the Twenty-First Century* (209–237). Brill.
- Nochlin, Linda (2020 [1971]). Miért nem voltak eddig nagy női képzőművészek? *Versum*. 2020. április 24. <http://versumonline.hu/hatter/miert-nem-voltak-eddig-nagy-noi-kepzo-muveszek/>
- Oakley, Anne (1976 [1974]). *Women's Work: The Housewife, Past and Present*. Vintage Books.
- Oakley, Kate és O'Brien, Dave (2016). Learning to Labour Unequally: Understanding the Relationship between Cultural Production, Cultural Consumption and Inequality. *Social Identities*, 22(5), 471–486.
- O'Brien, Dave és Oakley, Kate (2015). *Cultural Value and Inequality: A Critical Literature Review*. Arts and Humanities Research Council. https://eprints.whiterose.ac.uk/88558/3/AHRC_CV_REPORT.pdf
- Poovey, Mary (1988). *Uneven Developments: The Ideological Work of Gender in Mid-Victorian England*. University of Chicago Press.
- Reckwitz, Andreas (2017). *The Invention of Creativity*. Polity Press.
- Ross, Andrew (2000). The Mental Labor Problem. *Social Text*, 18(2), 1–31.
- Singerman, Howard (1999). *Art Subjects: Making Artists in the American University*. University of California Press.
- Taylor, Mark és O'Brien, Dave (2017). 'Culture is a Meritocracy': Why Creative Workers' Attitude May Reinforce Social Inequality. *Sociological Research Online*, 22(4), 27–47.
- Tokumitsu, Miya (2014). In the Name of Love. *Jacobin*, 2014. december 1. <https://www.jacobinmag.com/2014/01/in-the-name-of-love/>.
- Weeks, Kathi (2011). *The Problem with Work: Feminism, Marxism, Antiwork Politics and Postwork Imaginaries*. Duke University Press.
- Woodmansee, Martha (1994). *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*. Columbia University Press.
- Woolard, Caroline és Jahoda, Susan (2017). BFAMFAPHD: On the Cultural Value Debate and Artists Report Back. In Ada, Serhan (szerk.) *Cultural Policy Yearbook 2016: Independent Republic of Culture*. Istanbul University Press.

Óze Eszter

HEGEMÓNIA, MUNKÁS- KULTÚRA, PATERNALIZMUS. A TÁRSADALMI KÉRDÉS MÚZEUMI REPREZENTÁCIÓJA BUDAPESTEN ÉS BÉCSBEN A 20. SZÁZAD ELEJÉN

E tanulmányban a huszadik század elején megalapított két egészség- és nevelésügyi múzeummal, a budapesti Társadalmi/Népegészségügyi Múzeummal és a bécsi Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseummal (Társadalmi és Gazdasági Múzeummal) foglalkozom. A társadalmi múzeumok a 20. század elején igazi, modernizmusban gyökerező társadalmi és kulturális intézmények voltak. Ezen intézményeket jelenleg szinte lehetetlen elképzelni, hiszen egyrészt a jövő változtathatóságának megkérdőjelezhetetlenségére épültek, másrészt pedig az ipari kapitalizmusnak a töretlen haladásba vetett hite adta az alapjukat. Mindeközben pedig a szociális kérdéseket helyezték a kiállításaik központjába. E múzeumok története egyszerre volt tere a század eleji testkultúra, betegségtudat, közegészségügy és egészségpolitika reprezentációjának. Cikkemben bemutatom, hogy a népesség kollektív testére vonatkozó gondoskodás irányelvei hogyan kapcsolódtak össze a munkaerő kontrolljával, illetve mindez hogyan jelent meg állami intézményekben; vagyis hogyan alakult a munkásság testének konstrukciója a múzeumi terekben. Olyan kérdésekre keresem a választ, mint hogy az állami gondoskodás hogyan kapcsolódott össze a 20. század elején a fegyelmeléssel, a munkaerő szabályozásával és a testek feletti kontrollal? Hogyan működhetett két, egymással ilyen szoros kapcsolatban álló városban két ilyen különböző társadalmi múzeum? Milyen eszmei közeget képezett e két múzeum az ipari kapitalizmus munkás testeinek, a munkásosztály képzésének és létfeltételeinek bemutatásához?

A társadalmi múzeumok az 1890-es évektől kezdve több nagyvárosban is megjelentek (Párizs, Budapest, Bécs, Harvard-Cambridge stb.), létrejöttük elsődlegesen a *társadalmi kérdés* reprezentációjához kötődött. A társadalmi (szociális) kérdés fogalmát Robert Castel összegző munkája nyomán használom tanulmányomban. Ahogyan Castel fogalmaz:

„A »szociális kérdés« olyan alapvető apória, amelyen minden egyes társadalom megpróbálja kitapasztani saját kohéziójának rejtélyeit és kitanulja, hogyan hárítsa el saját megroppanásának veszélyeit. Olyan kihívás ez, mely kérdőre von: megkérdőjelezi, képes-e vajon egy társadalom (politikai terminológiával egy ország, egy nemzet) a kölcsönös egymásrautaltságok kapcsolatrendszerének együttese-ként fennmaradni. E kérdést ebben a formában explicit módon először az 1830-as években tették fel. Akkoriban az hozta a felszínre, hogy kezdtek tudtára ébredni, milyen létfeltételek között él az a népesség, mely tevékeny véghezvivője, ám egyszersmind áldozata az ipari forradalomnak.” (Castel 1998: 17).

A múzeumok oktatással, egészségüggyel, lakhatással, szabadidő-eltöltéssel, közegészségügyi problémákkal és a szociáldarwinizmus kérdéseivel foglalkoztak. Budapesten 1901-ben a kereskedelemügyi miniszter alapította a múzeumot, hogy az a népegészségügyről és a munkásérdekekről rendezett kiállításokkal a „munkásság erkölcsi, politikai és egészségügyi nevelését szolgálja”. Bécsben a budapesti után majd 25 évvel később, 1924-ben alapította meg a *Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum*-ot Otto Neurath, a Bécsi kör (vö.: Altrichter-Fehér 1972; Tuboly 2018) balszárnyához tartozó szociológus, filozófus. Az intézmény a budapestihez hasonlóan állami fenntartású volt, az osztrák szociáldemokrata párt, a *Sozialdemokratische Arbeiterpartei* (SDAP) által vezetett vörös Bécs (1919–1934) Városi Tanácsa és a szakszervezetek támogatásával működött. A célközönség itt is a munkásosztály volt, ugyanakkor mind a célok, mind az eszközök merőben különböztek egymástól a bécsi és a pesti múzeumok esetében. Elemzésemben összehasonlítom a két intézményt, és amellet érvelek, hogy a köztük lévő különbségnek két oka volt. Az egyik Bécs és Budapest nagyvárossá fejlődésének különbségében rejlik, vagyis annak módjában, ahogyan ipari-gazdasági átalakulásuk lezajlott. A másik

a két iparosodó és kapitalizálódó város munkásmozgalmának különböző kultúrafelfogásában érhető tetten.

A kultúra fogalma a 20. század eleje óta különösen nagy jelentőséggel bír a marxista gondolkodásban, mivel szorosan összefügg a politikai szubjektumképzés problémáival. A bécsi és a budapesti munkásmozgalom nemcsak a kapitalista termelési viszonyrendszerben foglalkozott a kultúrához kapcsolódó elméleti és fogalmi problémákkal, hanem a kérdés az volt, hogy egyáltalán érdemes-e elképzelni a kapitalista társadalomban a szocialista kultúra lehetőségeit, vagy „fölösleges energia” a politikai fókusz a kultúrára és az oktatásra fordítani, mivel inkább a gazdaságra és a társadalmi rendre kellene helyezni? E kérdésre adott válaszok lényegében a monarchia utódállamaiban a munkásmozgalmon belüli törésvonalakat jelzik többek között például az ausztromarxisták, a szociáldemokraták vagy a Budapesten illegálisban működő kommunisták között.

A *Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum* nem jöhetett volna létre máshol, mint az 1920-30-as évek vörös Bécsében. A Sozialdemokratische Arbeiterpartei (SDAP) vezetése közel állt az ausztromarxista gondolkodók köréhez, akik szerint az oktatás és a kultúra központi szerepet játszik a társadalmi, politikai, sőt a gazdasági átalakulásban is (Sandner 2007: 142). A változás forrását ők a *Bildungspolitik*¹ átfogó koncepciójában látták, ami a lakhatást, kultúrpolitikát, oktatást és szociálpolitikát magába foglaló, képzésre irányuló politikai elképzelés volt. E *Bildungspolitik* a neurathi intézmény alapításának meghatározó eszménye. Éppen ez a bécsi, nem paternalista kultúrpolitikai program hiányzott a budapesti múzeumból és vált részben a hegemonia reprezentációs eszközévé, a munkásság feletti gyámkodás intézményévé. A magyar *Társadalmi/Népegészségügyi Múzeum* ugyanis nemcsak a munkásság felszabadítását (emancipálását) szolgálta, hanem hatalmi eszközként a kulturális felügyelet intézményeként is működött (Bennett 1995; Barnett 1999: 369–397).

Mi az oka annak, hogy a munkás teste, élet- és lakókörményei olyannyira eltérő módon jelentek meg a két városban? Miért volt

1 A kifejezést németül használok a tanulmányban, ugyanis sem a művelődés, sem a képzés, sem a néha pedagógiaként fordított és értelmezett fogalmak nem jelölik e politikai gyakorlatok eredetét (*Bildung*), sem pedig az intézkedéseken belül a társadalom- és kultúrpolitika összefonódását.

ennyire különböző az államilag reprezentált politikai anatómia és testkultúra?

BILDUNG – HEGEMÓNIA – MUNKÁSKULTÚRA

A bécsi és budapesti társadalmi múzeumok alapító gondolatának eszmei közege kifejezetten sokrétű volt. Az intézmények létrehozásának alapgondolata a modernitás emancipatorikus projektjébe tartozott, ebben az értelemben pedig a felvilágosodás *Bildung* eszményének örököse volt, amennyiben az a „tudás erejével akarta megtölteni a képzelődés hatalmát” (Horkheimer–Adorno 2011 [1944]: 19).

„A kulturális modernitás olyan kultúra, amely kultúrának – mégpedig több más kultúra között az egyik kultúrának – tudja magát. S éppen, mert ez az önreflexív tudat sajátosan és kiváltképpen a modernitáshoz tartozik, az, hogy a modernitás a kultúra társadalmaként tételezi magát, »a« kultúra társadalmává, vagy – ahogy Hegel mondaná – a Bildung világekorszakává teszi” (Márkus 2017: 28; vö.: Hegel 1979: VI. fejezet 2).

A két vizsgált múzeum működésének terepe a 20. század elejének, még a második világháborút megelőző évtizedeknek az utolsó pillanata volt, amikor a „*Bildung* korszakában” az emberiség a kultúra fogalma szerint szemlélhette önmagát, és saját tevékenységét kultúraként foghatta fel (Heidegger 2006: 70–71) úgy, hogy nem a modernség meghasonlottságtudata határozta meg a gondolati alapállását (Adorno 1970: 9). Mindkét múzeum esetében meghatározóak voltak a felvilágosodás kultúreszméjében gyökerező ideálok: a haladás ígérete, az utánzás elvét felváltó újítás gondolata, a megismerés útján elsajátítható kulturális javak képzete.

Ám az új ember megformálásának módja szempontjából a két múzeum szervezői külön utakon jártak. Bécsben a társadalmi egység megteremtésének gondolata kapcsolta össze a kulturális, pedagógiai és politikai célkitűzéseket, melyeket intézkedések szintjén az osztrák szociáldemokraták, a Sozialdemokratische Arbeiterpartei (SDAP) kötődő szerzők teremtették meg. Ezzel szemben Budapesten a társa-

dalmi egység és benne az új ember megformálásának vágya az állami gyámkodásban nyilvánult meg, és elsősorban a jótékonykodás, a szánalom és munkaerő fogalmával kapcsolódott össze. Emellett állt a munkáskultúra és munkásművelődés kulturális cselekvésről alkotott elképzelése, melynek egyik fontos jellemzője az önformálás révén kialakult egyéni és kollektív politikai tudat. Ahogyan Kassák Lajos 1934-ben írja:

„Gazdasági helyzetünk határozza meg osztályhelyzetünket, kulturális nívónk szabja meg tudatunkat, szellemi és fizikai igényeinket; a politikai mozgalom a hatalom meghódításáért vagy megtartásáért folytatott harc közvetlen formája, s ennek a harcnak alátámasztója: gazdasági szervezeteink erőssége és kultúrtudatunk fejlettsége” (Kassák 1934: 20).

A kultúra szerepe Budapesten a múzeum célközönségének választott munkásság számára azért is bír kiemelt jelentőséggel – főként a kassáki sorok megjelenésekor –, mert a két világháború között, a szociáldemokrata pártot leszámítva, minden baloldali esemény, szerveződés és leginkább a politikai aktivitás illegalitásban működött. Így a kulturális cselekvés is politikai tevékenységgé formálódott, melyben a tudatosan alakított, a polgáritól eltérő, kollektív, művelődésalapú és a politikai tudatot célzó *önformálásnak* jelentős szerepe volt. (Szolláth 2011).

A vörös Bécs korszakában (1919 és 1933-1934 között) különös figyelmet fordítottak a munkásosztály művelődésére és életkörülményeinek javítására, miközben a munkáskultúra meghatározása és a hozzá tartozó kultúrpolitikai intézkedések kialakítása a mozgalmon belül is ellentmondásos volt. A kulturális felszabadítás módjának tekintetében Otto Neurath elképzelése eltért az ausztrómarxistákétól és az SDAP felfogásától is: Neurath komolyan bírálta az SDAP politikáját a munkásság feletti paternalizmusa miatt. Az ő kultúráról alkotott elképzelése az oktatásra és a művelődésre épült, mely a munkásság önrendelkezését, autonómiáját tartotta szem előtt, kulturálisan érvényesként fogadva el gyakorlatait. E nézeteltérés az önrendelkezésre épülő és a gyámkodó kultúrafelfogásban az SDAP és a *Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum* szervezői között szorosan hozzátartozik a múzeum működésének megértéséhez.

A korszak kultúrpolitikájában autonómia és paternalizmus viszonyának elemzésében megkerülhetetlen Antonio Gramsci felfogása a hegemoniáról és a válságról (Gramsci 1971: 247–260). Gramsci a kultúrát a hatalomgyakorlás és az államformálás szerves részeként fogta fel, amely szükséges eleme a hegemonia létrehozásának. A hegemonia az uralkodó osztály (vagy osztályszövetség) vezető szerepe, erőfölénye, mely a hatalomgyakorlók érdekeit általánosítja és mutatja be egyetemesként. A hegemoniának alávetettek így jobbra elfogadják, önmaguk is kitermelik e felfogást és átveszik a fennálló állapot, illetve benne saját helyzetük értelmezését. A hegemonia Gramscitól származó fogalma az uralom látszólagos egyetértésen alapuló formáját jelöli. A hegemoniának ugyanúgy része a közvetlen elnyomás, mint a (kierőszakolt) egyetértés és a beletörődés-belenyugvás. A monarchia felbomlása utáni történelmi korszak elemzésére azért is kiválóan alkalmas Gramsci hegemoniafelfogása, mert az utódállamok újrafarmálódása válsághelyzetet teremtett: a korábbi berendezkedés átalakulása egy új hegemonia kiépítése által vált lehetségessé. Gramsci szerint a politikai-gazdasági válság nem szükségszerűen vezet társadalmi változáshoz (pláne nem feltétlenül forradalmihoz), mivel ahhoz nemcsak a politikai, hanem a kultúrában, a polgári társadalom intézményrendszerében is változásokra van szükség. Egy új hegemonia létrehozása nem kizárólag szimbolikus uralomgyakorlást jelent, hanem az ennek alapjául szolgáló termelési viszonyok uralását is (Gramsci 1971: 258). Gramsci tehát fogalmi eszközöket kínál ahhoz, hogy a kapitalista államformálódás kulturális gyakorlatait a termelési viszonyaival és a politikai hatalomgyakorlás intézményeivel összefüggésben vizsgáljuk.

A társadalmi múzeumok elemzésében ennek azért van különös jelentősége, mert a test feletti kontroll kialakítása és ennek reprezentálása a 20. század elején a munkaerő feletti kontrollt is jelentett, mely a városi lakosságon belül nagy számban megjelenő munkásságnak a munka világának intézményrendszerén keresztüli integrációjában nyilvánult meg. A társadalmi múzeumok a testhasználattal, az életkörülményekkel és a viselkedési normákkal foglalkozva jó példának bizonyulnak a hegemoniát gyakorlók és az alávetett osztályok kölcsönviszonyában a kulturális változások elemzésére.

A Gramsci-féle fogalmi keretben a pedagógiának és a művelődésen alapuló nevelésnek különösen fontos szerepe van, melyet elemzett témánkban a múzeumok nevelésen alapuló célkitűzéseiben, illetve az *SDAP Bildungra* épülő politikai programjában is megtalálunk. Gramsci értelmezésében minden hegemonia-jellegű viszony szükségképpen pedagógiai viszony is egyben, vagyis az uralkodó érdekcsoportok és az alávetettek között fennálló, konszenzusosnak tételezett kölcsönviszony feltételezi az alávetettek oktatását, a műveltségbeli különbségek csökkentését, vagyis a kultúra demokratizálását (Gramsci 1971: 348; Veress 1981: 661). Éppen emiatt a szükségszerű viszony miatt fontos megvizsgálni az emancipatorikus társadalom- és kultúrpolitikában (*Bildungspolitik*) a paternalizmusra épülő gyakorlatokat és az alávetettek cselekvési lehetőségeit. A kultúrának tehát kiemelt szerepe van a politikai közösségek kialakulásában és a kollektív gondolkodás kialakításában, valamint az uralkodó kultúra gyakorlatainak meghatározásán keresztül a hegemonia újratermelésében. Ugyanis a hegemonia fenntartásának fontos eleme, hogy az állam hogyan határozza meg a kultúrát, és hogyan jeleníti meg azt egyetemesként. Mint Raymond Williams rámutat, az uralkodó kultúra kialakításának az a logikája, hogy a már létező kulturális gyakorlatokat osztályozva egyes elemeket beépítsen, figyelmen kívül hagyjon vagy tiltson, azokat vonva be az uralkodó kulturális gyakorlatba, amelyek a képviselőik érdekeivel egyeznek (Williams 2022 [1973]).²

Követve tehát az említett szerzők kérdésfelvetéseit, vizsgálatom kiindulópontja, hogy hogyan működik a kultúra, ha azt nem választjuk el a politikai (mozgalmi) cselekvéstől és a politikától, ám a kulturális gyakorlatokat nem is kizárólag egy kiterjedt uralmi rendszer apparátusaként fogjuk fel. Így a két intézmény vizsgálatakor olyan kérdéseket állítok a középpontba, mint hogy milyen gazdasági és ideológiai változások következtében formálódott eltérően a kultúra felfogása a két fővárosban? Hogyan viszonyultak a népesség testéről kialakított ismeretek a társadalomról szerzett tudáshoz? Mit tudhatunk meg a társadalmi múzeumok reprezentációs gyakorlatából arra

2 Az elemzés meghatározó elméleti közege az 1950-es és 1960-as évekbeli korai brit kultúrakutatás munkáskultúra-értelmezése, részben osztályalapú megközelítése miatt, részben mert az ausztromarxizmus kultúraelemzésével is könnyen rokonítható a kritikai kultúrakutatás. Vö.: Gruber 1991: 81–102.

vonatkozólag, hogy miben különbözött és miért a politika szubjektuma a két városban?

VÁROSFEJLŐDÉS ÉS KOMMUNÁLIS POLITIKA BÉCSBEN ÉS BUDAPESTEN 1919 ELŐTT

A várospolitikán belül a társadalmi kérdés kezelésének és a politikai-gazdasági rendszer kialakulásának meghatározó előzménye az 1870-es évektől kezdődő, első világháborúig tartó időszak. Az első világháborút megelőző néhány évtized egész Európában kiemelt jelentőségű a társadalmi kérdés kezelése és az ebből kialakuló szociálpolitikai törvényalkotási gyakorlat fejlődése szempontjából. A legfontosabb újítás a szegényügy decentralizált rendszerével szemben az állami társadalombiztosítási rendszerek kialakítása volt. Az állami szociálpolitika a monarchia utódállamainak fővárosai közül Bécsben fejlettebb volt, annak ellenére, hogy Budapesten is történtek jelentős változások. Bécsben az 1870-es évektől kezdődően szervezeten alakították át a szociális gondozási rendszert, megújulását és megerősödését lényegében évtizedeken keresztül tartó, többnyire egy irányba mutató erőfeszítéseknek köszönhető (Melinz és Zimmermann 1994: 37). Ezzel szemben Budapesten minden, a reformok iránt elkötelezett politikai akaratképzés ellenére egyszeri segélyezési akciókat hajtottak végre a népjóléti intézményrendszer következetes fejlesztése helyett (Melinz és Zimmermann 1994: 41).

A két város fejlődése az Osztrák–Magyar Monarchia időszakában, majd annak felbomlása után is különböző ütemben haladt. Budapest fejlődése az 1848–49-es forradalom és szabadságharc utáni kiegyezést és Pest-Buda 1873-as egyesítését követően gyorsult fel, míg Bécs a monarchia székhelyeként hatalmi központként is működött. A kérdésre, hogy miért volt égető szükség az 1870-es évektől kezdve városi kommunális közjótékonyági intézmények fejlesztésére, a városok hirtelen növekedése kínál választ. Budapest lakossága 1881 és 1910 között 361 ezer főről 881 ezer főre (Vörös és Spira 1978: 377–579; Thirring 1925: 47) emelkedett, míg Bécs ugyanebben az időszakban 705 ezerről majd kétmilliós lakosú várossá duzzadt (Feldbauer 1977: 38; Seliger 1985: 786; idézi: Melinz és Zimmermann 1994: 38). Budapesten

a lakosság növekedése elsősorban a bevándorláshoz volt köthető, és leginkább a várost körülölelő elővárosi területeket érintette. Ezzel szemben Bécs növekedését az elővárosi övezet fővároshoz csatolása alakította már az 1850-es évektől kezdve, aminek következtében a 19. század folyamán a sokszorosára növekvő, várost körbevonó területek Bécs városába tagozódtak (Maderthaner 2010: 512). E városfejlődés következményeként Bécs városának térbeli választóvonalai sokkal markánsabban különítették el egymástól osztályalapon a társadalmat, így a szociális problémák itt, ahogyan Perényi Roland fogalmaz, „a 'másik Bécsben', a középosztály számára egyfajta 'terra incognitaként' létező külső városrészben jelentkeztek” (Perényi 2018: 30). A városon belüli erős térbeli elkülönülés is szerepet játszott abban, hogy a korszak biologizáló teóriái (például a szociáldarwinizmus) mentén az alulra került osztályokat a közbeszéd marginalizálni és kriminalizálni tudta (Perényi 2018: 28; Musner 2003: 63).

Budapesten nem volt ilyen mértékű a térbeli elkülönülés. A magyar fővárosban a nagyüzemi szervezettségű ipari munkásság volt jelen nagyobb arányban a társadalmi és foglalkozási szerkezetben, míg Bécsben elsősorban a kiskereskedők és iparosok tették ki a növekvő lakosság nagy részét. Vagyis Budapest sokkal gyorsabban vált iparvárossá, a bécsi fejlődésre jellemző viszonylagos kiegyensúlyozottság semennyire nem volt érzékelhető (Melinz és Zimmermann 1994: 39).

Míg a népjóléti kiadások 1892-ben Budapesten a városi költségvetés 4,5%-át, Bécsben pedig a 10,5%-át tették ki, addig 1910-től a világháborúig Budapesten ez az arány 2,9-3,5%-ra csökkent, Bécsben viszont 12,8%-ra nőtt. Az agrárjellegű Magyarország fővárosában a gyors léptékű iparosítás valójában nem segítette elő érdemben a bér munkából élők gazdasági és társadalmi (illetve szociálpolitikai) integrációját. A közigazgatási intézmények nem tudtak kialakítani egy olyan szervezetekből és reformrendeletekből álló hálózatot, mely a társadalom tartós dezintegrációja ellen hatott volna. A társadalombiztosítási politika lassabban alakult ki, mint Bécsben; az iparosítás kezdetén a szegényügyi intézmények hálózata szervezetlen volt, a reformok pedig forráshiány és a bürokratikus eljárások túlburjánzása miatt elakadtak. Bécsben a szegénységélyezési rendszer kiépítését és formálását intézményi racionalizálással és a kiemelt csoportok védelmében kidolgozott reformtervekkel kezdték, aminek

következtében a népjóléti rendszerben „kissé óvatos, de határozott ’szociálpolitizálódási’ fejlődés volt tapasztalható” (Melinz és Zimmermann 1994: 39–42). A társadalmi integráció visszatükröződött a politikai integráció kiterjedésében is: Bécsben 1891-től 1912-ig 5,7%-ról 18,1%-ra növekedett a választásra jogosultak aránya a polgári lakosságból, sőt, a férfi választópolgárok esetében ez az arányszám 1891-ben 23,4%, míg 1912-ben már 70% volt (Melinz és Zimmermann 1994: 33). Ezzel szemben Budapesten 1899-ben, a lakosság számának radikális növekedése mellett, 5,58%, majd 1910-ben 8,68% volt a választásra jogosultak aránya.

Budapesten 1905 és 1906 között változás figyelhető meg a társadalmi kérdéssel és a népjóléti intézményekkel kapcsolatban. Bárczy István (1866–1943) személyében modernizálásra törekvő irányítást kapott a város, a szocialista és radikálisan reformpárti irányzatok hangsúlyos megjelenése pedig tovább erősítette a változás folyamatait (Bihari 2008: 24–31).

A budapesti várospolitika területén e változások legfontosabb jelei a lakáspolitikában voltak láthatóak. A 19. század végétől a szociális reformokkal foglalkozó politikai és közbeszédet mindkét városban a lakáskérdés uralta. Budapesten 1909-ig folyamatosan nőtt a bérlakásokban a népsűrűség, 1911-re a város lakosságának 36,1%-a élt rossz minőségű, túlzásfolt bérlakásokban (Gyáni 1999: 176). A bérlőmozgalom nyomására 1909-ben radikális lakásreform következett: a Bárczy vezette főváros kb. 4600 új önkormányzati lakást építtetett, ami egész Európában példátlan mértékű népjóléti intézkedésnek számított, mégis sokkal inkább „tűzoltási akciónak tekinthető”, mivel nem volt képes a városi lakosság társadalmi és politikai integrációjára (Melinz és Zimmermann 1994: 47; Udvarhelyi 2014).

Bécsben 1911-re éleződött ki a lakhatási válság. A háztulajdonosokra kivetett kommunális adót a lakbérek megnövelésével áthárították a bérlőkre. A városvezetés ideiglenes barakklakások felállítással és menhelyi férőhelybővítéssel igyekezett felülkerekedni a válságon (Perényi 2018: 31; Maderhanter 2006: 289). S bár kommunális városi lakásépítést még 1911-ben sem szavaztak meg, a fejlettebb és egymással szorosabban együttműködő népjóléti intézményrendszer, valamint a kevésbé jelentős szociális polarizáltság miatt nem

alakult ki olyan erős válság, mint Budapesten (Melinz és Zimmermann 1994: 48–50).

GYÁMKODÁS ÉS AUSZTROMARXIZMUS. AZ SDAP KULTÚRPOLITIKÁJA A VÖRÖS BÉCSBEN

1919 után mindkét város számos változáson ment keresztül, a háború alatti hátország szociális problémái ugyanúgy érintették Bécsset, mint Budapestet. A határok átformálódása miatt a bécsi városi élelmszerellátást lényegében újra kellett szervezni, emellett pedig még tovább növekedett a városba költözők száma, például az orosz hadsereg által részben elfoglalt osztrák Galíciából elmenekült lakossággal. A háború végén a császári és a királyi hadsereg számos volt katonája szintúgy Bécsbe érkezett, akárcsak a császári-királyi kormány minisztériumának volt tisztviselői. A rossz állapotú, túlszűfolt lakások és a háborús hátország betegségei, mint a TBC, a spanyolnátha vagy a szifilisz, szintén a városi élettapasztalathoz tartoztak. Az elszegényedő városi lakosság számát növelték az elértéktelenedő háborús kötvényeket vásárló és a hiperinfláció hatására tönkrement közeposztályhoz tartozó csoportok.

Az 1919 és 1933-1934 között a SDAP irányította Bécsset nevezzük a vörös Bécs korszakának. Az általános választójog hatására 1919-től a szocialisták irányíthatták az önkormányzatot, ami a városvezetés számára megfelelő támogatottságot biztosított ahhoz, hogy jelentős adóemeléssel kiterjedt társadalmi reformokat tudjanak végrehajtani. Ambiciózus lakásprogramot indítottak, kiterjesztették a közegészségügyi és szociális ellátásokat, és kezdeményezték az oktatás radikális megreformálását (Gruber 1991: 5). A bécsihez hasonló társadalmi reformokat hajtottak végre a korabeli Berlinben, Frankfurtban, Hannoverben, Brüsszelben, Párizsban, Lyonban, Londonban, Stockholmban és más nagyobb városokban is, ám a szocialisták sehol másutt nem törekedtek olyan átfogó átalakításra, mint Bécsben.

„Az osztrák szocialisták még merészebbek voltak. A sikeres önkormányzati reformok arra ösztönözték őket, hogy a munkásság életének még átfogóbb társadalmi átalakítását vállalják, mely cél implicit

módon az ausztromarxista perspektívában rejlett. »A forradalom az ember lelkében«³ végül is a legbelsőbb magánszférába törekvő elhelyülést jelentett – a kultúra fogalmának kiterjesztése által, mely így a munkásság egész életét magába foglalta a politikai szintértől a munka világán át a legszemélyesebb és legintimebb helyzetekig” (Gruber 1991: 6).

Az SDAP személyi szinten is több szállal kötődött a bécsi ausztromarxisták köréhez.⁴ 1919-ben, amikor az SDAP *Bildungspolitik*ként nevezi el társadalom- és kultúrpolitikáját, a *Bildung* fogalmiságához még nem a modernség programjának önmagát megsemmisítő paradigmája (Horkheimer és Adorno 2011 [1944]: 19–63) kapcsolódott. Ahogyan a frankfurti iskola gondolkodói rámutattak, a felvilágosodás programjában gyökerező, a *Bildung* fogalmán nyugvó modernitás ígérete eleve magában hordozta a racionális tervezésen keresztül a társadalmi cselekvők megfosztását azok emberségétől. Az ipari kapitalizmus a munkaerőt végsőkéig kihasználó működésmódja annak az ígéretének az árnyékában vált fenyegető rémmé, az embert egyfajta „vasketrecbe” (*iron cage*) vagy pontosabban „acélkemény héjazatba” (*stahlhartes Gehäuse*) záró rendszerré, amely ígéret szerint a tudomány formáló hatása és a technikai haladás következtében az ember felszabadulhat a természeti törvények elnyomása alól (Weber 1905: 287).

A *Bildung* koncepciójának ausztromarxista örökségét az SDAP reformer vezetősége a pedagógia politizálásában fogalmazta újra rendeleti szinten. Ám a világháború előtti ausztromarxista felfogástól eltérően az SDAP *Bildungspolitik* programja nem kizárólag a munkásság oktatását és nevelését célozta, hanem viselkedésük és így kulturális gyakorlataik közvetlen megváltoztatását is magában foglalta. Így a politikusok nemcsak „a pedagógus, hanem a társadalmi mérnök szerepét is felvállalták” (Gruber 1991: 36). Mindebben a

3 Otto Bauer kifejezése 1923.

4 Julius Tandler (Egészségügyi és Népjólét), Otto Glöckel (Oktatásügy), Anton Weber (Lakhatás), Otto Bauer (nem volt hivatali pozíciója, de a párt szervezetében meghatározó jelentőségű volt), Friedrich Austerlitz – Max Winter – Julius Brauntal (SDAP kiadványaiért felelős tanácsadók) Gruber 1991: 30–37. Az első világháború egyfajta törést jelentett e mozgalmon belül, a bécsi önkormányzat vezetése és az SDAP kulturális reformokat irányító vezetősége később az első világháborút megelőző marxista gondolkodók örököseinek vallotta magát.

korszak képzeiteit is felismerhetjük az „új ember” (vö.: Vujosevic 2013, 2017; Groys 2016: 8–18, kiemelés tőlem) létrehozásáról: Max Adler szerint a politikai cselekvés lehetősége a munkásság oktatásában rejlik, mert így az emberből „új ember” alakulhat (Gruber 1991: 35). E mondatokból kiolvasható az elszánt ragaszkodás a felszabadító kultúrához (vö.: Bagi 2017: 86). Ám ugyanúgy felismerhető mögötte a veszély, hogy bár e kultúrafelfogás célja a felszabadulás, módszerei mégis állami beavatkozáson, gyámkodáson és a modernista racionalitáson alapultak (Gruber 1991: 35).

A politika és nevelés előtérbe állítása azt is jelentette, hogy a munkásosztály „történelmi szerepének” felkészítésre helyzeték a hangsúlyt, elutasítva például az alap és felépítmény determinista viszonyát (vö.: Rabinach 1978: 338–339; Williams 2022 [1973]; Sandner 2007: 141–144). Az ausztromarxisták köre elsősorban neokantiánus volt, s csak ezután hegelianus: feltételezték, hogy az ember tudatában van annak, hogy képes valamire, és hogy miként kell cselekednie ennek elérése érdekében. Az emberi akarat szerepének neokantiánus olvasata tehát meghatározó volt a *Bildungspolitik* kialakítása során (Kant 1991: 138; Gruber 1991: 34). De foglalkoztak azzal a kanti kérdéssel is, hogy a kultúra hogyan mutathat irányt a társadalmi fejlődésnek, akkor is, ha e célok nem alakulhatnak közvetlen kulturális hatóerőkké. Vagyis, hogy milyen oksági viszony van a morál és a művelődés között, és mi lehet a kultúra szerepe abban, hogy képes legyen az ember „emberi voltaához” méltó célok követésére (Márkus 2017: 41).

Otto Neurath nemcsak az ausztromarxista gondolkodók körével állt kapcsolatban, hanem a logikai pozitivizmust képviselő Bécsi Körrel is. Max Adler Ernst Machot, Kantot és Marxot ötvöző elméletében szintén megmutatkozott e két gondolati hagyomány összeérése.

„Noha ez munkájában csak elszórva található meg, Max Adler fő kísérlete arra irányult, hogy beemelje a marxizmusba a kanti és a machiánus gondolatokat. [...] A marxizmust anélkül igyekezett megszabadítani a vulgármaterialista determinizmustól, hogy egyúttal lemondott volna a történelmi fejlődésben megmutatkozó dialektikus gazdasági törvényszerűségekről. Ezzel egyúttal lehetőséget adott a munkásosztálynak – az elkerülhetetlenül eljövő szocializmus kivívójának – is, hogy szubjektív akaratának kinyilvánításával az

objektív történelmi folyamat részévé válhasson. Az egyén – ha tetszik, a munkás – ilyen módon fejlettebb kifejezőképességre és egyéni tudatra tesz szert, miközben társadalmi lénygé válva elsajátította – vagyis megtanulta – osztálya feladatát a történelmi folyamatban” (Gruber 1991: 34, fordítás: tőlem).

Ez a neokantiánus, Machot követő marxista gondolati mátrix akkor válik megkérdőjelezhetővé, amikor az SDAP hatalomra kerül, és azt rendeleti szinten igyekszik érvényesíteni: hogyan és meddig lehet a segélyezés érdekében, a kultúra nevében beleavatkozni a munkások szokásaiba, életébe és fizikai terébe? Az ausztromarxista hagyományból táplálkozó bécsi szociáldemokraták számára a kérdés így fogalmazódott meg: meg lehet-e feledkezni a munkásság önrendelkezéséről egy szociális célú, ám paternalista társadalom- és kultúrpolitika nevében? Mindez nemcsak az SDAP rendeleteiben jelent meg problémaként, hanem a párt felépítésében is. Otto Bauer, a párt egyik szellemi vezéralakja, kiemelte az SDAP demokratikus szocialista tömegpárt jellegét, elhatárolódva a „bolsevik élcsapat elitizmusától”, ám szervezőelvként ez az elhatárolódás a párt hierarchikus szervezeti struktúrájában nem jelent meg (Gruber 1991: 8, 12–29).

Azt, hogy ez mennyire nem csak partikuláris jelenség volt, mely az SDAP-t érintette, jól jelzi, hogy ugyanezekben az években Gramsci a kulturális hegemonia problémájának megfogalmazásán dolgozott. Gramsci azt vizsgálta, hogy az uralkodók és alávetettek között milyen (kikényszerített) megegyezések igazolják az adott gazdasági és társadalmi berendezkedést, valamint ennek ideológiai, kulturális és intézményekben megnyilvánuló formáit (Gramsci 1971: 247, 506–508). Szerinte a munkásság ellenhegemoniájának kiépítésében a vele szövetséges értelmiségnek kiemelt szerepe van, még annak ellenére is, ha ez az értelmiségi csoport a munkásosztályt tekinti a történelem alanyának, és így megkérdőjeleződhet az ügy iránti elkötelezettsége. (Krabel 1976, idézi: Gruber 1991: 8). Az SDAP esetében elsősorban nem a vezetők lojalitásának hiánya, sokkal inkább az átalakítani és felszabadítani kívánt munkásság feletti gyámkodása, valamint kulturális gyakorlataik elutasítása vagy figyelmen kívül hagyása jelentett problémát. A munkásokat ugyanis rendezetlennek, fegyelmetlennek, sőt a mindennapi életükben brutalitásra hajlamosnak tekintet-

ték (Gruber 1991: 45–73). Ezt alátámasztották a munkások rossz életkörülményeikből következő higiéniai viszonyok, az erőszakos cselekedetek és az alkoholizmus is. A kultúr- és társadalompolitikát alakítók azonban nem vették számításba, hogy mindezt a munkásság körében nem övezte tiszteletreméltóság (Gruber 1991: 8). Minderre ráerősített a városi térbeli szegregációja: az uralkodó osztály és az alsóbb osztályok városi elhelyezkedése elkülönült egymástól, a köztük lévő hatalmi viszony pedig morálisan igazolta e távolságtartást a „primitívek”-től (Rapp 2004: 146; Perényi 2018: 22).

Az SDAP politikájában tehát azt a rutint ismerhetjük fel, amellyel a polgárság a saját testéről, élettartamáról, életmódjáról kialakított szabályokat a városi munkásságra alkalmazza (Foucault 2014: 126–128). Az SDAP *Bildungeszmény*t képviselő kultúr- és társadalompolitikája mögött ott rejlik a munkáskultúra elutasítása. Ez azonban nem az alsóbb osztályok életkörülményei ismeretének hiányából, hanem a (biopolitikai) gyámkodás gondolatából következett. A párt által kínált életkörülményeket és kulturális gyakorlatokat átalakító tervek szükségessége magában hordozta, hogy az a munkásságot átalakítandónak, de legalábbis formálhatónak láttassa. E szociáldemokrata igényű kultúrpolitika olyan összetett kérdéseket is maga után vont, mint például: mennyiben kell elutasítani vagy átértelmezni a polgári elitkultúrát? Mi az, ami a polgári kultúra öröksége, ám a munkásság kulturális gyakorlataival is társítható: az avantgárd, vagy a már kanonizált művek? Egyáltalán, kinek az ízlésbeli kánonját kell választani a művészet megítélése során? Mit lehet kezdeni a tömegkultúrával, s annak a korszakban megjelenő olyan új formáival, mint például a mozi?

Az SDAP programjában a rendezett munkáscsalád (*ordentliche Arbeiterfamilie*) eszménye nemcsak kulturális elvárásokkal függött össze, hanem olyan szociális intézkedésekkel is, mint például a munkáslakások építése. Az 1924-ben meginduló, 1934-ig tartó lakásépítési programban, melyben Otto Neurath is közreműködött, 63 924 lakóhelyet (családi házat és bérlakást) építettek. Az SDAP politikai programjában tehát egymást feltételezte a létfeltételek javítása (a lakhatás és a politikai képviselő rendezése), valamint a művelődés és a kulturális termelés megszervezése.

OTTO NEURATH: HUMANIZÁLÁS VS. POPULARIZÁLÁS

A *Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum* létrejöttét és működését a szociáldemokrata városvezetés támogatásának köszönhetjük (Stadler 2011: 7).⁵ A múzeumot 1924-ben alapították, s a városházához tartozó épületben működött. Az intézményben 1933-ig harminchat nemzetközi és bécsi kiállítást mutattak be; része volt az SDAP oktatáspolitikusa, Otto Glöckel által vezetett iskolai reformnak, folyóiratot adott ki (1931–1932: *Fernunterricht*, majd *Bildstatistik* (Távoktatás és Képi statisztika) néven 1932–1933 között), és előadásokat is tartottak itt.

Ám Neurath elképzelései a kulturális felszabadításról ennek ellenére sok szempontból nem egyeztek az SDAP felfogásával. A pedagógiát Max Adlerhez hasonlóan a kultúra részének tekintette, sőt, kiemelkedő szerepet szánt neki. Az oktatás szerinte sem lehet politikailag semleges, mert társadalmi antagonizmusokban és konfliktusokban gyökerezik (Sandner 2007: 143; vö.: Jahoda, Lazarsfeld és Zeisel 1975 [1933]). Egyes kérdésekben azonban Neurath és Adler egészen más véleményen voltak. Neurath többek között Adler 1924-ben megjelent *Neue Menschen* (Új emberek) című könyve kapcsán bírálta az Adler paternalizmusát, amely a munkásságot gyámolítandó tömegként értelmezi (Neurath 1981 [1925]: 219–220).

„Az egyszerű, hagyományos megfogalmazásoktól kell kiindulni, majd fokozatosan bevezetni a komplex, bonyolultabb szóösszetételeket és talán néhány bonyolultabb kifejezést. De elsősorban az átfogóbb ismeretek megszerzésére kell törekedni, (az októnak – sic!) egyszerűen a környezet figyelembevételével, a hétköznapi nyelvhasználatával. Ezt az eljárást – a legegyszerűbbtől a legbonyolultabbig – humanizálásnak fogom nevezni. [...] Az írók néha úgy gondolják, hogy elegendő a jól megválasztott mondatok népszerű kifejezésekké történő lefordítása, míg köztudott, hogy ezeknek a kifejezéseknek az elégtelensége volt a fő oka a tudományos szakszavak bevezetésének. Ezt a fajta fordítást a bonyolulttól az egyszerűig, fentről lefelé, mintegy a tudás népszerűsítésének fogom nevezni” (Neurath 1973: 231).

5 Az alapítóbizottságban Bécs városának önkormányzata, a szakszervezetek, Munkavállalók és Alkalmazottak Kamarájának, Szövetkezeti Társaságoknak, társadalombiztosítási intézmények és a Munkásbank képviselői voltak jelen.

Neurath kiindulópontja a meglévő ismeretek hozzáférhetővé tétele és az oktatás megreformálása volt, nem pedig egy kulturális tabula rasa létrehozása, melyből az „új ember” új tudásait megszerezheti, amely megközelítés Max Adlerhez és az SDAP-hez kötődött (Gruber 1991: 36). Neurath múzeuma így bár alapjaiban kötődött az SDAP kultúr- és társadalompolitikájához, mégis egy attól különböző úton haladt. A kultúráról és nevelésről alkotott elképzelései, tudományos háttere és megfontolásai miatt különböztek mind az ausztrómarxisták, mind az SDAP gondolkodóinak a felfogásától. Neurath a logikai empirizmussal foglalkozó Első Bécsi Kör (1907–1912)⁶ balszárnyához (Stadler 2011: 1–30; Uebel 2000a; Tuboly 2018: 148) tartozott, tudományos érdeklődése szerteágazó volt.⁷ Elsősorban tudományfilozófiával és közgazdaságtannal foglalkozott. Mielőtt megalapította volna a *Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseumot*, Lipcsében a háború gazdaságtanáról alakított ki múzeumot (Vossoughain 2007: 131–139), majd 1919-ben a Bajor Tanácsköztársaságban való részvétele miatt nem kaphatott katedrát (Tuboly 2018: 37; Cartwright et al. 1996: 53–56). Mivel 1919 után nem taníthatott felsőoktatásban, a tudásátadás alternatív intézményrendszerének kiépítésén munkálkodott, és a felnőttoktatás intézményeiben (pl. népfőiskolákban, munkásképző intézményekben) dolgozott (Sandner 2007: 152). A pályáját szintén meghatározza, hogy a Bécsi Kör tagjaként antikantiánus volt;⁸ a logika és a nyelv, illetve a 19. századbeli tudományos diszciplínák közötti alapvető hasonlóságok, átfedések érdekelték.

A Bécsi Kör tagjai számára a népművelés nemcsak szándék vagy elméleti kiindulópont volt, részt is vettek az oktatási reformban.⁹

6 A Bécsi Kör logikai empirizmussal foglalkozó kutatókat tömörített, céljuk a metafizika meghaladása logikai elemzésen keresztül. Ugyanakkor nehéz a Bécsi Kör minden korszakát egységes kérdésfelvetések mentén vizsgálni, mert a logikai empirizmus programja különböző filozófiai feltevéseken alapuló eltérő korszakokból és részprojektekből állt. Haller 1995: 287–288.

7 E szerteágazó tudományos érdeklődés az oka annak, hogy jelenleg mind a közgazdaságtan, mind a design-, mind a kultúraelmélet, mind pedig a politikai filozófia kérdésfelvetései mentén vizsgálják Otto Neurath szövegeit és életművét.

8 „A manifestum (1929/1991, 164.) szerint az osztrák filozófia Bernard Bolzano, Franz Brentano és Ludwig Boltzmann munkásságában gyökerezik, a Bécsi Kör esetében pedig Ernst Mach játszik kiemelt szerepet. Tuboly 2018: 42.

9 Elsősorban Hans Hahn, Viktor Kraft, Otto Neurath, Friedrich Waismann és Edgar Zilselt emeli ki. Stadler 2011: 4.

Neurath múzeumalapítási szándéka is e forrásból fakadt: egyszerre volt meghatározó számára a bécsi ausztromarxista gondolkodók köre és a Bécsi Kör szándéka a tudomány társadalmasítására. Neurath kultúráról alkotott felfogása nemcsak abban különbözik az SDAP-étól, hogy antikantiánus alapokról indul, hanem hogy bár ő is elutasította a determinista alap-felépítmény koncepciót, nem feltételezte, hogy meg lehetne változtatni az életfeltételeket a hatalmi rendszer megváltoztatása nélkül (Sandner 2007: 151). Célja a tudomány humanizálása volt: az oktatás hozzáférhetővé tétele a didaktikus közlés kialakításával. Ennek eszközeként alakította ki a múzeumban az „ábrázoló statisztika bécsi módszerének” jelrendszerét (*Bildstatistik nach Wiener Methode*), egy olyan vizuális nyelvet, amely közérthetősége révén egyetemessé válik.

A múzeumi retorikában a 19. századtól kezdve a kulturális reprezentációnak jól ismert jelensége az egyetemes tudomány és művészet képzete (Bennett 1995). A világkiállításoktól kezdődően (1851) a nagy tárlatok egyetemes ember- és világképe mögött azt a „teljes egységre” vonatkozó eszmét ismerhetjük fel, melynek alapvető részét képezte a népek és országok közötti hierarchia (Weber-Felber 1992: 92–93; Frazon 2011: 237). Neurath múzeumában a kulturális integráció és az egyetemes tudás bemutatásának igénye ugyanúgy meghatározó volt, ahogyan a 19. század végi nyilvános múzeumok esetében. A *Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum*ban a kiállítási reprezentáció azonban nem a polgári egyetemesség képzetére épült, amely egyetemesként határozott meg polgári értékeket, elveket, normákat, tudásokat és gyakorlatokat, hanem a tudás megosztásán keresztül a nyelvi, kulturális, majd társadalmi falak ledöntésével kívánt egyetemessé válni.

„A vizualításra épülő oktatás sokkal inkább nemzetközivé válik, mint a szóra alapuló. [...] A vizuális oktatás összefügg az intellektuális demokrácia kiterjesztésével nemcsak az egyes közösségekben, hanem az emberiségében is, része a nemzetközi társadalmi tervezésnek és mérnökösködésnek” (Neurath 1937: 231).

AZ ENCIKLOPÉDIA HAGYOMÁNYA ÉS A „BÉCSI MÓDSZER”

Neurath elképzelése szerint a képeken és a statisztika ábrázolásán alapuló pedagógia fontos eszköze a közös tudáson nyugvó demokráciának; ahogyan fogalmazott: „a szavak szétválasztanak, a képek egyesítenek” (Neurath 1931: 569). Ez a kulcsmondata a később létrehozott ISOTYPE-nak (*International System of Typographic Picture Education*) és a múzeumban kifejlesztett „bécsi módszer”-nek, melynek célja, hogy a múzeum érthetően mutassa be a gazdasági-társadalmi folyamatokat. Neurath célja nem a nyelvalkotás volt, hanem az ismeretátadás képi statisztikával. A neve „bécsi módszer”, nem pedig Neurath-módszer, mert állítása szerint Bécs önkormányzata nélkül nem jöhetett volna létre sem az intézmény, sem az ábrázoló statisztika elvi háttere (Burke 2009: 211). A múzeum közvetlen munkatársai Joseph Frank (építészként), Gerd Arntz (aki a képeket megrajzolta), Aloys Fischer (a tudományos részleg vezetője) és Marie Reidemeister voltak (mai kifejezéssel élve ő volt az *information designer*, aki képpé alakította a statisztikai adatokat) (Stadler 2011: 8).

A „bécsi módszer” és az ISOTYPE is az enciklopédia hagyományában gyökerezik (Stadler 2011: 2). A neurathi enciklopédia készítésben, vagyis a tudás összegzésének és szabályok szerinti rendszerezésének vágyában az elmondhatatlanság toposza is megjelenik (Eco 2009: 49). E toposz lényege, hogy olyan mennyiségű tudás áll az enciklopédia létrehozójának rendelkezésére, hogy szükségszerű egy logikai rendszer szerint azt sorba állítania, és kijelölnie annak a határait, míg a tudás elemeiről számot tud adni – a többit pedig a megalkotott narratíva határain kívül tudja helyezni. Vagyis a felsorolásban benne rejlő elmondhatatlanság toposza egyszerre mutatja fel a megismerés végtelenségét, és jelöli ki a szerzői képzelet határait (K. Horváth 2014: 340). Neurath múzeumban bemutatott enciklopédikus kísérletét az teszi igazán jelentőssé, hogy egyszerre törekedett egy meghatározott tudásrendszer összegzésére, ennek az értelmezésére és hozzáférhetővé tételére. Ez az oka annak, hogy miért éppen ekkor és itt jött létre a „bécsi módszer”, amely egyesítette a múzeum közvetítő feladatait és enciklopédikus szerepét. A *Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum*ot olyan közösségi helyként kell elgondolnunk, mely a felhalmozott tudást hozzáférhetővé téve a tudás megosztásán

munkálkodik, mintsem olyan térként, amely a „magányra és a magány katarzisz általi feloldására szolgál” (György 2019: 118).

Neurath eljárása a képekre építő oktatásról korszerűnek tűnik, ha figyelembe vesszük, hogy a monarchia társadalmának több mint egytizede nem tudott írni és olvasni. 1900 és 1930 között ugyan mindkét utódállamban rohamosan csökkentették az analfabéta lakosság számát, de az 1910-es években Magyarországon a 6 éven felüli lakosság kb. 20%-a, míg Ausztriában kb. 15%-a nem tudott olvasni (Borodziej, Holubec és Puttkamer 2020). Márpedig a komplex folyamatok és tudományos tények, melyek Neurath szerint a politikai emancipációhoz szükségesek, az olvasási készség birtokában sem mindig érthetőek. A bécsi módszer megalkotói tehát abból indultak ki, hogy a kultúra és a tudomány művei olyan tárgyak, amelyeket csakis megismerésük útján lehet elsajátítani, a megismeréshez való hozzáférést pedig a lehető legnagyobb mértékben ki akarták terjeszteni.

A *Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum*ban Neurath és munkatársai szerteágazó témákról rendeztek kiállításokat. Többek között foglalkoztak az emberiség növekedésével területi megosztottság szerint, a városiasodással különböző korszakokban, a lakosságon belül az alkalmazottak (fizetésből élő munkavállalók) arányával és a munkavállalók nemi megoszlásának arányával. Ábrázoltak olyan gazdaságföldrajzi folyamatokat is, mint a szén és földgáz kitermelése 1870-től, a krumpli-, a cukor-, a kávé-, a tea-, a pamut- vagy a gumi-termelés és -gazdálkodás földrajzi megoszlása, az ezüst- és aranykitermelés. Az elemzések részét képezte a világháborúhoz kapcsolódó adatok és ebből következő folyamatok bemutatása, például a világháború emberveszteségéről, a háborút megelőző és utána építkező hadiiparról, illetve a gépipar hadiiparral összefüggő exportjától. De foglalkoztak a politikai képviselettel, például a parlamenti erők megoszlásával és a sztrájkok gyakoriságával is (Neurath 1930). Mind az emberiség közös történetét bemutató témákból, mind a vizuális nyelv kialakításából arra következtethetünk, hogy a múzeumi bemutatást – ahogyan a tudományt is – a kollektivitás leképződéseként és annak részeként értelmezték. A hosszú történeti folyamatokban való gondolkodás, a politikai és gazdasági ciklusok közös értelmezése az emberiség történetével összefüggésben közérthető nyelven bemutatva; ezen elemek a közös tudás kialakítása érdekében mind jellegzete-

sen a század testvériségre, kollektivitásra épülő eszméjéhez kapcsolható. Ebben a kontextusban értelmezve a képeken alkalmazott időkezelését (a képeken bemutatott időrezsimit), a korszak kollázsaihoz hasonlóan, egy sajátos rendszert láthatunk bennük. Ez a rendszer a statisztikát elsősorban nem az államleírás eszközeként használta, hanem általa volt képes az „idő akaratlagos konstrukcióját létrehozni” – az adatok saját logikája szerinti egymás mellé helyezésével, az időbeli folyamatok újragondolásával és sorrendbe állításával (Badiou 2010: 186–187).

A TÁRSADALMI/NÉPEGÉSZSÉGÜGYI MÚZEUM

A budapesti múzeum szintén állami alapítású múzeumként működött, a bécsinél sokkal hosszabb ideig, 1901 és 1945 között, a kultúra egészen más felfogása alapján. Gyűjteménye a második világháborúban megsemmisült, működésének 40 éve alatt egyaránt foglalkozott az iparegészségügy bemutatásával, „a munkásosztály erkölcsi színvonalának emelésével, és anyagi helyzetének javításával” (Szterényi 1909: 2–4), a „nép szociális nevelésével”, később pedig az „átöröklődés kérdéseinek tisztázásával” is (Gortvay 1935: 105). A múzeum történetén keresztül végigkövethetjük a látszólag egymásnak ellentmondó célkitűzéseket szolgáló közegészségügy 20. század eleji alakulását, valamint a városi munkásság testhasználatával kapcsolatos állami törvényhozást és reprezentációt is.

A múzeumot 1901-ben a kereskedelem- és iparügyi miniszter alapította a társadalommal, balesetvédelemmel és egészségüggyel foglalkozó intézményként (Kapronczay 2005: 93–98). Az intézmény missziója már az első időszakban, 1901 és 1919 között is többször változott, nemcsak az aktuálpolitikai történéseket, de a múzeum támogatói körének változását is követve. Nemcsak munkásjóléttel és népjóléti intézkedésekkel kapcsolatos kiállításokat rendezett, hanem a közegészségüggyel és a higiénával is foglalkozott: az első világháborúig az iparhigiéniai és a szociális törekvések bemutatásának két irányvonala vetélkedett egymással a könyvtári és kiállítótérben. A bécsi és a budapesti alapcélok megfogalmazásai közötti különbség oka lehetett, hogy a hazai intézmény megalakulása utáni két fő

támogatója, a Magyar Közgazdasági Társaság és az Országos Ipartestület mind a célok megfogalmazása mentén, mind az alapítás történetében a saját elsőségüket hangsúlyozták. A múzeum első kiállításán, 1901-ben, a párizsi világkiállításon bemutatott szociális kérdéshez kapcsolódó kiállítási anyag jelent meg. 1901-es alapításától 1919-ig a Társadalmi Múzeum nevet viselte, fenntartója a Kereskedelem- és Iparügyi Minisztérium volt, fő támogatói pedig az Országos Ipartestület és a Törvényes Munkásvédelem Magyarországi Egyesülete (Gortvay 1935: 9–11). Céljai és küldetése e 18 évben többször átalakult.¹⁰ 1909-ben *A Társadalmi Múzeum Értesítője* első számában a kereskedelmi minisztériumi államtitkár, Szterényi József a fő célt a következőképpen fogalmazta meg:

„A szociálpolitika messze szétágazó részei közül legaktuálisabb a munkásvédelem. A munkásosztály erkölcsi színvonalának emelésével, anyagi helyzetének javításával. Erkölcsi téren a munkásosztály jogainak kiterjesztése, munkaviszonyának modern szellemben való rendezése révén. Anyagi tekintetben egyrészt terheinek csökkentésével, másrészt sorsának minden eshetőségével szemben való biztósításával” (Szterényi 1909: 1).

Szántó Menyhért ugyanebben az évben, amely az intézmény folyóiratának, *A Társadalmi Múzeum Értesítőjének* indulási éve is volt, abban látta a kiadvány fő feladatát, hogy az a szociálpolitikai intézkedések és az ezt szolgáló „eszközök” (munkásjóléti intézmények, munkavédelmi, egészségügyi, higiéniai fejlesztések eredményei) bemutatásán keresztül hozzájárulhasson a munkásság emancipációjához (Szántó 1909). Az első világháború előtti időszakban a folyóirat vezércikkeit írók sokszínűsége jól jelzi a szociális kérdéssel és a társadalmi reformmozgalmakkal foglalkozó értelmiségi csoportok összetettségét, valamint a jobb- és baloldali tagolódás áthágását. 1911-ben például a római katolikus pap, politikus, egyetemi tanár Prohászka Ottokár (Prohászka 1911:1-4) vagy 1912-ben dr. Marschan Géza, jogász, a Martinovics

10 A múzeum története célkitűzései és fenntartóinak változása alapján négy nagyobb korszakra osztható: 1901–1919: Társadalmi Múzeum; 1919: Társadalmi Múzeum a Tanácsköztársaság alatt; 1920–1927: Népegészségügyi Intézet és Múzeum; 1928–1945: Társadalomegészségügyi Intézet és Múzeum.

Szabadjó Pál tagja az iparfelügyelet intézményét emelte ki, és a jótékonyágban végzett személyes szolgálat jelentőségéről írt (Marschan 1914:1-11). Azonban 1913-ban a baloldali társadalomtudós, könyvtárigazgató Szabó Ervin a szociális gondolat terjesztését jelölte meg fő célként (Szabó 1913: 1-3). Témák tekintetében 1901-től kezdve például feldolgozták a század elején Magyarországon népbetegségnek tekinthető tuberkulózis problémáját is, valamint olyan szociálpolitikai témákkal is foglalkoztak, mint a városokban működő kislakás-építési, a lakhatási válság megoldását célzó program, az állami segítségnyújtás új formái, a munkásság oktatása, majd 1914-től a háborús hátszociális és egészségügyi kérdései (Őze 2020: 9–14).

1919 augusztusa után a Népjóléti Minisztérium lett a múzeum fenntartója, nevét *Népegészségügyi Múzeumra* változtatták, a munkásság érdekeinek oktatását pedig elhagyták a célok közül. A változást magyarázhatja, hogy a Társadalmi Múzeumot a Tanácsköztársaság idején támogatott intézménynek tekinthetjük, mivel a múzeum kiállítási anyagát a Budapesti Kerületi Munkásbiztosító Pénztár székházában mutatták be, valamint a Vörös Újság az intézmény látogatására buzdított (Ismeretlen szerző 1919: 5). Az intézmény végül 1928-ban nyitott újra az egyesült államokbeli Rockefeller Alapítvány támogatásával *Társadalmegészségügyi Intézet és Múzeum* néven (Gortvay 1935). Gortvay György, az új igazgató, elsősorban a kollektív, társadalmi nevelés egyik szerveként, az egészségügyi népoktatás állami propagandaintézményeként tartotta számon a múzeumot, mely *„az ismeretterjesztés által gazdaságosabbá tudja tenni a munkát”* (Gortvay 1935: 3). Ekkortól kezdve miniszteri utasításra már nemcsak múzeumként működött, hanem a népegészségügyi szervezetek szakfelügyelőjeként, illetve az egészségpolitika propagandaintézményeként is (Gortvay 1990: 154). Az állami szerepvállalás vizsgálata szempontjából kiemelkedően fontos, hogy az intézmény, vezetése szerint, kizárólag állami szervként volt elgondolható. Eszerint egyrészt a modern államhoz tartozik az egyre több *„társadalmi szükséglet és szociális ügy”* felvállalása, másrészt a modern államnak szüksége van az egészségügyi propagandára, hogy *„közegészségügyi és társadalmi politikai intézményeinek működésével szemben megértő közvéleményt teremtsen, és arra nevelje rá az embert, hogy az egészség megtartása kollektív felelősség.”* (Gortvay 1935: 3). A fajfenntartó magatartásformák

között az eugenikai diskurzus a Társadalmi/Népegészségügyi Múzeum szinte mindegyik korszakában hangsúlyosan megjelent, ez pedig jelzi, hogy a 19. század végén és a 20. század elején a szociális kérdéshez kapcsolódó közegészségügyi paradigmák nehezen vizsgálhatóak az egészséges nemzettest tudományos-politikai narratívája nélkül. Ugyanis az eugenika diskurzusa lehetőséget kínált a nemzet kollektív testének megújítására annak biologizálásán keresztül. A kor tudományos narratíváját a fajelmélet kategóriáival egyesítve annak az elképzelésnek kínált terepet, hogy a kevésbé kielégítő jelentől hogyan lehet megvédeni a múlt dicsőségét, és létrehozni az elképzelt jövőt (Turda 2010: 6. Vö. Balibar–Wallerstein 1991). Így egy olyan politikai és kulturális képzelet alakulhatott ki a kollektív testről, amely révén az a tudományos gondolkodás és a fegyelmezés tárgyává válhatott. E diskurzus szorosan kapcsolódott a szociáldarwinizmus által meghatározott, nemzetek közötti hierarchiaképzéshez és vetélkedéshez, az egyes népek és fajok felemelkedésének zálogát pedig a megfelelő átöröklődő tulajdonságokban ismerte fel. Ennek a tudománya volt az eugenika, amely a megfelelő biológiai, orvosi és statisztikai módszereket kialakítva képes volt a megfelelőnek vélt tulajdonságok öröklődését elősegíteni (MacMaster 2001: 31). A tudomány képviselői által kidolgozott irányelveket pedig – a közösség érdekében, a közösség érdekeit az egyén fölé helyezve – a mindenkori hatalomnak, az államnak kellett végrehajtania (Turda 2014: 3). Bár a múzeum folyóirataiban korábbi korszakaiban is kiemelten foglalkozott az eugenikával és a hozzá kapcsolódó diskurzussal, az 1930-as évektől kezdve a múzeum kiállítási programjában, illetve gyűjteményezésében és kiadványai között kiemelt fontosságúvá vált a fajhigiéna és az eugenika témaköre.

Ahogy tehát ez a rövid összefoglaló is mutatja, a budapesti *Társadalmi/Népegészségügyi Múzeum* fő témái közé az egészségügyi szokások, a népjóléti, szociális és közegészségügyi kérdések tartoztak.¹¹

11 A gyűjteményt a múzeum folyamatosan fejlesztette, majd 1933-ban 14 részre osztva elsősorban diagramokból, modellekből, fotókból álló gyűjteményét mutatta be a következő témakörökben: Balesetelhárítás és munkásvédelem, Iparégségügy, Forgalombiztonság, Elsősegély, TBC, Alkoholizmus, Szexuáletika, Pornográfia, Népi orvoslás, Orvostörténet, Anya- és csecsemővédelem, Balneológia, Általános higiénia, Anatómia.

Ugyanakkor az nem kizárólag egy, a társadalmi kérdést bemutató reprezentációs tér volt. Egyszerre tekinthető laboratóriumnak is, amennyiben a munka fogalmát lényegileg magába foglaló oktatási tér volt, a politikai akarat mentén a tudomány erejével fegyelmező viselkedési szabályzattal, ahol sokszor egymásnak ellentmondó kutatási problémákkal foglalkozva alakítottak ki valamiféle kiállítható gondolati rendszert. Fejlesztésekkel foglalkozott, amennyiben reprezentációja középpontjában az állt, hogy bemutassa a szociális kérdés megoldását, a munkásság integrációját társadalom alakításával lehet megoldani. A Társadalmi/Népegészségügyi Múzeum értelmezésében elsősorban a munkástest konstrukciójának és a munkásság nevelésének az ideológiai államapparátus integratív képzetének tere. Ám szervezőinek alakja, valamint a munkásság egészsége és a szociális kérdés összefűzi történetét a 2. világháború előtti munkásmozgalomával.

A múzeumban az ipari termeléshez kapcsolódó testek, betegségeik, működésük és használatuk viselkedési normái kerültek a nézők elé. A közhigiéniai és az egészségügyi fejlődés a múzeumokban az ipari kapitalizmus eredményeként, a 20. század elejére jellemző haladás retorikáján keresztül jelent meg. A testhasználat szabályai elsősorban a saját nemzeten belüli, új osztály testére vonatkoztak, melynek következtében a kulturális reprezentáció két egymással ellentétes mechanizmusa is működésbe lépett: egyszerre kellett elkülöníteni, másként láttatni a polgári normáktól eltérő, a munkássághoz kapcsolódó testeket, és a munkára alapuló új társadalmi egység részévé tenni őket, illetve gondoskodni róluk. Így tehát hiba volna azt a következtetést levonni a szociális kérdés múzeumi bemutatásának igényéből, hogy a múzeumi reprezentációval az alapítók a munkásosztályt kívánták a látogatóknak láthatóvá tenni. Sokkal inkább arról volt szó, hogy a társadalmi problémákat a munkássághoz társították, és magát a problémahalmazt emelték be a reprezentáció terébe.

„AZ ISMERETTERJESZTÉS ÁLTAL GAZDASÁGOSABBÁ TENNI A MUNKÁT”

A múzeumi bemutatás oka a munkásság testének gondoskodásra és fegyelmezésre szoktatása volt, mely folyamat első lépése a közössé vált, városi tér használata volt. Ugyanis a közös térben való együttélés és mozgás a járványok és betegségek terjedésével, a megfertőződés veszélyével járt együtt. Az ipari kapitalizmus munkakörülményei, főként a nehézipar fejlődése állandó szakképzett, mozgatható és munkavégzés közben veszélyben lévő munkaerőt igényelt, ami megkövetelte a munkásság felmérését és szabályozását. Amint a városi, bérből élő munkásság a népeesség részévé vált, „szükség volt” fizikai erőnlétének és erkölcsi tisztaságának egységes fenntartására (Foucault 2014: 129). Ezt két irányelv betartása garantálta: egyrészt a különböző devianciák szelektálása, másrészt pedig, hogy az ilyenformán egységesített társadalom fizikai erejét a gondoskodó intézményrendszeren keresztül kell biztosítani (Foucault 2003: 244–250). A városi térhasználat miatt a munkásság testére irányuló figyelem megjelenését a félelem is ösztönözte. E törekvések nem kizárólag a munkások és szegények jobbító szándékkal történő felemelésében vagy az eugenikai gondolkodás társadalmat felmérő elképzelésében gyökereztek, hanem abban az általános félelemérzetben a faji- és társadalmi degenerációtól, mely a századforduló politikusait és értelmiségét mozgatta (Pick 1989).

A közegészségügyi és lakhatási problémák, a munkásság munkais és életkörülményei – ezeket Foucault a „városi együttélésből származó konfliktusok”-nak nevezte – a szociális gondoskodás kérdésköréhez, majd az intézményesülő szociálpolitikai törvényhozáshoz, illetve ennek intézményrendszeréhez, ideologikus államapparátusához kapcsolódnak (Althusser 1996: 373–412). A szociális kérdés múzeumi bemutatása a társadalmi múzeumok, így a budapesti intézmény központi feladata volt, amelyhez már az 1820-as évektől fogva alapvetően két kérdés társult és volt érvényben még a 20. század elején is: Ki érdemes a gondoskodásra? Kinek a feladata a gondoskodás? Az 1850-es évektől kezdve a gyámkodás a filantróp szervezetek és egyének hatásköréből kikerülve fokozatosan állami ügygé vált. Ez – a szavazati jog kiszélesítésével együtt – a szociális kérdés politikai ügygé

válásával járt együtt (Castel 1998: 221–237). Számos kérdés ugyanakkor nem volt egyértelműen tisztázva: vajon az államnak kell-e gyámkodnia? Ha igen, akkor pontosan kik felett kell gyámságot gyakorolnia? Miért éppen a bérmunkások felett?

A gondoskodásra szorulóknak körében elvált egymástól a gondoskodásra érdemes bérmunkások csoportja, illetve a szegény emberek kriminalizált csoportja (például a koldulásból vagy illegális szexuális munkából élőké) (Gyáni 1998: 17). A két csoportot a hivatalos bérmunkaviszony léte vagy hiánya különböztette meg egymástól. Az tarthatott (valamiféle) igényt az állami gondoskodásra, aki bérmunkát végzett. Mindezt a liberalizmus korabeli társadalomképéhez igazodva, a polgári tiszteletreméltóság elvárásainak (biztonság, önuralom, függetlenség) betartása alapján lehetett számonkérni.¹² Az ipari kapitalizmus kialakulásakor a bérmunka egyszerre vált morális kategóriává, a munka világának intézményrendszere pedig a társadalmi integráció elsődleges eszközévé (Bódy 2010).

Az Osztrák–Magyar Monarchia a korszakban nem rendelkezett érdemi gyarmatokkal, azaz a birodalomhoz tartozó, de térben távol elhelyezkedő olcsó munkaerővel. A gyarmatok hiánya mind gazdaságilag, mind a kulturális identitás eszméje szempontjából meghatározó: nem volt a kiállításon reprezentálható, a birodalomhoz tartozó egzotikus másik. A munkásság más osztályoktól elkülönülten, térben összpontosulva élt, egészsége megőrzése pedig a termelés zavartalan-sága érdekében kiemelt jelentőségűvé vált, a kulturális reprezentáció tárgya e munkásság és teste, egészsége, olcsón kiaknázható munkaereje volt. Ennek megóvása és karbantartása vált „a nemzet gazdasági érdekévé”. A *Társadalmi Múzeumban* így a munkásság teste vált a kulturális reprezentáció tárgyává, amely a polgárságtól eltérőként jelent meg. Az 1907-es Nemzetközi Balesetügyi és Munkásvédelmi Kiállítás a munkásság „tökéjét” a munkaerejében állapította meg, így

12 Gyáni Gábor elemezte a liberalizmus társadalomképéhez kapcsolódó társadalomsegélyezési elveket és a munka morális fogalommá válását, amely kulcsfontosságú a fegyelmező segélyezési politika megértéséhez. Ám elemzésében a munkásság és a tőkével rendelkező polgárság ellentéte kevésbé artikulált, így a korszak önszegélyezési egyleteinek működése is inkább a polgári tiszteletreméltóság felől olvasható történeti alakul. Gyáni 1998: 11–28. Vö. Petrák 1978; Bódy 2010; Zimmermann 2011.

a tárlat tudatosította a munkásságban – elsősorban saját érdekeként – munkaerejük megőrzésének fontosságát.

„Hazai gyáripárunk az állami balesetbiztosítás életbelépésével még nem látja kimerítve az itt megoldandó nagy szociális feladatokat, hanem a balesetek elhárításában és az azok elleni rendszeres védekezésben keresi és ismeri fel a munkásosztály igazi érdekeit, ily értelemben kívánja gondjába venni a munkások egyetlen tőkéjét: a munkaerőt és annak épségben megőrzését s ez úton törekszik a munkások köztudatává tenni a balesetek ellen való védekezésnek, elsősorban a munkásosztály érdekében való föltétlen nagy szükségességét” (Ismeretlen szerző 1907: 2).

Ebben a kulturális reprezentáció szempontjából az a figyelemreméltó, hogy a kiállítás célja a munkásság megnyerése volt közönségként. A látogató, a városi bérmunkás könnyen abban a helyzetben találhatta magát, hogy az idealizált, bemutatásra érdemes gyárak termékei között sétálva szembesülhetett saját testéhez kapcsolt negatív tendenciákkal (alkoholizmus, rossz testhasználat, betegség). A kiállítás ezáltal leválasztotta a munkaerőt a munkás testéről, és előbbi a gyárak termékeivel együtt a termelés oldalára helyezve mutatta be.

A munkaerő kérdéseit egészen az 1930-as évekig vizsgálták a Múzeum kiállításai – az éppen aktuális politikai üzenetekhez igazítva. Az 1920-as évek végétől kezdve például a munkaerő a kiállításokon a nemzetek közötti versengést igenlő, az emberiség közös haladását hierarchikus rendszerbe soroló szociáldarwinista és eugenikai érveléssel összefüggésben jelent meg.

FELFORGATÓ TESTEK ÉS JÓTÉKONYKODÁS

A *Társadalmi/Népegészségügyi Múzeum* folyóiratának szerzői, a kiállításainak rendezői és a gyűjteményének építői között a munkáskultúra főbb szervezői nagy számban vettek részt, főként 1927 előtt. Éppen ezért fontos megvizsgálnunk azokat a testhasználatokat, melyek a munkáskultúrához kapcsolódnak, és a hatalommal szembenálló, hatalmi rendet megkérdőjelező, annak ellenálló technológi-

aként értelmezhetünk.¹³ Kérdés, hogy a politikai szempontból egyre szervezettebbé váló bér munkásság testhasználatában és cselekvési mintáiban miért és hogyan jelenhet meg a felforgató magatartás, illetve mindezt mennyiben mutatták be a múzeumban.

1918-1919 forradalma és a Tanácsköztársaság után a Horthy-kormány szinte teljesen ellehetetlenítette Magyarországon a baloldal formális mozgalmainak politikai cselekvéseit. A két világháború között Magyarországon a politikai szerveződés és a munkásságot felszabadító mozgalmak új módon, elsősorban a szabadidő és a magánélet gyakorlatai köré szerveződtek (közösségi természetjárás, a sportolás, részvétel a szavaló- és munkásdalkórusokban) (Borgos 2012: 18–48; K. Horváth 2013: 127–144; Csatlós et al. 2016). E közösségi gyakorlatok a munkásság önművelésére, önmeghatározásra, önszerveződésére irányultak. A testhasználat e gyakorlatai ugyanakkor nem kizárólag közös identitásépítést szolgálták, hanem az egyén tudatos önformálását is (Szolláth 2011: 26–35).

A *Társadalmi/Népegészségügyi Múzeumban* sem az 1919-et megelőző időszakban, sem utána nem reprezentálják a testhasználat e gyakorlatait. Ehelyett segítségre szoruló, gyámkodást és állami gondoskodást igénylő testeket mutatnak be. Az 1919-et megelőző időszakban, például a *Társadalmi Múzeum Értesítőjében* a sportot (egy nemzetközi példát elemezve) a munkásság alkoholizmusával kapcsolták össze: „[e]gyéb-ként a sport, a szabad levegőn való tartózkodás, munkások képzése, legjobb ellenszere az alkoholizmusnak”. Valamint a munkatársi összetartozást erősítő tevékenységnek tartották (Fischer 1909: 133).

A múzeum elsősorban az állami és magánjótékonykodás egyes formáit mutatta be, míg az önszerveződésen alapuló, tudatos testhasználatok az intézmény falain kívül rekedtek. A múzeumi bemutatás így – szemben a bécsi intézménnyel – nem jelenítette meg, hogy a munkásság kulturális felszabadulásán keresztül cselekvőképessé válhat. Budapesten hiányzott a *Bildungspolitik*hoz hasonló társadalmi és kultúrpolitika. Nem jött létre olyan szellemi környezet, amelyben Otto Neurath, az SDAP paternalizmusát elutasítva oktatásközpontú társadalmi múzeumot építhetett. Mivel Magyarországon a politikai

13 A szexualitást a korszakban devianciaként értelmező orvosi szemléletről: Krafft-Ebing 1926.

akarata a termelékenység növelését és a munkásság pacifizálását célozta, így válhatott a szociális gondoskodásban az öntudatos magatartási formákkal együtt a jótékonykodás is meghatározó irányelv, a cselekvési képességgel való felruházás helyetti, patronálásra épülő 19. század végi diskurzus részeként konzerválódva. A munkásság cselekvőképességének fejlesztése helyett az állami gyámkodás szükségessége, és a szociális kérdés egyszeri helyzetekhez alkalmazkodó, mérsékelt alakítása maradt a fő cél és üzenet (Palik 1909: 241).

ÖSSZEGZÉS

A két múzeum összehasonlításával a 20. század eleji munkássághoz kapcsolódó kulturális gyakorlatok két stratégiáját mutattam be. Bár más hangsúlyokkal, de mindkét múzeum kapcsolódott a korabeli munkáskultúrához, ugyanakkor mind céljaik, mind az eszközeik különböztek egymástól. A különbségek oka rétegzett: egyrészt Bécs és Budapest nagyvárossá fejlődésének, kommunális politikájának eltérő alakulásában, másrészt a helyi munkásmozgalmak különböző kultúraértelmezéseiben, harmadrészt pedig a hegemonikus és az ellenhegemonikus intézményi kísérletben rejlett. A 20. század elejétől kezdve Budapesten a reformok iránt elkötelezett politikai vezetés akarata ellenére egyszeri segélyezési akciókat hajtottak végre, míg Bécsben következetesen fejlesztették a népjóléti intézményrendszert. Bécsben ebből nőtt ki a vörös Bécs korszaka 1919 és 1933-1934 között, vagyis a *Bildungspolitik* társadalmi és kulturális reformja. Budapesten szintén voltak a társadalmi reform irányába mutató törekvések, ezek azonban nem az állam és a munkásmozgalom közös akarataként jelentek meg. Budapesten a kiállított anyag a munkás testét és egészségét mutatta be, az ezekkel kapcsolatos képzeteket és gyakorlatokat kívánta átalakítani, így a múzeum a kulturális reprezentáció színtereként működött. Ezzel szemben az Otto Neurath által alapított bécsi múzeum az SDAP társadalmi reformjának részeként, de a párt gyámkodó kultúrafelfogásával vitatva jött létre olyan intézményként, amely a munkásság önrendelkezésére épített kulturális gyakorlatait érvényesként fogadta el.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Adorno, Theodor W. (1970). *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp.
- Althusser, Louis (1996 [1976]). Ideológia és ideologikus államapparátusok. *Testes könyv*. Kiss, Attila Attila; Kovács Sándor és Odorics Ferenc (szerk.), (373–412). Ictus – JATE.
- Altrichter Ferenc és Fehér Márta (1972). *A Bécsi Kör filozófiája*. Kossuth.
- Badiou, Alain (2010 [2005]). *A század*. Typotex.
- Bagi Zsolt (2017). *Az esztétikai hatalom elmélete: Kulturális felszabadtítás egy új-barokk korban*. Napvilág Kiadó.
- Balibar, Étienne és Wallerstein, Immanuel (1991). *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*. Verso.
- Barnett, Clive (1995). Culture, Government and Spatiality: Reassessing the „Foucault Effect” in Cultural-Policy Studies. *International Journal of Cultural Studies*, 2(3), 369–397.
- Bauer, Otto (1923). *Die Österreichische Revolution*. Wiener Volksbuchhandlung. <https://www.marxists.org/deutsch/archiv/bauer/1923/oesterrev/01-suedslawen.html>
- Bennett, Tony (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Routledge.
- Bihari Péter (2008). *Lövészárkok a hátországban. Középosztály, zsidókérdés, antiszemitizmus az első világháború Magyarországnán*. Napvilág Kiadó.
- Bódy Zsombor (2010). *Az ipari munka társadalma: Szociális kihívások, liberális és korporatív válaszok Magyarországon a 19. század végétől a második világháborúig*. Argumentum.
- Borgos Anna (2012). Madzsar Alice és a női testkultúra új útjai. In Csatlós Judit (szerk.), *Elmozdulás: Munkáskultúra és életmódreform a Madzsar-iskolában – katalógus*. (18–48). Kassák Múzeum.
- Borodziej, Włodzimierz; Holubec, Stanislav és Puttkamer, Joachim von (szerk.) (2020). *The Routledge History Handbook of Central and Eastern Europe in the Twentieth Century. Volume 1: Challenges of Modernity*. Routledge.
- Burke, Christopher (2009). Isotype: Representing Social Facts Pictorially. *Information Design Journal*, 17(3), 211–223.
- Castel, Robert (1998 [1995]). *A szociális kérdés alakváltozásai*. Max Weber Alapítvány – Wesley Zsuzsanna Alapítvány – Kávészó Kiadó.
- Csatlós Judit; Juhász Anna; K. Horváth Zsolt és Óze Eszter (2016). *Vízirí: Munkáskultúra a Duna partján*. Kassák Múzeum.
- Eco, Umberto (2009). *A lista mámore*. Európa.
- Feldbauer, Peter (1977). *Stadtwachstum und Wohnungsnot: Determinanten unzureichender Wohnungsversorgung in Wien 1848–1914*. Sozial- und Wirtschaftshistorische Studien, 9. Band. Verlag für Geschichte und Politik.

- Fischer Mór (1909). Bournville. *A Társadalmi Múzeum Értesítője*, 1(1): 133.
- Foucault, Michel (2003): Society Must Be Defended. In Bertani, Mauro és Fontana, Alessandro (szerk.), *Lectures at the College De France, 1975–76*. Picador, 236–265.
- Foucault, Michel (2014 [1978]). *A szexualitás története I.: A tudás akarása*. Atlantisz.
- Frazon Zsófia (2011). *A múzeum és kiállítás: Az újrarajzolás terei*. Gondolat.
- Gortvay György (1935). *Népegészségügyi Múzeum Munkája*. Egyesült Kö-, Könyvnyomda, Könyv- és Lapkiadó.
- Gramsci, Antonio (1971). *Selections from the Prison Notebooks*. Hoare, Quintin és Smith, Geoffrey Nowell (szerk.). Lawrence and Wishart.
- Groys, Boris (2016). Unsterbliche Körper. In Groys, Boris; Hagemester, Michael és von der Heiden, Anne (szerk.), *Die Neue Menschheit: Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Suhrkamp, 8–18.
- Gruber, Helmut (1991). *Red Vienna: Experiment in Working-Class Culture 1919–1934*. Oxford University Press.
- Gyáni Gábor (1998). A reguláló gondoskodás. In Léderer Pál; Tenczer Tamás és Ulicska László (szerk.), „A tettetésnek minden mesterségeiben jártasok”: *Koldusok, csavargók, veszélyeztetett gyerekek a modernkori Magyarországon*. Új Mandátum, 11–28.
- Gyáni Gábor (1999). *Az utca és a szalon. Társadalmi térhasználat Budapesten, 1870–1940*. Új Mandátum Könyvkiadó.
- György Péter (2019). A Vörös Bécs és a Bécsi kör. *MúzeumCafé*, 13(73), 152–170.
- Haller, Rudolf és Crystal, DIRT (1995). Neurath on the Language of Science. In Kostas Gavroglu; John Stachel és Marx W. Wartofsky (szerk.), *Physics, Philosophy, and the Scientific Community: Essays in the Philosophy and History of the Natural Sciences and Mathematics: In Honor of Robert S. Cohen*. Springer Verlag GmbH, Kluwer Academic Publisher, 287–299.
- Hegel, G. W. F (1979 [1807]). *A szellem fenomenológiája*. Akadémiai Kiadó.
- Heidegger, Martin (2006 [1972]). A világgép kora. In uő.: *Rejtektutak*. Osiris, 70–71.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. 2011 [1944]). *A felvilágosodás dialektikája*. Atlantisz.
- Ismeretlen szerző (1907). *Nemzetközi Balesetügyi és Munkásjóléti Kiállítás katalógus*. Budapest.
- Ismeretlen szerző (1919). *A népegészségügyi kiállítás megnyitása. Vörös Újság*, 1919. április 19. 5.
- Jahoda, Marie; Lazarsfeld, Paul F. és Zeisel, Hans (1975 [1933]). *Die Arbeitslosen von Marienthal: Ein soziographischer Versuch über die Wirkungen langandauernder Arbeitslosigkeit*. Suhrkamp.

- Kant, Immanuel (1991 [1788]). *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése: A gyakorlati ész kritikája. Az erkölcsök metafizikája.* Gondolat.
- Kapronczay Károly (2005). Szemelvények Gortvay György írásaiból. In Kapronczay Károly és Kapronczay Katalin (szerk.), *A Népegészségügyi Múzeum újjászervezése: Az orvostörténelem Magyarországon: Egy szaktudomány története.* Országos Pedagógiai Könyvtár és Múzeum, 93–98.
- Kassák Lajos (1934). *Napjaink átértékelése.* Munka, 19–20.
- K. Horváth Zsolt (2013). Természetközelség és közösség a munkáskultúrában: Művelődés, testkultúra és politikum a horányi Telepen a két háború között. *Múltunk*, 58(2), 127–144.
- K. Horváth Zsolt (2015). *Az emlékezet betegei. A tér-idő társadalomtörténeti morfológiájához.* Kijárat Kiadó.
- Krafft-Ebing, Richard von (1926 [1886]). *Psychopathia sexualis különös tekintettel a rendellenes nemi érzésre.* Nova Irodalmi Intézet.
- MacMaster, Niel (2001). *Racism in Europe 1870–2000.* Palgrave.
- Maderthaner, Wolfgang (2010). Urbane Lebenswelten: Metropolen und Großstädte. In Rumler, Helmut – Urbantisch, Peter (szerk.), *Die Habsburgermonarchie 1848–1918 Band 9: Soziale Strukturen.* Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 493–538.
- Márkus György (2017 [2011]). *Kultúra, tudomány, társadalom: A kultúra modern eszméje.* Atlantisz.
- Marschan Károly (1914). Az iparfelügyelet jelentősége. *A Társadalmi Múzeum Szemléje*, 1(4): 1–11.
- Melinz, Gerhard és Zimmermann (1994 [1992]). A szegényügy „szerves” fejlődése vagy radikális szociális reform? Kommunális közjótékonyosság Buda-pestben és Bécsben (1873–1914). *Aetas*, 9(3), 37–56.
- Musner, Lutz (2003). Stadt. Masse. Weib. Metropolenwandel, Massenphobie und Misogynie im Fin-de-Siècle. In *Frauen in der Stadt. Beiträge zur Geschichte der Städte Mitteleuropas. Band 8.* Österreichischer Arbeitskreis für Stadtgeschichtsforschung. 63–81.
- Neurath, Otto (1996). Visual Education. In *Encyclopedia and Utopia: The Life and Work of Otto Neurath (1882–1945).* Nemeth, Elisabeth és Stadler, Friedrich (szerk.), Dordrecht: Kluwer, 245–335.
- Neurath, Otto (1973 [1945]). Visual Education: Humanisation versus Popularisation. In *Empiricism and Sociology. Vienna Circle Collection, vol 1.* Neurath, Marie és Robert S. Cohen (szerk.), D. Reidel. 227–248.
- Neurath, Otto (1981 [1925]). Rezension zu Max Adler: *Neue Menschen* In *Otto Neurath: Gesammelte philosophische und methodologische Schriften, Vol. 1.* Rudolf Haller és Heiner Rutte (szerk.), Hölder-Pichler-Tempsky, 219–220.

- Neurath, Otto (1973 [1928]). Personal Life and Class Struggle. In *Empiricism and Sociology. Vienna Circle Collection, vol 1*. Neurath, Marie és Robert S. Cohen (szerk.), D. Reidel. 249–298.
- Neurath, Otto (2017 [1931]). Bildstatistik nach Wiener Methode. *ArtMargin*, 6(1): 108–118.
- Neurath, Otto (1973 [1933]). Museums of the Future. In *Empiricism and Sociology. Vienna Circle Collection, vol 1*. Neurath, Marie és Robert S. Cohen (szerk.), D. Reidel. 218–224.
- Neurath, Otto (1930): *Gesellschaft und Wirtschaft: Bildstatistisches Elementarwerk: Das Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in Wien zeigt in 100 farbigen Bildtafeln Produktionsformen, Gesellschaftsordnungen, Kulturstufen, Lebenshaltungen*. Bibliographisches Institut.
- Neurath, Otto (1980 [1936]). *International Picture Language*. Department of Typography & Graphic Communication, University of Reading, 1980.
- Óze Eszter (2020). Társadalmi Múzeum: A szociális és egészségügyi nevelés intézménye. *Korall – Társadalomtörténeti Folyóirat*, 21(80), 5–29.
- Palik Ferenc (1909). Egy magyar Munkahely. *A Társadalmi Múzeum Értesítője*, 1(3), 241–250.
- Pick, Daniel (1989). *Faces of Degeneration: A European Disorder, 1848–1918*. Cambridge University Press.
- Perényi Roland (2018). *A nyomor felfedezése Bécsben és Budapesten: Szociális riportok a 19–20. század fordulóján*. Budapesti Történeti Múzeum–Napvilág Kiadó.
- Prohászka Ottokár (1911). A személyes szolgálat a jótékonyágban. *A Társadalmi Múzeum Értesítője*, 1(3): 1–4.
- Rabinach, Anson (1978). Politics and Pedagogy: The Austrian Social Democratic Youth Movement 1931–1932. *Journal of Contemporary History*. (Special Issue: Workers' Culture), 13(2), 337–356.
- Sandner, Günther (2002). From the Cradle to the Grave: Austro-Marxism and Cultural Studies. *Cultural Studies*, 16(6), 908–918.
- Sandner, Günther (2007). Economy, Ideology and Culture: Otto Neurath's Approach to a Precarious Relationship. In Elisabeth Nemeth; Stefan W. Schmitz; Thomas E. Uebel (szerk.), *Otto Neurath's Economics in Context. Vienna Circle Institute Yearbook*. Springer Science + Business Media B.V.
- Seliger, Maren és Ucakar, Karl (1985). *Wien: Politische Geschichte 1740–1914. Entwicklung und Bestimmungskräfte großstädtischer Politik*. Jugend und Volk.
- Stadler, Friedrich (2011). Written Language and Picture Language after Otto Neurath –Popularising or Humanising Knowledge? *Image and Imaging in Philosophy, Science and the Arts*. 2(1), 1–30.
- Szabó Ervin (1913). *A Társadalmi Múzeum Szemléje*, 1(4): 1–3.

- Szántó Menyhért (1909). Munkásjóléti intézmények. *A Társadalmi Múzeum Értesítője*, 1(1): 3–16.
- Szolláth Dávid (2011). *A kommunista aszketizmus esztétikája: A 20. századi magyar irodalom néhány munkásmozgalom-történeti vonatkozása*. Balassi Könyvkiadó.
- Szterényi József (1909). Előszó. *A Társadalmi Múzeum Értesítője*, 1(1): 1–4.
- Thompson, Edward P. (2007 [1963]). *Az angol munkásosztály születése*. Osiris.
- Turda, Marius (2010). *Modernism and Eugenics*. Palgrave.
- Turda, Marius (2014). *Eugenics and Nation in Early 20th Century Hungary*. Palgrave.
- Tuboly Ádám (2018). *Egység és tolerancia: A logikai empirizmus tudományos világ-felfogása*. MTA BTK Filozófiai Intézet.
- Udvarhelyi, Éva Tessza (2014). *Az igazság az utcán hever. Válaszok a Magyarországi Lakhatási Válságra*. Napvilág Kiadó.
- Uebel, Thomas E. (1991). *Rediscovering the Forgotten Vienna Circle: Austrian Studies on Otto Neurath and the Vienna Circle*. Kluwer.
- Uebel, Thomas E. (2005). Political Philosophy of Science in Logical Empiricism: The Left Vienna Circle. *Studies in History and Philosophy of Science*, 36: 754–773.
- Vossoughian, Nader (2007). The War Economy and the War Museum: Otto Neurath and the Museum of War Economy in Leipzig. In *Otto Neurath's Economics in Context. Vienna Circle Institute Yearbook*. Elisabeth Nemeth; Stefan W. Schmitz; Thomas E. Uebel (szerk.), Springer Science + Business Media B.V. 131–141.
- Vörös Károly és Spira György (1978). Budapest története a márciusi forradalomtól az őszirózsás forradalomig. Akadémiai Könyvkiadó, 377–579.
- Veress Károly (1981). Pedagógia és politika. *Korunk*, 11(9), 660–664.
- Weber, Max (1982 [1905]). *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme. Vallás-szociológiai írások*. Gondolat.
- Weber-Felber, Ulrike (1992). Die Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts: Medium bürgerlicher Weltsicht. In *Kult und Kultur des Ausstellens: Beiträge zur Praxis, Theorie und Didaktik des Museums*. Erber-Groiß; Margarete – Heinisch; Severin – Ehalt; Hubert C. és Konrad, Helmut (szerk.), WUV-Universitätsverlag, 90–102.
- Williams, Raymond (2022 [1973]). Alap és felépítmény a marxista kultúra-elméletben. *Fordulat*, 30, 41–62.
- Zimmermann, Susan (2011). *Divide, Provide and Rule: An Integrative History of Poverty Policy, Social Reform, and Social Policy in Hungary under the Habsburg Monarchy*. CEU Press.
- Zoltai Dénes (1997). *Az esztétika rövid története*. Helikon.

Püsök Imola

HOVÁ LETT A BÁNYATÜNDÉR?

BÁNYÁSZKULTÚRA ÉS KAPITALIZMUS VERESPATAKON

Az erdélyi Érchegység bányászközösségeiben a bányatündér nagy hatalommal rendelkező lény: az arany őrzőjeként a fém után kutatók lelkébe lát, élet vagy halál felől dönthet. Tanulmányomban a folklór változásait a bányászat, a kitermelés politikai-gazdasági makrokontextusával együtt vizsgálom. Tim Ingold lakozás (dwelling) fogalmán keresztül a kultúra dinamikus, változó, társadalmi folyamatokban és kapcsolatokban létrejövő valóságát hangsúlyozom, mely ellentétben áll egy homogén, változatlan, dologszerű definícióval. A tájban lakozni annyit jelent, mint a szociális és ökológiai környezettel állandó kölcsönhatásban lenni, mely egy integratív, nem dichotóm (biológiai vagy materiális, szemben a szimbolikussal vagy imagináriussal) értelmezést feltételez. Írásom alapvetése, hogy a vâlva bãii Verespatakon a társadalmi imaginárius szerves részeként a társadalmi, ökológiai és gazdasági kapcsolatok aktív szereplője. Végigkövetem, ahogyan az elmúlt évszázad során a gazdasági-politikai makrokontextusok változásaival, valamint a termelési folyamatok módosulásával összhangban ezek a kapcsolatok átalakultak. Tevékenységei révén az elmúlt huszonöt évben a posztindusztriális valóságot megragadó helyi diskurzusokban a kanadai bányavállalat a bányatündérhez hasonlatos hatáskörökkel és hatalommal rendelkező entitássá vált. Taussig (2010 [1980]) dél-amerikai analizéséből inspirálódva a bányatündér háttérbe szorulását a vállalat környezettől elidegenítő tevékenységeire, a globalizáció és kapitalizmus folyamataira adott helyi válaszként értelmezem.

BEVEZETÉS

A vâlva bãii-t (a bánya szellemét) a verespataki beszélgetőtársak leginkább fehér ruhás nőként definiálják (...era o muiere în alb, care îți

făcea semne să mergi...¹). Alakja a román folklórban más női lényekéhez hasonlatos, köztük egyéb természeti egységek vagy jelenségek *vâlva*-i, a *iele* vagy a *sânziene* (erdőben élő lények). A román folklorisztika jelentőségteljesnek tartja a *vâlva băii* alakváltó képességét,² s e képességének lehet az eredménye, hogy míg a beszélgetések során a verespatakiak nőként definiálják, a konkrét találkozási történetekben a tárnák sötét mélyén dolgozó bányásznak leginkább más formákban, például hangok, fény, állatok (fekete macska, ló) vagy nagyszakállú apró öregember formájában jelenik meg.

Amikor az apám a bányában dolgozott, nem volt órája. A kakaskukorékolás ébresztette. S kukorékolt a kakas: egy kukorékolás egy órát jelent, kettő két órát... S nem figyelt. Valószínűleg túl korán ment, mert nem volt ott senki még. Ott ült egy kicsit a bánya bejáratánál, s egyszer csak arra eszmél, hogy valaki föltről kiabál neki: 'gyere ki!'. Amikor fölnézett, látja, hogy ott van egy kicsi szakállas ember. Azt mondja az: 'gyere velem!', s bemászott a sziklák (bulhe) közé: 'gyere utánam!'. Amikor apám látta, hogy az ember milyen kicsi, s befért azok a kövek közé, s rájött, hogy olyan kicsi ember nem létezhet, megijedt, s elkezdett szaladni. Megijedt attól a jelenségtől (arătanie), elkezdett szaladni, s hazáig szaladt. Később, amikor

1 „...egy fehérbe öltözött nő volt, aki intett, hogy kövesd...” (g.T., 68, Verespatak) Mivel Verespatak településein ma már a magyar származású római katolikus és unitárius lakosság sem tud magyarul (reformátusok már nincsenek), a terepmunka, az interjúk kizárólag románul zajlottak. Ezt a nyelvi-kulturális másságot jelölik a szövegben egyes román nyelvű interjúrészletek, jellegzetes verespataki szófordulatok, melyeket lábjegyzetben fordítok magyar nyelvre.

Az antropológiai anonimitás és a szerzői jogok érdekében, a továbbiakban a rövidebb, konkrét interjúkból vett idézeteket lábjegyzetben a beszélgetőtársak kódolt nevével, a lejegyzéskor jegyzett életkorával, valamint a gyűjtés helyével tüntetem fel.

2 Bár folklorisztikai szempontból nem vizsgálom a bányaszellem alakját, szükségét érzem, hogy röviden vázoljak néhány, a folklór szempontjából releváns adatot. A *vâlva băii* az aranyat őrző lény, a bánya szelleme. Leggyakrabban női alakjában említik (vö: Mureșan 2016). Bár a *vâlva* szónak nincs magyar megfelelője, mivel nyelvi formája női entitásra utal, s Mureșan (2016) tanulmánya absztraktjában francia nyelvre szintén *fée*-nek, azaz tündérnek fordítja, a magyar folklórtól enyhe variációt hangsúlyozandó, magam is bányatündérnek fordítottam. A román folklórban gyakran előforduló női szellemlények rokona lehet (vö: Magyar 2020). A magyarországi bányász folklórban a német folklórból átvett alak a bányarém, bányaszellem, bányatörp jelentheti a párhuzamot (vö. Nagy 1977).

jöttek a bányásztársai, hívogatták egymást, s együtt mentek dolgozni, elmesélte nekik is.³

Az erdélyi Érchegység bányász közösségeiben a bányatündér nagy hatalommal rendelkező lény, hiszen az arany őrzőjeként a fém után kutatók lelkébe lát, s annak élete vagy halála felől dönthet: elvezetheti egy gazdag aranylelőhelyre, vagy elveszejtheti a bánya balesetveszélyes, levegőtlen zugaiban. Verespatak és a hozzá tartozó falvak lakói évezredek óta a központi települést körülölelő hegyek aranyát bányásszák,⁴ s bár az évszázadok során (emberemlékezetben a 18. századtól, a Habsburg Birodalom idejétől) a termelés mikéntje a politikai-gazdasági makrokontextussal együtt változott, e gazdasági tevékenység és az arany jelenléte alapvetően meghatározta a környezetükkel és embertársaikkal, a tájjal és az anyaggal való intenzív interakcióikat. A bányatündérrel való találkozások tehát egyfelől az arany jelenlétét, másfelől pedig a gazdasági tevékenységekben a térrel és a tájjal való folyamatos párbeszédet feltételezték. A *válva băii* e találkozások által a helyi morális és gazdasági életben szerepet vállaló aktor, a mindennapi élet, azaz a társadalmi-kulturális imaginárius⁵ és a társadalmi-ökológiai kapcsolatok aktív szereplője. Legalábbis az volt. A helyi történetekben ugyanis az elmúlt harminc évben látszólag egyre inkább háttérbe szorult: a narratívákban, szófordulatokban érződik ugyan az arany ágenciája, azaz a bányatündér komplex társadalmi-ökológiai jelenléte (*Și așa, aurul nu stă în*

3 Interjúrészlet: tt.D., 63, Szarvaspatak.

4 Verespatak első írásos említése Kr.u. 131-re datálható, bányászati tevékenységekről a régészek viszont már a késő kőkorszaktól beszélnek. A mai községhez jelenleg tizenhat település tartozik, köztük terepmunkám helyszínei: Verespatak (Roșia Montană), Szarvaspatak (Corna), Bunta, Țarina és Bălmoșești. Ezek a falvak néptelenedtek el leginkább a tervezett bányászati projekt miatt. A 2001 és 2013 között zajló „nagy exodus” során a falvak 75-90%-a áttelepült vagy elköltözött (vö. Egresi 2011; Püsök 2018; Velicu 2012a, 2012b, 2014), ennek következtében Szarvaspatak ma kevesebb mint száz lelket számlál, Buntán három ember lakik, s Țarina és Bălmoșești falvakon is kevesebb mint tíz ház lakott.

5 Társadalmi-kulturális imaginárius alatt itt nem a mindennapi élettől elkülönülő (akár szimbolikus) réteget értek, hanem a később definiált ingoldi lakozás (dwelling) fogalom mentén a mindennapi élet lényegi részét képező valóságként definiálom, nem pedig a szimbolikus és materiális szinteket dichotóm módon szembeállító analitika egyik pólusaként.

*pământ...Cum de ce? Că vrea să iasă!*⁶), de a történetek előterébe, a gazdasági és társadalmi élet középpontjába annak a kanadai vállalatnak a tervei, aktivitásai és helyi hatásai kerültek, mely az 1990-es évek végén érkezett a településre. A bányavállalat az elavult technológiájú, immár veszteséggel működő állami üzem helyébe lépve, külszíni kitermeléssel, ciántechnológiával körülbelül tizenhat év alatt tervezte a teljes aranytartalékot kibányászni.⁷ Bár a bányászati projekt a helyi ellenállás és az országos tüntetések miatt mindeddig nem valósult meg, a vállalat a településre nehezedett, s több mint húsz éve a legkülönbözőbb tevékenységek révén a helyi gazdasági és társadalmi kapcsolatokba beépülve, a bányászat, a társadalmi és anyagi jólét ígéretével igyekezett a projekt útjában álló tényezőket megszüntetni. A viszonyok átalakulása során, a posztindusztriális empirikus valóságot megragadó helyi diskurzusokban a vállalat a bányatünderhez hasonlatos hatáskörökkel és hatalommal rendelkező entitássá vált. Direkt módon hatása van olyan ügyekre, melyek a helyi közösség szereplői számára a bizonytalanság forrásai; kezében tartja a (ki) termelési eszközöket és javakat; az egyének és a közösség jövője tőle és a megítélésétől függ; gyakorlatban a legtöbbek számára láthatatlan, hatásaiban viszont mindenki érzékeli; a róla való beszédet titoktartás és tabuk szabályozzák.

Michael Taussig *The Devil and Commodity Fetishism in South America* (1980) című monográfiájában kolumbiai és bolíviai paraszti közösségek proletarizációs folyamatát vizsgálja. Analízisében azokra a társadalmi-kulturális dinamikákra fókuszál, mely során a paraszti gazdálkodáshoz szervesen kapcsolódó „Földanyának” (*Pachamama*) bemutatott rítusok és áldozatok megritkultak, s inkább csak a háztartásban gazdálkodó nők gyakorlataiban maradtak hangsúlyosak. Ezzel a folyamattal párhuzamosan a bányákban és azok bejáratánál

6 „Az arany úgysem marad a földben... Hogy miért? Mert felszínre akar jönni!” (n.F., 84, Verespatak)

7 A Gabriel Resources Ltd. 1996-ban érkezett Verespatakra, 1997-ben már megalakult a Roşia Montană Gold Corporation, melyben a kanadai vállalat 80,69%-ban, a román állam pedig 19,31%-ban részvényes. A bányavállalat eredetileg a szocializmus alatt felhalmozott hordalék átdolgozására nyújtott be pályázatot, ami rövid időn belül arra változott, hogy huszonöt év alatt, Európa legnagyobb külszíni kifejtesű aranybányája létrehozásával a négy aranytartalékkal rendelkező hegyet (Cetate, Cărnic, Jig, Orlea) kitermeljék.

felállított ördögfétisszobroknak (*Tio*) bemutatott áldozatok pedig elszaporodtak. Taussig – részben Nash (1979) kutatására támaszkodó – elemzésében az adott komplex történelmi-társadalmi-globalizációs kontextusban az ördögírítusokat kapitalizmuskritikaként olvassa, mellyel a globális kapitalizmus elidegenítő, a helyi közösségek számára gyakran bénító hatásait, valamint az ebben a keretben definiálható társadalmi-kulturális struktúrák „furcsaságát” világitja meg (Taussig 2010 [1980]: xi-xiv).⁸

Tanulmányomban Taussig analíziséből inspirálódva azokat a verespataki társadalmi, gazdasági, kulturális, ökológiai változásokat vizsgálom, melyek következményeként az elmúlt harminc évben a poszt szocialista (Velicu 2012a, 2012b, 2014), globalizálódó (Alexandrescu 2020), dezindusztrializálódó (Egresi 2011; Püsök 2021) helyi társadalmi-ökológiai párbeszédéből a bányatünderért, mint az aranyat, a hegyet birtokló és igazgató társadalmi, gazdasági, morális és ökológiai viszonyokban résztvevő entitást (a szocialista államot leváltva) kiszorította a kanadai bányavállalat. A helyi imaginárius e változásainak megértéséhez, először a kultúra antropológiai-elméleti fogalmát, a terminusnak a saját kutatásom szempontjából is releváns történetét és használatait tárgyalom közelebbről. Ennek kapcsán arra a következtetésre jutok, hogy a bányatünder verespataki vizsgálatához a kultúrának a folyamatot, a kapcsolati dinamikákat hangsúlyozó, azaz az ingoldi lakozás fogalma (Ingold 2000a, 2017) által is definiálható használata szükséges. Ezáltal egy olyan értelmezéssel gondolkozhatunk, melynek alapja az állandó és folyamatos kölcsönhatás. A kultúra tehát olyasmi, ami a társadalmi és ökológiai kapcsolatok *folyamataiban* elevenedik meg, nem pedig a biológiai és materiális létezésen túl szimbolikusan, az infrastruktúrát összefogó szuperstruktúráként – vagyis nem dichotómiákban – létezik.

A kultúra fogalmának tárgyalását követően a verespataki bányászathoz a mindennapi megélhetés és a lakozás huszadik, és huszone-

8 Ugyanakkor, a monográfia olyan diskurzusok kulturális hegemóniájára mutat rá, melyek a nyugati kapitalista modernitást egy evolúciós létra tetejére helyezik, különféle lokális életmódokat pedig premodernnek, archaikusnak tekintik (vö. Taussig 1987; Rapport és Overing 2000) És mint Taussig (1987) rámutat, ezek a diskurzusok az 1970-es években fellendülő marxista-antropológia elméleteit is meghatározták.

gyedik századi története (Püsök 2021) szempontjából különösen releváns termelési és ökológiai részleteit vázolom. E vázlat során végigkövetem azt a folyamatot, amely által az ércel és a bányatünderrel való dinamikus párbeszédbe a szocializmus során az állam beleszól, majd az államot felváltva, a dezindusztrializáció történelmi-társadalmi és gazdasági környezetében a kanadai bányavállalat válik hangadóvá. Ennek következtében, a vállalat jelenléte és ténykedései, a *Gold Corporation*-nek a táj és a társadalmi kapcsolatok fölötti tulajdonjogi és termelési monopóliuma válik elsődlegessé, az emberi és nem-emberi környezettel folytatott aktív viszony pedig elveszíti jelentőségét. Végül azt foglalom össze, ahogy a „kulturálisan élés” folyamatában, a környezeti és társadalmi kapcsolatok megbomlása által jellemzett posztindusztriális, prekárius modernitásban a kanadai bányavállalat jelenléte háttérbe szorítja a bányatünderét. Ez a folyamat ugyanakkor nem egy funkcionális vagy szimbolikus helyettesítés, hanem a globális kapitalizmussal folytatott párbeszéd egyik helyi formája; kulturális-ökológiai válasz a helyi gazdasági és fejlesztési lehetőségek lassan huszonöt éve tartó, a vállalat általi monopolizálására.

KULTÚRA ÉS A BÁNYATÜNDER

Tanulmányom analitikai középpontjába a *válva báii-t*, azaz a bányatünderét helyeztem. A másságnak, a bányászélelmódhoz kapcsolódó társadalmi imaginárius e különlegességének az előtérbe helyezése a verespatakiak (és tágabban a bányászközösségek) exotizálásának, tradicionalizálásának veszélyét, másfelől pedig – és ezt főként az örökségdiskurzusok, a turisztifikációs folyamatok kényszerítik ki – a kulturális elemek kulturális *termékként* való kommodifikációjának rizikóját hordozza magában. Mindkét esetben a probléma háttérében a kultúra olyan definíciói állnak, amelyek azt valamilyen körülhatárolható, objektíválható egységként vagy egységekként, meghatározható rendszerként vagy rendszerekként, értékelhető, hierarchizálható struktúrákként rögzítik (Rapport és Overing 2000; vö. Gupta és Ferguson 1997). A fogalom e rögzítettségét, állandóságot és (legalábbis bizonyos közösségek esetében) időtlenséget konnotáló használata összefonódik az antropológia gyarmati történetével, így a hatalmi

intézményekkel és a gyarmati politikákkal (Abu-Lughod 1991; Dirks, Eley és Ortner 1994; Rapport és Overing 2000), valamint azzal, hogy a kultúra más diszciplínák fogalomtárának része lett (Dirks, Eley és Ortner 1994). Az antropológián belüli újragondolásai így nem feltétlenül vannak hatással a rokontudományokban vagy az akadémiai közegen kívüli használatára, aminek egyik következménye bizonyos modernista diskurzusok hegemoniájának fennmaradása (Dirks, Eley és Ortner 1994: 4; Rapport és Overing 2000).

Az egyik ilyen diskurzus a hagyomány és a (technológiai) modernitás feltételezett ellentétére épül, mely (legalábbis részekben) ugyancsak a kultúrának vagy kultúráknak a kifeszített, statikus meghatározásán nyugszik (vö. Friedman 1994; Rapport és Overing 2000; vö. Taussig 2010 [1980]). Ebben a paradigmában, mely a másság hangsúlyozásával és exotizálásával jár együtt, a verespataki beszélgetőtársak narratíváiban megelevenedő bányász-kultúra szemben vagy ellentétben áll nemcsak az iparosodáshoz és a globális kapitalizmushoz simuló modernításokkal és posztmodernításokkal (vö. Bauman 2000; Eriksen 2016; Latour 1999 [1993]; Taussig 2010 [1980], 1987), hanem egyben azzal a dinamikus alakuló valósággal is, mely a mindennapokban, a jelenben való lakozást (*dwelling*) jelenti (vö. Ingold 2000a, 2017; Rapport és Overing 2000). Hiszen ami fix, annak nem lehet időbelisége, a történetiség, a temporalitás pedig a lakozás, azaz a térben és szociális relációkban való létezés immanens tulajdonsága (Ingold 2000b, 2017).

A kultúra történelmi dimenziójának felismerése ugyanakkor a hatalom és kultúra (Dirks, Eley és Ortner 1994), a tér és a kultúra (Gupta és Ferguson 1997; Low és Lawrence-Zúñiga 2003), valamint a gyakorlat és kultúra (Friedman 1994; vö. Rapport és Overing 2000; Ortner 1984) kapcsolatának újragondolását vonta maga után. A fogalom által jelölt dinamikák kimerevítésének társadalmi-politikai implikációi jelentősek. Verespatakon egy statikus bányász-kultúra képzete egyrészt a helyi közösségeknek a múlttól, a hagyományos tevékenységektől, az épített örökségtől való elidegenedését eredményezi, mely a dominánssá váló diskurzusokkal (örökség, turisztifikáció, környezetvédelem, UNESCO, fenntartható fejlesztés) szembeni ellenséges álláspontban vagy bizalmatlansági attitűdökben, de rosszabb esetben az azokkal való párbeszédképtelenségben, a diskurzu-

sokból való kiszorulásban is megnyilvánul. Ugyanis az örökségvédelmi narratívákkal szemben nehezebben artikulálhatók azok a veszteségek, melyek mindennapjaikat, társadalmi-kulturális lényegüket közvetve vagy közvetlen módon átalakították és hiányérzettel töltötték meg. Hiszen a Verespatak kapcsán folytatott örökség- vagy környezetvédelmi diskurzusok olyan kulturális elemek (potenciális) elvesztését és megmentésének a szükségét hangsúlyozzák, melyek már nem közvetlenül relevánsak a helyi társadalmi-kulturális folyamatokat tekintve. Valóban veszélyessé váltak, s akár össze is omlottak potenciálisan turisztifikálható római kori bányavajatok; az államosítás következtében a magántulajdonban lévő zúzómalmokat a 20. század közepén valóban összetörték, és a monarchiabeli bányászati infrastruktúrát átépítették a szocialista centralizált termelési modellnek megfelelően. Továbbá valóban nem „hagyományos” módszerekkel, vésővel és kalapáccsal bányásznak már, s nem az asszonyok és a gyermekek segédkeznek a kőhordásban, és valóban megszűnt a hajdani életritmus és életstílus, amit az örökség-narratívák a „bányásztájból” hiányolnak. A helyi beszélgetőtársak azonban először nem a romantikus állóképekről mesélnek. Ugyanis a szocialista utópisztikus infrastruktúra, mely a „hagyományos” bányászati táj helyére épült az állami bánya bezártával ugyancsak bomlásnak indult, s hatásaiban ez sokkal inkább érzékelhető a mindennapokban és a helyiek narratíváiban. A könnyen kommodifikálható képek, a múltba fagyasztott kultúra csak sokadik kérdezés és kitartó erőszakoskodás nyomán kerül a felszínre. Nem véletlen, hogy – és ez messze nemcsak a verespataki tereptapasztalatok sajátossága – az emberek gyakran továbbküldik az antropológust egy, „a régi dolgokat jobban ismerő” személyhez. Az emberek a kezdeti esetlen kérdésekre („Mondja el az élettörténetét!”) elsősorban a társas és ökológiai viszonyok radikális átalakulásáról beszélnek (*Da ce să spun? A plecat lumea!*⁹). „Nincsenek emberek” (*nu mai sunt oameni*), „itt ház ház mellett volt” (*aici a fost casă lângă casă*). „Ránk telepszik az erdő” (*vine pădurea peste noi*), „jönnek a vaddisznók” (*vin mistreții*). „Már nem járunk a hegyre” (*nu mai mer'em pe deal*).

9 „Hát mit mondjak? Elmentek az emberek!” (t.J.I., 62, Szarvaspatak)

Hogyan válik a vázolt körülmények között mégis relevánssá a bányatündér, s hogyan kerülhető el, hogy a kulturális folyamatokból kiragadva exotikus, kommodifikálható képpé merevedjen? A válasz egy olyan analitikai perspektívában rejtőzhet, mely a kultúra egy cselekvésként, igeként definiálható fogalmára támaszkodik (Rapport és Overing 2000: 97; vö. Williams). Többek között Friedman (1994: 206–212) és Ingold (idézi Rapport és Overing 2000: 97; vö. Ingold 2000a, 2007, 2017) is a kultúrában való részvételt, a „kulturálisan élést” (*live culturally*), a lakozást (*dwelling*) mint a tájjal (beleértve az emberi és ökológiai kapcsolatokat) való dinamikus párbeszédet, nem pedig a „kulturákban létezést” definiálják a kultúra lényegeként. Ez az elméleti továbbgondolás ugyanakkor az antropológia részéről egy tudatos fellépés a kultúra fogalmának analitikai és politikai tárgyiasítása ellen (vö. Rapport és Overing 2000). Ezáltal a kultúra (vagy kulturák) időben, térben, kapcsolatokban kibontakozó folyamataiban, a lakozás dinamikájában és tevékenységeiben, nem pedig azok statikus háttereként vagy ellentéteként válik láthatóvá. A történetiségében kibontakozó „kulturálisan élés” megsejtése, dokumentálása és analízise azoknak a társadalmi és ökológiai kapcsolatoknak és dinamikáknak, azon történeti és térbeli összefüggéseknek, azoknak a cselekvéseknek, diskurzusoknak és rendszereknek a vizsgálatát feltételezi, melyek részt vesznek ezekben a folyamatokban.

Meglátásaim alapján a bányatündér, valamint a bányatündérrel fenntartott viszony és az azokról szóló narratívák is ilyen kapcsolódások, melyek párbeszédet teremtenek a jelen, a múlt és a jövő között azáltal, ahogyan általa a helyi szereplők a lakozás folyamatát, egyes részleteit és jelentőségeltjes aspektusait artikulálják. „Ezek csak mesék ... a bányatündérről. Öregek beszédei. (*Spuse din ästea bătrânești.*) [...] Nem tudom... Lehet, hogy tényleg megtörténtek” – mondja a verespataki g.T., aki rögtön aztán azzal az affektív tapasztalattal és elemzéssel folytatja, hogy suhanc korában este a bányajárat előtt elhaladva borzongtak, s hogy „vannak ilyenek...”¹⁰ A falu forgalmas utcájára nyíló bányajárat előtt való esti elhaladás a gyermekek számára, napközben a bányászoknak a mélybe való félelmetes leereszkedése, majd onnan szerencsés visszatérése, a szélsőséges történések

10 Beszélgetés: g.T., 68, Verespatak.

(balesetek, nagyobb aranylelőhelyek megtalálása) következtében lezajló egyéni és kollektív adaptációk mind olyan események vagy cselekvések, melyek folyamatában a bányatünder különböző formákban részt vesz. A konkrét családi vagy legendás találkozásörténetekhez kapcsolódva a *válva báii* tehát tapasztalati valóság is, mely a verespataki tájnak, és az itt zajló mindennapi kölcsönhatásoknak, az arany és a bányászat jelenlétének szerves része. Olyasmi, ami a verespataki kulturális-társadalmi imaginárius integráns elemeként olyan dinamikák szereplője, amely az ökológiai-társadalmi kapcsolatokban, az egyéni narratívákban, valamint az ércel, az arannyal, az anyaggal és az anyagiakkal való interakciók során aktualizálódik. A gyorsan változó, s főként a szocialista évtizedek, majd az 1989-es rendszerváltás után radikálisan átalakult gazdasági, társadalmi-kulturális és ökológiai kontextus tehát ennek a kapcsolatnak a mikéntjeire is kihatott.

A továbbiakban, azáltal, hogy a folyamatokra, a kontextusok alakulására, valamint a változó viszonyokra koncentrálok, igyekszem (a fenti gondolatmenettel összhangban) azt a hibát elkerülni, hogy a bányatünder és a róla szóló narratívákat kimerevített képekként a (bányász)kultúra egy szilárd, rögzített mozaikjának egzotikus darabjaiként, érdekes folklórlényekként és -szövegekként írjam le.¹¹ Ehelyett arra törekszem, hogy a *válva báii*-t a lakozás fogalma által megragadható kultúra folyamatában (azaz a kulturálisan élésben), a társas és környezeti viszonyokban aktívan részt vevő szereplőként láttassam, s ilyen formában a háttérbe szorulását nem mint etnográfiai állóképek sorozatáról való fokozatos eltűnést értelmezem, hanem mint a kapcsolati dinamikák módosulásának velejáróját.

BÁNYÁSZAT: ÉLETMÓD ÉS (KI)TERMELÉS

Verespatak egy szinte kétezer éve dokumentáltan létező *bányásztelepülés*, ma viszont már alig néhány maroknyi ember dolgozik bányában. Ezek az emberek a közeli „dombra” (*la deal*), a Roşia Poieni kül-

11 Ezt annak a tudatában teszem, hogy a társadalomtudományos „leírás” minden igyekezet ellenére is a rögzítés egy módja.

színi rézbányába vagy az ahhoz tartozó feldolgozóüzembe járnak két vagy három műszakban. A rézbánya területileg már Nagylupsa községhez tartozik, üzemeltetését pedig az abrudbányai CupruMin S.A. Abrud végzi. A bányászat, a bányák és a tárnák, az érc, a sziklák és bányászat révén fenntartott ökológiai kapcsolatok azonban még mindig összefonódnak a helyi szereplők életmódjával, s ez nemcsak a gyors iramban zöldülő bányászati táj, a bányászfolklór és a bányászatról (*băieșag*) keringő helyi történetek előidézte nosztalgiaérzés miatt van így. Sokkal inkább azért, mert ma még a településen élő idős- és középkorú lakosság élettörténetei és az általuk elmondható településtörténet szervesen épülnek a mindennapi élet dinamikus, történetiségében kibontakozó folyamatába, aminek pedig részei a bányászat és a hozzá kapcsolódó tevékenységek és kapcsolatok (Püsök 2021; vö. Alexandrescu 2012, 2020; Velicu 2012a, 2014).

„Az apám/férjem bányásztként dolgozott”, „az apám/férjem Verespatakon dolgozott”. E két kijelentést szinonimaként használják, s majdnem minden beszélgetőtársamtól elhangzott. Az idősebb férfiak és nők apjuk kapcsán azt mesélték, hogy az a magánbányák (*mine particulare*) egyikében napszámosként, vagy a saját bányájában dolgozott. A huszadik század közepi államosítás előtt ugyanis azok a családok, akik tehették, saját bányarészeket (*cuxe*) vásároltak, így az egyes bányák tulajdonjogilag a bányászokból és bányatulajdonosokból álló társulatokhoz tartoztak. Az ott talált aranyat saját kezűleg (vagy a gazdagabb tulajdonosok napszámosok alkalmazásával) bányászták ki, és saját tulajdonukban lévő zúzómalmokban (*șteamp*) maguk dolgozták fel. Úgy a zúzómalmok (melyből csak a szarvaspataki völgyben nem kevesebb, mint háromszáz volt), mint a bányarészek öröklődtek, s általában a család közösen munkálta meg az aranyat: míg a férfiak a bánya mélyén különféle technikákkal vájkáltak, addig a nőknek és gyermekeknek a köveket lovak és kosarak segítségével a malmokhoz való szállításában, valamint a zúzómalmok működtetésében volt szerepük. Bár a szegényebb családoknak nem minden esetben volt bányarészüik, zúzómalom szinte minden portán működött,¹² így a napszámban dolgozó bányászok is saját háztájukon

12 A település jellegzetes szerkezete, a patak völgyében hosszan kígyózó házak sora is ezzel magyarázható.

munkálták meg az ércet. A bányászok tehát állandó jelleggel kapcsolatban voltak a tájjal, a kőzetekkel, az arannyal, s ezen tevékenységek folyamataiban pedig a bányatünderrel is.

Ugyanehhez a korosztályhoz tartozó férfiak saját életútjuk narrálásakor már a szocialista állami bányában való munkáról beszéltek. Ez egyrészt a tulajdonjogok átrendeződésével (az összes bánya állami tulajdonba kerülése), másrészt az infrastruktúra teljes átépülésével (bányajáratok átrendezése, érchordó sínek és vagonok megépülése, zúzómalmok helyett központosított üzemi feldolgozás), harmadrészt pedig – az előző kettőből kifolyólag – a termelési folyamat átalakulásával (állami vállalat által fizetett többműszakos munkaidő) járt. Az állami bányában és a hozzá tartozó feldolgozó üzemben a szocializmus alatt szinte kizárólag a férfiak dolgoztak, a nők pedig többségében a háztartást, a háztáji gazdaságot igazgatták, vagy később a közeli városok könnyűipari vállalatainál dolgoztak. A bányászok ebben az időszakban már nem a teljes termelési folyamatot kísérték végig, hanem képzettségüknek megfelelően bizonyos munkafolyamatokban (vájárok, robbanástechikusok, mérnökök, sofőrök, üzemi munkások, gépkezelők és -szerelők, villanytechnikusok stb.) vettek részt, s csak a nap meghatározott szakaszaiban s változó mértékben voltak az arany közelében. Mindazonáltal, a tájjal és a kőzettel megmaradt egy állandó – ámbár az állami vállalat által mediált és ellenőrzött – kölcsönhatás. Megélhetésük még mindig erőteljesen függött a környezettel folytatott párbeszédétől: az anyag, a táj és az ökológiai kapcsolatok (beleértve a bányatünder) mindennapi tapintható közelségétől.

Ezzel radikális ellentétben van a kanadai bányavállalat megjelenése utáni időszak. A 2006-ban végleg megszüntetett állami bányát ugyanis már az 1990-es évek második felében fokozatosan leépítették, a negyvenöt év alattiak többsége tehát már soha nem is dolgozott a bányában. Így a rendszerváltás után néhány évvel a munkaerőpiacra kerülő fiatalok már csak nagyon szerencsés esetben kaptak helyben, s főként a bányában munkahelyet, így sokkal változatosabb pályát, gyakran prekárius életutat jártak be, szüleik generációjával szemben, ahol az apa még szinte mindig az állami bányában kereste az – általában népes – család kenyerét. A narratívák a termelés és életmód, valamint az ezeken a szinteken végbement változások kapcsán a tájjal való párbeszéd, az ökológiai és társadalmi kapcsolatok módo-

sulását, a környezettel folytatott dinamikus párbeszéd teljes átalakulását artikulálják.

Régen... Ez egy olyan falu volt, ahol bányászat volt, zúzómalmok voltak. Ez volt. [...] Itt végig a völgyben is voltak malmok, ott ahol van az a kis faházikó, ni, ott három rend zúzómalom volt! Nagyjából ezzel foglalkoztak itt az emberek: bánya és zúzómalom. Mezőgazdászati nálunk... Az állatok! Mert gabona, ilyesmi nem lehetett. Ami épp a kertben a családnak megtermett. És ennyi. A nők háziasszonyok voltak, mert akkoriban az volt. Csak később, amikor Ceaușescu megnyitotta Abrudbányán a gyapotfonodát, akkor kezdtek el az asszonyok dolgozni járni. Abban az időben állami bánya volt. Mert azelőtt minden embernek, minden állampolgárnak saját... Aki gazdagabb volt két bányája, három bányája volt, akinek meg nem volt bányája, az napszámmal ment dolgozni a másokéba, fizették. Aztán szénnéért, az állatokhoz, s haza. Ennyi. [...] Igen, szarvaspataki vagyok, anyám is, apám is az volt. Apám bányában dolgozott, anyám háziasszony volt. Én szakközépiskolát végeztem, aztán a bányában dolgoztam villanyszerelőként, amíg nyugdíjba nem mentem. 1997-ben nyugdíjaztak negyvenvalahány évesen, azért, mert volt egy balesetem. Másként ötvenkét-ötvenöt évesen mentek nyugdíjba. Aki a föld alatt dolgozott, az negyvenöt. De régebben nem éltek sokat a férfiak. Negyven-negyvenöt évesen haltak meg szilikózisban. Az apám negyvenkettő. Kilencéves voltam.¹³

F.G. élettörténetének e részlete szemlélteti az 1948-as államosítás előtti és utáni életmódok ritmusát és átalakulását, vázolja a bányászati tevékenységgel összefonódó gazdasági és társadalmi realitásokat, és hangsúlyozza az élet- és helytörténetekben azokat a kapcsolati és időbeli dinamikákat, melyek révén nyilvánvalóvá válik a változások folyamatossága, az a párbeszéd, mely a lakozás, a „kulturálisan élés” lényegi, kreatív, improvizatív részét (vö. Ingold és Hallam 2007; Ingold 2017). „Bánya és zúzómalom” (*minerit și șteampuri*) – F.G. ezzel, az interjú során többször elhangzó szókapcsolattal érzékelteti az államosítás előtti életritmust, melynek része volt a verespataki férfiak (és nők és gyermekek) rendszeres, közvetlen, tapintható kapcsolata az érccel, a bányaváratok által pedig (potenciálisan) az aranyat birtokló válna-val. Ez a közvetlen kapcsolat meghatározta az empirikus

13 F.G., 58, Szarvaspatak.

valóságukat: még a bányába való belépés előtt a már kitermelt aranyon megvásárolt élelem formájában, majd a bányavájakban végzett nehéz, veszélyes munka során, azon túl pedig a zúzómalmokhoz való szállítás és (az asszonyok és gyermekek munkáját is felhasználva) az anyag manipulációjának folyamatai alatt, végül pedig a nemesfém rövidebb-hosszabb birtoklása, majd értékesítése során, a gazdasági és társadalmi viszonyokba való bevezetése és részvétele formájában. A bányászok nemcsak az arannyal, mint – komplex politikai, gazdasági és társadalmi jelentősége miatt – önmagában is érték hordó fémmel léptek kapcsolatba, hanem munkájuk folyamataiban, idejében és intimitásában ők töltötték meg értékkel azt. Ricardo Godoy (1985: 200) szakirodalmi áttekintésében a modern, globális, korporatista kontextusban hangsúlyozza, hogy az ásványok legnagyobb hozzáadott értéke a felderítés során és a felfedezés pillanatában keletkezik. A verespataki preszocialista termelési folyamatokban az absztrakt entitások, azaz a multinacionális bányavállalatok komplex számításai és mérései, a tőzsdén való átláthatatlan játékaik helyett ez az érték sokkal nyilvánvalóbban az egyéni bányászok közvetlen, a tájjal, az érccel, az anyaggal folytatott személyes kapcsolata során jön létre.¹⁴

E kapcsolat – a kitermelési folyamat – során a bányász azt az időt, munkát, fáradságot, testi és lelki erőt és jelenlétet, azt a törődést adja az aranynak, melynek odaáldozása saját életét rövidíti meg a szilikózis vagy az alkoholizmus okozta betegségek végkifejletéként.

Tudja hogy? Itt az emberek eléggé ittak. S az alkohol megrövidíti a napjait. Kijöttek a bányából, s mentek a kocsmába. Nem mentek haza enni, vagy ilyenek. De tudja? Régen szárazon dolgoztak, s akkor sokan fiatalon haltak meg. Szilikózist kaptak. [...] Bányásztérségekben általában ittak. Mert most is, a Zsil-völgyében, hogy volt, ott is ittak, s nem gyarapodtak, nem csináltak... Ennyik voltak... Megelégedtek annyival, amit épp elfogyasztottak. Nehéz volt. Az emberek kijöttek a bányából, s valahogy lazítottak. S alkohollal könnyítették a nehéz gondolataikon.¹⁵

14 Ehhez hasonló, a bányászattal kapcsolatos kulturális imagináriusokról óslakos közösségekből származó bányászok kapcsán is írtak (vö. Ballard és Banks 2003; Cochrane 2017: 5; Taussig 2010 [1980]).

15 C.R., 68 és C.Ş., 72, Verespatak.

A beszélgetőtársak gyakran hangsúlyozták, hogy a bányászok rendszerint elitták, elverték a pénzüket. A preszocialista időszakban, a saját maguk által menedzselt termelési kontextusban ez azt jelentette, hogy ha a szegényebb sorúak nagyobb darab aranyat találtak, amint beváltották, nem haza, hanem a kocsmába vezette őket az útjuk, ahol az aranyon nyert pénzt gyakran mind alkoholra költötték. A helyiek egyik kedvelt, s gyakran emlegetett története, hogy régen a gazdagabb bányászok, bányatulajdonosok egyheti munka után pénteken mulatni mentek az abrudbányai *Detunata* nevű étterembe. A héten szerzett vagyonukkal úgy hivalkodtak, hogy három lovaskocsival (*șaretă*) mentek a mulatóhelyre: az elsőben a sétabotot (*toiag*), a másodikban a kalapot küldték, ők pedig a harmadik szekérrel utaztak. Hétfőig haza sem mentek, s minden pénzüket italra, nőkre és szerencsejátéokra verték el.

Verespatakon ezt több beszélgetőtársam is az „arany átkának” (*blestemul aurului*) nevezte. Azt mondják ugyanis, hogy a bányászok nem tudtak meggazdagodni, az aranyon nyert pénzt csak múlandó, üres, sőt önnön és családjuk személyére káros dolgokra költötték.¹⁶ Csak a „különleges” (*deosebit*) vagy „jó” (*bun*), azaz a bányatündér által érdemesnek tartott emberek voltak azok, akik munkájukat kamatoztatni tudták. Nekik gazdaságuk, jószágaik voltak, azokat nevelték, gyarapították, gyermekeik neveléséről, a nekik szánt örökségről (*avere*) gondoskodtak, s ezáltal a közösség javára dolgoztak. C.R. és C.Ș. szerint a gazdaságban való munka folyamatában a férfiak több időt töltöttek a család mellett, így kevesebbet mentek a kocsmába. Ezáltal a család tagjaival nemcsak a kövek porítása és az aranynak a kinyerésére fordított munkában vettek közösen részt, hanem olyan gazdasági tevékenységekben is, melyek kisebb-nagyobb mértékben a megélhetés szempontjából függetlenítték a családot, s főként a férfiakat szabadították valamelyest fel az aranykeresés nyomasztó, bizonytalanságokkal teli terhétől. Az arany azonban nem szeret a földben lenni (...*aurului nu-i place să stea în pământ*), a bányász munka pedig sok időt, sok embert, s az egyes emberek részéről sok odafigye-

16 Ez a gondolat nagyon hasonlít arra, amit Taussig (1980) a bolíviai ónbányászok gondolatvilága kapcsán ír.

lést igényel, ezért a legtöbb bányászcsalád meglehetősen szegényes körülmények között élt.

A szocializmus alatt a bányászmunka nemcsak módjában, de lényegében alakult át, s az érczel való kapcsolat jellege is megváltozott. Az államosítást követően a helyi férfiakat egy időre Oravicabányára vitték, az épülő vasútvonalon dolgozni, Verespatakra pedig fegyvereket hoztak az új állami bánya infrastruktúrájának kiépítésére. Amikor megkezdték az állami kitermelést, nemcsak új, többnyire Moldvából áttelepített munkásokat alkalmaztak, hanem a helyi férfiak is visszakerültek a bányába és az újonnan épült feldolgozóüzemekbe. A hajdani magánbányájaratokhoz fűződő tulajdonjogaik megszűntek, ezzel együtt pedig a bányával való kapcsolatuk is átalakult. Ez az átalakulás nemcsak a jogi-társadalmi viszonyok szintjén, de a gyakorlatban is jelentősen megváltozott mindennapi dinamikákban is tapasztalható volt, hisz a bányászat már nem az egész családot bevonó tevékenység, az érczel és bányával folytatott közvetlen párbeszéd volt, hanem, ahogyan azt fentebb F.G. narratívája is vázolja, (általában) a családfőnek az állami vállalattal kötött szerződéses viszonya. Ez egyrészt azt jelentette, hogy a családok kisebb mértékben voltak kitéve a preszocialista idők esetlegességeinek, amikor „volt olyan időszak, hogy egész hónapban dolgoztak a zúzómalmoknál, s alig bírtak egy 15 kiló (o litră) kukoricalisztet (mălai) venni”.¹⁷ Másrészt viszont az állam közvetítő hatalomként beférkőzött az érczel, a tájjal és térrel, a bányával való kapcsolatba. A helyi bányászok már nem kísérték végig a sziklától a bankig az arany minden lépését, hanem meghatározott munkafolyamatokban vettek részt, s nem voltak állandó jelleggel az arany vagy az azt tartalmazó kőzet közvetlen közelében, hanem – míg az arany a vájatokból a síneken a feldolgozó üzemekbe, majd az állami kincstárba került – a műszak végeztével más tevékenységeket végeztek. Az anyagi és társadalmi elismerésnek köszönhetően, melynek a bányászok a szocialista rendszerben örvendhettek (vö. Kideckel 2002, 2004), ezek a tevékenységek nemcsak a háztáji munkát, hanem kulturális eseményeket, mozizást, bálozást, bányászklubot jelentettek, amelyre a helyiek ma is nosztalgiával gondolnak vissza.

17 I.M.I., 63, Szarvaspatak. A beszélgetőtárs magyarázata szerint ez a mértékegység megegyezik 15 kg-mal, viszont a Román Értelmező Szótár (DEX) szerint ez a régi mértékegység 1 litră = ¼ oca (azaz 318 g Havasalföldön, 323 g Moldvában).

Annak ellenére, hogy a szilikózis és az alkoholizmus továbbra is problémát jelentett a településen (ez elsősorban nők narratíváiból derül ki, akik a férjük vagy apjuk alkoholizmusa okozta anyagi-társadalmi károknak, lelki-testi traumáknak leginkább ki voltak téve), az élettörténetek gyakrabban szólnak arról, hogy az apa, a férj fizetését összegyűjtve, esetleg a gazdaságban nevelt állatok eladásával megépült a szülői ház, esetenként a gyermekek háza is. Bár a háztáji gazdálkodást, az állattartást más régiókhoz képest – a bányászok egyik kiváltságaként – sokkal inkább megengedte a román szocialista rendszer, egzisztenciájuk az állami bányában való munkától függött. Ugyanis, bár a mindennapokban a tárnákban zajló robot során még mindig a hegyel és az ércel kellett megalkudniuk a biztonságos hazatérés és a családjuk fenntartása érdekében, a fizetésük, a megélhetésük direkt módon az államtól, az állami vállalatától függött. A bányatünderrel folytatott kommunikáció ezáltal kevésbé a megélhetés, s sokkal inkább az életben maradás kapcsán lett hangsúlyos. Jelenlétét és hatalmát balesetek, szerencsétlenségek, félelmetes jelenségek (mint az első idézetbeli találkozás) kapcsán artikulálták vagy sejtették.

Mivel a nehézipar (beleértve a nyersanyag-kitermelést) a Román Kommunista Párt kül- és belpolitikája szempontjából kulcsfontosságú volt (vö. Crowther 1988), ezért a rohamosan fejlődő bányászterületeken és iparvárosi térségekben egyre inkább egy-egy iparág dominálta a munkalehetőségeket. Az így létrejövő monoindusztriális régiókban közvetlenül a rendszerváltás után rendkívüli társadalmi-gazdasági problémák álltak elő (vö. Goddard 2017; Kideckel 2002, 2004; Pine 2002; Pine és Bridger 1996). Ugyanis Romániában az ásványi adottságoknak köszönhetően a nehézipar a rendszerváltás utánig, a kilencvenes évek közepéig töretlenül működött (bár helyenként, az infrastruktúra korszerűsítésének elmulasztása miatt veszteségesen). Az állam visszavonulásával viszont a privatizációs folyamatok sok ilyen térségben a munkahelyek teljes vagy részleges megszűnését eredményezték, s így a térség gyors és radikális dezindusztrializálódásához vezettek (Pine 2002; Verdery 1996: 185, vö. Goddard 2017). Ezzel a szocialista időszakban urbanizálódott, az adott iparra specializálódott lakosság nemcsak a munkahelyét, hanem a szakmáját is elveszítette, hiszen az többnyire keresetlenné vált a radikálisan más

logika és igények alapján szerveződő új munkaerőpiacon (vö. Pine 2002). Ugyanis a posztindusztriális globális gazdaság, melyben az ún. tudásalapú (*knowledge-based*) iparoknak és a szolgáltatói szektornak (beleértve a turizmust) van látszólag végtelen növekedési potenciálja (vö. Goddard 2017), a posztszocialista térségek gazdaságpolitikáját is átírta. Így például Románia is már az 1990-es évek végétől az IT- és szoftverszektor fejlesztését priorizálta, nagymértékben elhanyagolva a korábban jelentős nehézipart. Ennek egyenes következménye, hogy a korábban egzisztenciálisan akár egyetlen termelői iparhoz igazodó lakosság a munkahelyével, szakmájával együtt a jövőre vonatkozó perspektíváját is elvesztette, életmódját és életstratégiáit pedig ezekhez a radikális változásokhoz kellett adaptálja.

Történeti, társadalmi, politikai és gazdasági szempontból a verespataki bányászati konfliktus is az 1990-es évek privatizációs folyamatai sorában helyezhető el, ennek értelmében pedig a jellegzetes posztszocialista (vö. Hann, Humphrey és Verdery 2002; Pine 2002; Pine és Bridger 1998; Velicu 2015a), posztindusztriális (Goddard 2017; Maftai 2014) kelet-európai kontextus és az általánosabb globalizációs mechanizmusok helyi lecsapódásaként is értelmezhető (Alexandrescu 2020; Bejan et. al. 2015; vö. Harper 2006). Bár a médiában és a köztudatban a verespataki konfliktus elsősorban környezetvédelmi, bányászatellenes mozgalomként él (vö. Bejan et.al. 2015; Egresi 2011; Maftai 2014; Velicu 2015; Velicu és Kaika 2017; Vesalon és Crețan 2013), s mára egyes helyi szereplők projektellenes narratívái is ezt a diskurzust adoptálták, amikor a Gabriel Resources Ltd. előterjesztette a nagyléptékű beruházást, a lokális közösségek elsősorban az előre látható áttelepítések, a befektetés létszerűtlensége, valamint a privatizációs folyamatoknak az 1990-es évek végére már itt is komolyan érezhető következményei miatt álltak ellen annak. A dezindusztrializáció folyamata, s legfontosabb helyi mozzanataként az állami bányavállalat 2006-ban bekövetkezett végleges bezárása a helyi lakosokat rendkívül kiszolgáltatottá tette, a 2000-es évek után pedig a munkaképes korosztályban egyre többen voltak kilátástalanul munkanélküliek.

A 2000-es évek során súlyosbodó helyi társadalmi-gazdasági problémák kapcsán az ellenállási mozgalmat egyre inkább leuraló civil szervezetek sem tudtak érdemben a helyi diskurzusba bekap-

csolódni. Ugyanis a projekt megállítására fókuszáló szervezetek olyan környezetvédelmi és örökségvédelmi narratívák mentén folytatták és folytatják tevékenységeiket, amelyek nem feltétlenül relevánsak a lokális és egyéni problémák megoldása szempontjából. A helyi közösség tagjai ugyanis sokkal inkább érzik a település elnéptelenedésének, az elköltözések miatt a társadalmi háló megbomlásának, a tájjal való kommunikáció megromlásának (sokan panaszkodtak, hogy az erdő rájuk nő, a vadállatok fenyegetik őket és a kertjeiket, hogy már nem művelik az emberek a földeket), a fenyegető mindennapi anyagi problémáknak a nehézségeit, mint az amúgy is már évek óta omladozó építészeti örökség vagy a folyamatosan átalakuló táj „megmentésének” sürgősségét, vagy pedig annak a ciántechnológiának a káros voltát, ami az elmúlt évszázad során nemcsak Romániában, de a világ minden táján munkahelyeket és megélhetést biztosított emberek számára. Az ökológiai és más globális makronarratívák jelentőségüket veszítik olyan lokális kontextusokban, ahol a mindennapi tapasztalati szinten elsősorban a munkanélküliség, a súlyosbodó anyagi nehézségek vagy maguk és gyermekeik kilátástalan jövője nehezíti meg a létezést. A 21. századi folyékony modernitással, a pointillista, élményközpontú időfelfogással (vö. Bauman 1999; Goddard 2017), az örökségvédelmi törekvésekkel összhangban, részben a helyiek által artikulált problémákra reagálva a projektellenes civil szervezetek egy liberális, „csináld magad” narratívában reflektálatlanul a turizmust nevezték meg „fenntartható” alternatívaként (vö. Eriksen 2016). Mivel ez az alternatíva (például panziók, éttermek létesítése, kézműves termékek árusítása) a lakosság többsége számára anyagi, logisztikai szempontokból vagy ismeretek hiánya miatt megvalósíthatatlan, ez újabb feszültségeket, előítéleteket, ellenségeséget és a kilátástalan helyzet meghosszabbítását eredményezi. A kívülállókkal szemben egyre inkább gyanakvó, bizalmatlan és gyakran elutasító közösség tapasztalataiban és értelmezéseiben a turizmus tehát ugyanannyira nemkívánatos kényszerpálya, mint a külszíni, nagyléptékű bányászati projekt volt azelőtt, hogy a lakosság nagy része elköltözött volna.

Az állam a bánya bezárásához vezető években, majd a kitermelés teljes leállítását követően gyakorlatilag teljesen kivonult a településről.¹⁸ Míg a civil szervezetek az örökség- és környezetvédelmi narratívákat előtérbe helyezve jogi utakon a projektet támadták, helyi szinteken pedig a turisztikai potenciálra igyekeztek felhívni a figyelmet, addig a vállalat az állam után maradt űrben vállalt szerepet: a fizikai és a szociális infrastruktúrába épült be. Napi buszjáratokat működtetett a közeli városokba, hogy az emberek orvoshoz (miután a településen működő orvosi rendelő és gyógyszerár megszűnt), ügyeket intézni és vásárolni járhassanak; külön buszjáratokat indított a topánfalvi és abrudbányai piacokra; eseményeket szervezett, melyeken a bányászati projekt népszerűsítésére is sor került; munkahelyeket kínált, de szinte kizárólag olyan családok egy-egy tagját alkalmazták, s csak ideiglenes munkára, akik szerződésben aláírták, hogy eladják a vállalatnak a házukat; közjegyzőket fizetett, hogy az ingatlanjaikkal kapcsolatos tulajdonjogi dokumentumok naprakészek legyenek; majd később, amikor már tömegesen adták el a helyiek a házaikat, exhumálási eljárásokat és új sírhelyet is fizetett, hogy szeretteiket is magukkal vihessék. Az emberek a megszorult anyagi és szociális körülmények között, egyre gyakrabban éltek a vállalat nyújtotta lehetőségekkel. A településeken a történetek, a pletykák középpontjába a vállalat, valamint a vállalattal fenntartott kapcsolatok kerültek: az ingatlanokra megajánlott vagy megkapott árak, az újonnan létesült vagy megszűnt munkaviszonyok,¹⁹ a megvásárolt házak jelenlegi állapota, használata, a vállalat tevékenységei, majd a 2010-es évek végétől a vállalat és a román állam közötti pereskedés, a jogos és jogtalan követelések, a jövőre és a múltra vonatkozó (összeesküvés-)elméletek.

18 A rurális térségek a 2000-es évek során Románia-szerte a kulturális, a szociális és egészségügyi infrastruktúra leépülését élték meg, orvosi rendelők és iskolák zártak be. Verespatakon – ahol a szocializmus alatt nagy presztízsnak örvendő bányásztelepülés saját orvosi és fogorvosi rendelővel, szülészettel és gyógyszer-tárral rendelkezett, ezenkívül huszadik századi története során magyar, német, román nyelvű iskolái voltak, a szocializmus alatt (a népességi arányok megváltozása után) pedig két román nyelvű és egy magyar nyelvű iskolát működtettek, mozi, piac, események helyben voltak – a rendelők, iskolák és kulturális intézmények bezárása különösen látványos leépülésnek minősült.

19 A RMGC 2015-ben előbb a munkavállalói 35%-át, majd a maradék 70%-át menesztette (vö. <https://rmgc.ro/>).

Míg korábban biztonságuk, megélhetésük elsősorban az érczel folytatott intenzív kommunikációtól, a mindennapi találkozásoktól, a bányatündér megítélésétől függött, több mint két évtizede a vállalat profitorientált taktikájának, s az ezzel kapcsolatos szeszélyes döntéseinek vannak kitéve.

Nem ajánlottak eleget. Ha adtak volna annyit, amennyit kérünk, már nem lennénk itt! De ezért a szép házért, meg az egész nagy vagyonért (avere²⁰). Másoknak meg... De jobb lett volna, ha elmegyünk... Ha megint jönnének, s adnának (dacă mai vin iară și dau²¹), mennénk. Nincs itt már senki!²²

A helyi lakosság elidegenedése a tértől, a tájtól, a környezettől nem pusztán a tulajdonjogi-viszonyok megváltozásának köszönhető, hanem a társadalmi-ökológiai dinamikák módosulásának velejárója. A verespatakiak ugyanis már nem járnak a hegyre, nem dolgoznak a bányában, kevesen tartanak állatokat, s általánosságban nem a közetekkel és a környezettel való párbeszéd részeként élik meg a mindennapjaikat. Sokkal inkább kiszámíthatatlan gazdaságpolitikai és jogi viszonyoknak, a tértől idegen aktorok (beleértve a különféle civil szervezeteket) tevékenységeinek és fejlesztési kísérleteiknek, politikai döntéseknek és globális korporatista kölcsönhatásoknak vannak kiszolgáltatva. Ez a tény pedig nemcsak a megélhetésük anyagi aspektusaira és a munkához való kapcsolatukra van hatással, hanem a társadalmi és ökológiai kötelékekbe való beépülésével a helyi „kulturálisan élés” dinamikáit, a társadalmi imagináriust befolyásolja.

KONKLÚZIÓ: HOVÁ LETT A BÁNYATÜNDÉR?

A *válva báii* tehát az elmúlt harminc év posztszocialista, dezindusztrializációs folyamatai, a vállalat huszonöt éves helyi tevékenységei során kiszorulta a mindennapi élet ritmikus környezeti, gazdasági, társadalmi interakciónak szintjéről. Ez a visszaszorulás azonban nem a bányatündérnek, mint a társadalmi imaginárius egyik központi és nagy hatalommal rendelkező szereplőjének az „elavulását”, irrelevánsná és a mai modernitás szempontjából értelmetlenné válását jelenti. Sokkal inkább az elmúlt évszázad, s legfőképpen az utóbbi

évtizedek termelési folyamatainak, társadalmi-ökológiai kapcsolatainak, a tájjal folytatott dinamikus párbeszédnek olyan formájú átalakulásáról beszélhetünk, melyek révén a bányatünderrel való interakciókra a tájtól, az anyagtól való fizikai és szimbolikus elidegenedés következtében egyre kevésbé kerül sor. Az emberek ugyanis már nem folytatják azokat az ökológiai és gazdasági tevékenységeket, melyek során szoros és mindennapi kommunikáció alakult ki az aranyat, a hegyet, a kőzeteket őrző *válva*-val. Ugyanakkor, a társas-ökológiai kölcsönhatások ezen alapvető megváltozása („...már nem járunk a hegyre...”) nemcsak a tevékenységek, de a birtoklás, a tulajdonjogi dinamikák módosulásának is következménye. Hiszen az ércet az államosítás során a szocialista állam vette tulajdonba, majd a kitermelési jogok koncesszionálásával az arany az állam és a kanadai vállalat köztes tulajdonába került, a földek és házak felvásárlásával pedig a vállalat gyakorlatilag a dombokat, a faluban és a falu körüli tereket vette birtokba.

Ami tehát korábban a bányatünder védelme, illetve az emberek és a bányatünder közös igazgatása alatt állt (az arany, a kőzet, a hegy, a terek, a táj), az mostanra részben az állam, nagyobb részt pedig a vállalat tulajdona; amire korábban a bányatündernek volt hatása (biztonság, gazdasági tevékenységek, anyagi jólét, anyagi döntések), azokban most a vállalat döntéseinek és működésének érződik a befolyása. A Gabriel Resources Ltd. tehát társadalmi-gazdasági szempontból szimbolikusan és funkcionálisan is kiszorította a bányatünderet a mindennapi társas-ökológiai találkozások és kommunikáció szintjéről: birtokolja a teret és a javakat (a megvásárolt házak és a bányászati koncesszió révén); eldöntheti, hogy ki, s milyen mértékben részesülhet a javakból, tehát a megélhetésre van hatása (a házakra megajánlott árak, a munkahelyek vagy más szociális juttatások formájában); egyéni és társadalmi jólétet biztosíthat (tőkéje által); működését homály, a róla való beszédet tabuk és összeesküvés-elméletek övezik (titoktartási szerződések, pletykák, adatvisszatartás miatt). Ez a funkcionális és szimbolikus összeférhetetlenség azonban, amely miatt a vállalat jelenléte a bányatünder háttérbe szorulását eredményezi, felveti azt a kérdést, hogy mi az, ami miatt a vállalatnak a társadalmi-gazdasági és ökológiai kapcsolatokba való bekerülése megnehezíti, esetenként ellehetetleníti a bányatünderrel való interakciókat? E kérdésre egy

lehetséges választ – a termelési folyamatok változásának, a lakozás történeti folyamatának végigkövetésével – a tulajdonláshoz, a birtokláshoz kapcsolódó társadalmi szerződésekbe és a kulturális imagináriusba való analitikus bepillantás adhat. Úgy a bányatündér, mint a vállalat hatásainak valósága, szimbolikus és gazdasági hatalma a tulajdon absztrakciójából adódik. Ilyen értelemben pedig a vállalat nem kevésbé elvont, mint a *válva báii*, s nem valóságosabb hatásaiban, mint ő. Ugyanis a vállalat csak abban a kontextusban rendelkezik azzal a gazdasági és hatalmi tőkével, amelyben a lokális imaginárius és az empirikus tapasztalat szintjén a bányatündér – mint helyi aktor, az arany őrzője, de igazságos és morális szétosztója – a gazdasági interakciók peremére szorul. Ez a kiszorulás pedig olyan kapcsolati dinamikák velejárója, melyek révén a kapitalista magán- és állami tulajdon a társadalmi gazdasági szerződések, az arannyal való interakció alapja. Ennek az imagináriusnak a történeti-tapasztalati hátterét Verespatakon, a huszadik század makro- és mikrotörténeisének folyamatában, előbb a termelésnek és a szociális-ökológiai interakcióknak a szocialista állam általi erőszakos birtokbavétele, majd a vállalat általi fokozatosabb, a magántulajdon-felhalmozása révén a térrel, a tájjal való kapcsolat megbomlása képezi.

Taussig elméleti-analitikai álláspontjával összhangban tehát azt hangsúlyozom, hogy a verespataki bányatündér kapcsán a globális kapitalizmus saját dinamizmusával szemben azok a folyamatok hangsúlyozandók, melyek által a helyi társadalmi-ökológiai kapcsolatok (nem pedig szerepek és funkciók), azok dinamikus változása (nem pedig térben és időben való rögzítettsége) rajzolódik ki. Ezáltal a lokális kontextusokban nyilvánvalóvá válnak nemcsak azok a társadalmi-ökológiai dialógusok, melyekbe a globalizáció és a piacgazdaság narratívái és ügymenetei bekapcsolódnak, hanem az is, ahogyan ezek a kölcsönhatások ebben a kapitalista imagináriussal való párbeszédben átalakulnak. Véleményem szerint így elkerülhető, hogy a helyi közösségeket ágencia nélküli passzív befogadókként vagy elszenvedőkként értelmezzük, azonban elébe vágunk annak is, hogy a globalizáció által lehetővé tett kapitalista beruházásoknak a helyi közösségekben manifesztálódó negatív hatásait pusztá történéseként, a mai folyékony modernitásunk *természetes* velejárójaként értelmezzük (vö. Taussig 2010 [1980]: 3–38).

A „kulturálisan élés” folyamatában tehát a bányatündér a kulturális-társadalmi imaginárius részeként, a helyi közösség tagjainak a térrel, a tájjal, az arannyal folytatott párbeszédében vesz részt. E párbeszéd dinamikáinak és kontextusának, a termelési folyamatoknak, valamint a lakozás mindennapi tapasztalatainak (szocialista, posztszocialista) módosulása következtében a vele való kapcsolat is átalakult, háttérbe szorult. A bányatündér – azaz a környezettel való direkt kapcsolat – háttérbe vonulása egyike a helyi válaszoknak azokra a 1996-ban megkezdődött folyamatokra, melyek során a vállalat lassan birtokba vette a termelés és megélhetés tereit és lehetőségeit, valamint a felvásárolt területek, ingatlanok és anyagi tőkéje által beépült a helyi tájba és a szociális infrastruktúrába. A bányatündér visszavonulása tehát a lokális közösségnek a környezetétől való elidegenedése, ennek az elidegenedésnek a narratív formában való megjelenése. A 2010-es évek második felétől a vállalat településen végzett tevékenységeinek fokozatos megszüntetésével azonban az évtized végétől egyre inkább érzékelhetővé vált a civil szervezetek tevékenysége, valamint az UNESCO (egy másik globális vállalkozás) erősödő bekapcsolódása a helyi dinamikákba. A bányatündér elsősorban egy olyan narratív formájában kezd visszatérni, mely a helyi kamaszok idegenvezetési és újfajta – részben idősek történeteinek, másrészt pedig saját csatángolásaikra alapuló – tájismeretében gyökerezik. Ezek az új viszonyulások az elkövetkező időszakban választ adhatnak arra a kérdésre, hogy lehetnek-e a globalizációs folyamatoknak olyan implikációi Verespatakon, melyek nem az elidegenedést, hanem a társadalmi inklúziót veszik alapul, vagy pedig a bányatündér visszatérése alakjának kommodifikációjában merül majd ki.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Alexandrescu, Filip M. (2012). *Human Agency in the Interstices of Structure: Choice and Contingency in the Conflict over Rosia Montana*. PhD Thesis. University of Toronto.
- Alexandrescu, Filip M. (2020). *Social Conflict and the Making of a Globalized Place at Roşia Montană*. Editura Pro Universitaria.

- Abu-Lughod, Lila (1991). Writing Against Culture. In Richard G. Fox (szerk.) *Recapturing Anthropology: Working in the Present: Seminar Papers* (137–161). School of American Research Press.
- Ballard, Chris és Banks, Glenn (2003). Resource Wars: The Anthropology of Mining. *Annual Review of Anthropology*, 32, 287–313.
- Bauman, Zygmunt (2006 [2000]). *Liquid Modernity*. Polity Press.
- Bejan, Raluca, Murvai, Peter, Mihaila, Iulia és Cherciov, Mirela (2015). Transnational Responses to Global Capitalism: The Case Study of the Roşia Montană Campaign. *A Social Work Journal*, 5 (2), 199–207.
- Cochrane, Glynn (2017). *Anthropology in the Mining Industry*. Palgrave Macmillan.
- Crowther, William E. (1988). *The Political Economy of Romanian Socialism*. Praeger.
- Dirks, Nicholas B., Eley, Geoff és Ortner, Sherry B. (1994). Introduction. In Dirks, Nicholas B., Eley, Geoff és Ortner, Sherry B. (szerk.) *Culture, Power, History. A Reader in Contemporary Social Theory* (3–45). Princeton University Press.
- Egresi, István (2011). The Curse of the Gold: Discourses Surrounding the Project of the Largest Pit-Mine in Europe. *Human Geographies – Journal of Studies and Research in Human Geography* 5 (2), 57–68.
- Eriksen, Thomas Hylland (2016). *Overheating: An Anthropology of Accelerated Change*. Pluto Press.
- Goddard, Victoria (2017). Work and Livelihoods: An Introduction. In Narotzky, Susana és Goddard, Victoria (szerk.) *Work and Livelihoods: History, Ethnography and Models in Times of Crisis* (1–27). Routledge.
- Godoy, Ricardo (1985). Mining: Anthropological Perspectives. *Annual Review of Anthropology*, 14, 199–217.
- Hann, Chris, Caroline Humphrey és Katherine Verdery (2002). Introduction: Postsocialism as a Topic of Anthropological Investigation. In Chris Hann (szerk.) *Postsocialism. Ideals, Ideologies and Practices in Eurasia* (1–28). Routledge.
- Harper, Krista (2006). *Wild Capitalism: Environmental Activism and Postsocialist Political Ecology in Hungary*. Anthropology Department Faculty Publication Series. Paper 81.
- Ingold, Tim (2000a). Culture, Nature, Environment: Steps to an Ecology of Life. In Ingold, Tim (szerk.) *The Perception of the Environment: Essays in Livelihood, Dwelling and Skill* (13–26). Routledge.
- Ingold, Tim (2000b). The Temporality of the Landscape. In Ingold, Tim (szerk.) *The Perception of the Environment: Essays in Livelihood, Dwelling and Skill* (189–208). Routledge.
- Ingold, Tim (2017). On Human Correspondence. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 23(1), 9–27.

- Ingold, Tim és Hallam, Elizabeth (2007). Creativity and Cultural Improvisation: An Introduction. In Ingold, Tim és Hallam, Elizabeth (szerk.) *Creativity and Cultural Improvisation. ASA Monographs 44* (1–24). Berg.
- Kideckel, David A. (2002). The Unmaking of an East-Central European Working Class. In Chris Hann (szerk.) *Postsocialism. Ideals, Ideologies and Practices in Eurasia* (114–132). Routledge.
- Kideckel, David A. (2004). Miners and Wives in Romania's Jiu Valley: Perspectives on Postsocialist Class, Gender, and Social Change. *Identities: Global Studies in Culture and Power*, 11(1), 39–63.
- Latour, Bruno (1999 [1993]). *Sohasem voltunk modernek*. Osiris Kiadó.
- Low, Setha M. és Lawrence-Zúñiga, Denise (2003). Locating Culture. In Low, Setha M. és Lawrence-Zúñiga, Denise (szerk.) *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture* (1–47). Blackwell.
- Maftai, Ștefan Sebastian (2014). The Paradigm Shift? *Roșia Montană* Between Industrialization and Post-Industrialization. *International Journal of Industrial Engineering and Management*, 5 (1), 23–28.
- Magyar Zoltán (2020). A bányaszellem alakja az erdélyi folklórban. *Ethno-Lore*, XXXVII, 343–370.
- Mureșan, Mihaela (2016). Aur și vâlve în legende și povestiri din Munții Apuseni. *Drobeta Seria Etnografie* 26, 59–69.
- Nagy Ilona (1977). Bányaszellem, bányarém. In Ortutay Gyula (szerk.) *Magyar néprajzi lexikon* (1. kötet). Akadémiai Kiadó.
- Nash, June (1979). *We Eat the Mines and the Mines Eat Us. Dependency and Exploitation in Bolivian Tin Mines*. Columbia University Press.
- Pine, Frances (2002). Retreat to the Household? Gendered Domains in Post-socialist Poland. In Chris Hann (szerk.) *Postsocialism. Ideals, Ideologies and Practices in Eurasia* (95–113). Routledge.
- Pine, Frances és Bridger, Sue (1998). Introduction: Transitions to Post-Socialism and Cultures of Survival. In Pine, Frances és Bridger, Sue (szerk.) *Surviving Post-Socialism: Local Strategies and Regional Responses in Eastern Europe and the Former Soviet Union* (1–15). Routledge.
- Püsök Imola (2018). Táj, tér és permanens liminalitás egy (volt) bányásztelepülésen. *Tabula*, 19 (1–2), (Elérhetőség: https://epa.oszk.hu/03100/03125/00031/pdf/EPA03125_tabula_2018_1-2_01.pdf).
- Püsök Imola (2021). A (Hi)Story of Dwelling in a (Post)Mining Town in Romania. In: Krasznai-Kovács Eszter (szerk.): *Politics and the Environment in Eastern Europe* (163–181). Open Book Publishers.
- Rapport, Nigel és Overing, Joanna (2000). Culture. In Rapport, Nigel és Overing, Joanna (szerk.) *Social and Cultural Anthropology: The Key Concepts* (92–102). Routledge.

- Taussig, Michael (2010 [1980]). *The Devil and Commodity Fetishism in South America*. University of North Carolina Press.
- Taussig, Michael (1987). The Rise and Fall of Marxist Anthropology. *Social Analysis*, 21, 101–113.
- Velicu, Irina (2012a). The Aesthetic Post-Communist Subject and the Differend of Roşia Montană. *Studies in Social Justice*, 6 (1), 125–141.
- Velicu, Irina (2012b). To Sell or Not to Sell: Landscapes of Resistance to Neoliberal Globalization in Transylvania. *Globalizations*, 9 (2), 307–321.
- Velicu, Irina (2014). Moral versus Commercial Economies: Transylvanian Stories. *New Political Science*, 1–19.
- Velicu, Irina (2015). Demonizing the Sensible and the ‘Revolution of Our Generation’ in Rosia Montana. *Globalizations*, 12 (6), 846–858.
- Velicu, Irina és Kaika, Maria (2017). Undoing environmental justice: Re-imagining equality in the Rosia Montana anti-mining movement. *Geoforum*, 84, 305–315.
- Verdery, Katherine (1996). *What Was Socialism and What Comes Next?* Princeton University Press.
- Vesalon, Lucian és Creţan, Remus (2013). ‘Cyanide Kills!’ Environmental Movements and the Construction of Environmental Risk at Roşia Montană, Romania. *Area*, 45, 443–451.
- Williams, Raymond (1985). Culture. In Williams, Raymond *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (87–93). Oxford University Press.

Hock Beáta

FILANTRÓPIA VAGY PLUTOKRÁCIA?

A SOROS-REALIZMUSTÓL A SOROS-TERVIG

A kelet-európai rendszerváltást követően a kulturális infrastruktúra is jelentős átalakuláson ment keresztül, s ebben az átalakulásban fontos szerepet vállalt két „külföldi”, azaz tevékenységét transzregionálisan és transznacionálisan megvalósító adományozó szervezet: a Soros Alapítvány (később Nyílt Társadalom Alapítványok / OSF) és az ERSTE Alapítvány. Fellépésük nyomán létrejött és egyre inkább professionalizálódott a régióbeli művészeti szakma. Tekintve, hogy üzleti (corporate), vagyis a bankvilág területéről érkező jótékonyaságról van szó, felmerül a támogatott célok progresszív társadalmi tartalma és a támogatásra fordított vagyon előteremtését lehetővé tevő, inkább konzervatívnak tekinthető gazdaságpolitika közötti feszültség kérdése. Különösen érvényes ez a Soros Alapítvány/OSF esetében, amelynek – ellentétben az ERSTE Alapítvánnyal – több évtizedes múltja van a politikai természetű filantrópia területén, napjainkban pedig hatékonyan és globális szinten szerez érvényt a társadalmi progresszió számos ügyének. A tanulmány ezt a feszültséget és az ebben rejlő demokratikus deficit eshetőségeit veszi szemügyre.

- Ismerős neked George Soros neve?

- Igen, valahonnan ismerős... egy baloldali filozófusról van szó, nemde?
(beszélgetéstörédék Németországban 2014 őszén)

A fenti beszélgetésfoszlány egy pár évvel ezelőtti spontán-privát felmérés során hangzott el: megkérdeztem néhány – elsősorban németországi – ismerősömet, hogy mond-e nekik valamit Soros György neve. A körbekérdezést az inspirálta, hogy egy, a Nyílt Társadalom Alapítványoknál (*Open Society Foundations / OSF*) dolgozó ismerősöm arról számolt be, hogy Soros úgy érzi, nem ismerik eléggé Nyugat-Európában. Ezt ma, a Soros személyét érő sorozatos durva támadások,

illetve ezek nemzetközi visszhangja közepette nehéz elképzelni. Ám ahogy a fenti anekdota illusztrálja, hat-hét évvel ezelőtt még lehetett helytálló Soros aggodalma. A magyar kormánykörök 2015 környékén indított Soros elleni átfogó offenzívája nyomán mára Nyugat-Európa polgárai is megtanulhatták Soros György nevét. Ehhez hozzájárult az a tény, hogy az Orbán-féle támadáshullámnak az országhatárokon túl nemcsak kritikusai, hanem követői is lettek, s más államok vezető politikusai is átvették ezt a vonalat. A lengyel konzervatív kormány egyik parlamenti képviselője „a világ legveszélyesebb embereként” utalt egy alkalommal a magyar–amerikai milliárdosra, (*Voanews.com* 2017) az Orbán-kormány és támogatói pedig egy, a közép- és kelet-európai térséget – és annak populációját, kulturális identitását és nemzeti önrendelkezési jogát – gyökeresen megváltoztatni akaró „Soros-tervvel” kezdtek riogatni. E strukturált kormánypropagandává emelt „sorosozásnak” számos szórványos előzménye volt a magyar, kelet-európai, valamint a régió túl nemzetközi szintén már az 1990-es évek elejétől (*Index.hu* 2013; *Felvidek.ma* 2017) egészen a konzervatív amerikai sajtó – nagyjából az Orbán-kormány hatalomra kerülésével egybeeső – támadásba lendüléséig. (Ez utóbbira példa a Fox News csatorna Glenn Beck Show-jának 2010. november 11-i, „Soros Exposed” / „A leleplezett Soros” című adása [*Glennbeck.com* 2010].)

Gyűlöletbeszéddel átszőtt támadások távolról sem, de Soros, illetve a Soros Alapítványok hálózatának kelet-európai megjelenését illető bírálatok megfogalmazódtak a kortárs művészeti szcénán belül is, szintén évekkel azelőtt, hogy Orbán Viktor első számú közellenséggé tette volna meg Sorost. Jóllehet a Soros Alapítványok kedvezményezettjei általában egyetértenek abban, hogy ezek az intézmények döntő szerepet játszottak a kelet-európai művészeti élet és kulturális infrastruktúra átalakításában, a szervezet ethosza bizonyos szempontból mégis kifogásolható. A bírálatok olyan szereplőktől származtak, akik a (neo)liberalizmus régióbeli bevezetésének és terjedésének számos aspektusáról, így a rendszerváltás után a liberális demokráciára és a piackapitalizmusra való áttérés forгатókönyvéről kritikus véleménynyel, s ehhez társított baloldali orientációval bírnak. Hasonló szemszögből megfogalmazott kifogások hangzottak el a „hosszú rendszerváltás” (Brückweh, Villinger és Zöllner 2020) egy későbbi pontján színre

lépő, s a régióbeli kulturális munkások és művészeti szakemberek szempontjából ugyancsak kiemelt fontosságú intézmény, az osztrák ERSTE Alapítvánnyal (*ERSTE Stiftung*) kapcsolatban is. E kritikákban kiemelkedő gyakorisággal fordult elő a pénzügyi és kulturális gyarmatosításra, egyfajta liberális hegemonia kiépítésére, valamint neoliberais működési elvek bevezetésére való hivatkozás.

Az orbáni kormánypropaganda durva támadása egyrészt kivívta a meghökkent globális liberális elit tiltakozását és a megtámadott ügyek melletti kiállását, másrészt hatékonyan el is némította a művészeti színtéren belül korábban megfogalmazott kritikus véleményeket, hiszen az orbáni retorikát szintén átszövik a kulturális imperializmust és gyarmatosítást, továbbá a neoliberális integrációt elutasító motívumok. A jelenlegi illiberális és konzervatív erők saját interpretációjuk és retorikájuk szerint egyfajta szabadságharcot vívnak az Európai Unió, valamint a transzatlanti integráció ellen; előbbit egy hatalmi egyenlőtlenségekkel terhelt liberális birodalomnak, utóbbit a legújabb kori liberális imperializmus eredményének tekintik. E terminológiai egybeesés azt eredményezi, hogy a liberális szellemiségű művészetpártolók fellépésével szemben kritikus hangon megszólalók gyakran egyből a jobboldali konzervatív ellentábor összeesküvéselmélet-gyártói közé sorolódnak. Jelen tanulmány a művészeti világban korábban kifejtett, majd félbehagyott kritikai vélekedésekhez kíván visszatérni azzal a szándékkal, hogy azokat a populista, antiszemita és rasszista rétegekkel terhelt jobboldali üzenettől különválassza, ám a baloldali rendszerkritikus bírálókat tartalmát megtartsa. Erre alkalmas eljárásnak ígérkezik, ha két lépést hátralépünk a jelenkori Magyarország politikai színterétől, s a két alapítvány működését – a mindenkori támadásokat is beleértve – és hálózatépítő tevékenységét tágabb kontextusba helyezve szemléljük. Eközben mind a filantrópia, mind a kultúra társadalmi hasznának és felhasználhatóságának történeti és transznacionális dimenziói felé is érdemes lesz kitékinteni. A Soros és ERSTE alapítványok működésének rövid bemutatását követő elemzés az őket ért kritikák közös gyökereire mutat rá, melyek egy része a rendszerváltás hazai és régióbeli forgatókönyvével függ össze. Emellett további perspektívát nyit meg az, ha az alapítványok tevékenységét a demokratizálódási folyamatok művészetátogatás útján előmozdító vállalkozásoknak

tekintjük, mely szerep nem választható el egyértelműen a neoliberais integráció elősegítésétől. A vizsgálódás során az is láthatóvá válik majd, hogyan töltheti be kultúra és kultúratámogatás a „puha ösztönzők” (*soft power*) szerepét mind ideológiai és kultúrharccal átítatott, mind „posztideologikus” korszakokban. Végezetül abból a dilemmából keresünk kiutat, amit a művészeti szcénán belül korábban megfogalmazott bírálókat és az utóbbi évek jobboldali „sorosozásának” látszólagos egybecsengése jelent.

KULTURÁLIS NAGYKÖVETEK A HATÁRON TÚLRÓL

Ha a Soros György ismertségére vonatkozó privát felmérést a poszt-szocialista országok valamelyikében folytattam volna, jogosan számíthattam volna arra, hogy mind Soros neve, mind a volt keleti blokkban 1989 körül lezajló politikai változásokban betöltött katalizátorszerepe, s az ekkoriban felépülő civil társadalmat támogató tevékenysége széles körben ismert. Az osztrák ERSTE Alapítvány a kulturális infrastruktúra átalakulása s a művészeti szakma lehetőségeinek kitágulása szempontjából szintén kulcsfontosságú szerepet töltött be nagyjából egy-másfél évtizeddel később. Mivel azonban működési köre nem mutat túl a kelet- és délkelet-európai térségen, a szervezet neve a poszt-szocialista régión túl aligha cseng ismerősen.

Számos szempont teszi e két szervezetet összevethetővé: mindkét alapítvány színrelépése értelmezhető a rendszerváltás idején komoly költségvetéssel nem rendelkező kulturális minisztériumok egyes feladatainak átvállalásaként, s ezzel egy alternatív, privát finanszírozási modell bevezetéseként, miközben mindkét szervezet motivációi között találhatóak a művészettámogatás célján túlmutató elemek is. Abban is hasonlóságot mutatnak, hogy a nagy horderejű kezdet ellenére mára egyikük sem támogatja érdemben a kulturális tevékenységet, hanem a közpolitikák területére helyezték át a hangsúlyt. Ezen túl közös még bennük, hogy egyes művészek, művészeti projektek szponzorálása mellett mindkét vállalkozás hangsúlyt fektetett egy régióbeli szakmai hálózat kiépítésére, valamint a felsőoktatáson belüli tudástermelés támogatására is.

A Soros Alapítvány az 1980-as évek közepétől, a Nyílt Társadalom Intézet¹ pedig az 1990-es évek eleje óta szolgált megkerülhetetlen referenciapontként – és pénzügyi támogatóként – a hazai és kelet-európai kulturális-értelmiségi közegekben tevékenykedők és balliberális értelmiségiek számára. A magyar származású, majd az Egyesült Államokba emigrált Soros György befektetőként, fedezetialap-kezelőként milliárdos vagyona tette szert, melyből világszerte több száz millió dollárt költött az oktatás és a civil társadalom támogatására különböző alapítványain keresztül. Az 1980-as években Soros non-profit szervezetek egész sorát hozta létre Kelet-Európában azzal a céllal, hogy elősegítse a kapitalista piacgazdaságot támogató, demokratikusan megválasztott kormányok létrejöttét az önkényuralmi rendszerek helyett. A lengyel *Solidarnosc* mozgalomnak és a *Charta '77* csehszlovák polgári kezdeményezésnek nyújtott támogatásai egyértelműen hozzájárultak a szovjet politikai dominancia meggyengüléséhez. A nonkonform kulturális szféra támogatásában a Kortárs Művészeti Központok (*Soros Center for Contemporary Arts / SCCA*) hálózatán keresztül vett részt az Alapítvány. Az 1990-es évek elején mintegy húsz közép-kelet-európai ország és volt szovjet köztársaság fővárosában nyíltak Soros Kortárs Művészeti Központok (SCCA). Ezek programjai a régió művészeti szcénájának nemzetközi ismertségét kívánták növelni kortárs alkotók életművének dokumentálásán, nemzetközi kiállítások szervezésén vagy az azokon való részvétel támogatásán, katalógusok kiadásán, valamint nemzetközi kapcsolatok közvetítésén keresztül.

Nem sokkal azelőtt, hogy nyolc kelet-európai országot 2004-ben (és további kettőt 2007-ben) felvettek az Európai Unióba, a helyi Soros Alapítványok csökkentették aktivitásukat, és 2008-ra kivonultak a régióból, míg a Nyílt Társadalom Alapítványok (OSF) földrajzi súlypontja az Európán kívüli területekre helyeződött át. Az EU-bővítés után a Soros által alapított budapesti Közép-Európai Egyetem (*Central European University*) hallgatói köre is jelentős változáson ment keresztül. Az egyetemet 1991-ben szintén azzal a céllal hozták létre, hogy hozzájáruljon a diktatúrából demokráciába való átmenethez és a régió

1 A Nyílt Társadalom Intézet / Open Society Institute (OSI) az OSF korábbi, 1993 és 2000 között használt elnevezése.

kapitalista integrációjának sikeréhez. A kezdeti években az egyetem hallgatói elsősorban a kelet-közép-európai régióból és a volt szovjet köztársaságokból érkeztek. Mára, részben a régióbeli diákok számára megnyíló egyéb lehetőségek miatt, részben pedig amiatt, hogy az alapítványi támogatást az intézmény önfenntartó működése – s ezzel együtt a piaci alapokra helyezése – váltja fel, az oktatók és hallgatók öt kontinens több mint 110 országából érkeznek. Ez az egyetem vált 2017 áprilisában Magyarország jobboldali kormányának nyílt célpontjává, miután Soros már a 2015-ös migrációs válság idején összeütközésbe került Orbán Viktor menekültellenes álláspontjával. Azóta Soros és az általa támogatott civil szervezetek folyamatos támadásoknak, démonizálásnak vannak kitéve. 2017 áprilisában a magyar parlament gyakorlatilag egyik napról a másikra fogadott el egy új törvényt, amely hamarosan *Lex CEU*-ként híresült el: bár az intézkedés látszólag a külföldi felsőoktatási intézmények országon belüli működését volt hivatott szabályozni, a legtöbb előírás valójában csak a CEU-t érintette, ugyanakkor gyakorlatilag teljesíthetetlen követelményeket támasztott további működésével szemben.²

A *Lex CEU* nyomán jelentősen megugrott az egyetemről szóló tudósítások és elemző igényű blogbejegyzések száma, mindemellett – jóllehet ettől jórészt függetlenül – bővül a Soros kultúratámogató tevékenységét tárgyaló irodalom is. A valamikori SCCA-k saját kiadványai mellett a jelen tanulmányban idézett mintegy tucatnyi esszé segíthet a *network* működésének megismerésében. Az ERSTE Alapítvány régióbeli tevékenységéről egyelőre kevés elemzés áll rendelkezésre (az alább hivatkozott szerzők mellett saját vizsgálódásaimra tudok hagyatkozni [Hock 2018, 2022]), ezért az ERSTE tevékenységi körét egy kicsit részletesebben mutatom itt be).

Az ausztriai *ERSTE Stiftung* 2003-ban kezdte meg működését Közép- és Délkelet-Európában, éppen akkortájt, amikor Soros fokozatosan kivonult a régió kulturális kezdeményezéseinek finanszírozásából. Az Alapítvány közép- és délkelet-európai művészeti alkotások rendszeres gyűjtésébe és a régió kulturális kezdeményezéseinek támogatásába fogott. Különösen azokat a projekteket fogadták szíve-

2 A *Lex-CEU*-t s régióbeli visszhangját több szempontból és több szerző meghívásával mutatja be a *Cultures of History Forum* (2017), az Imre Kertész Kolleg és a jénei egyetem közös internetes folyóirata.

sen, amelyek az 1960-as évektől napjainkig tartó időszak képzőművészetére és kultúrájára összpontosítanak, és amelyek „egy másként megélt múlt megértését és megismerését segítik elő, [és ezáltal] egy közös jelen és jövő kialakításához járulnak hozzá” (ld. a „PATTERNS_ Researching and Understanding Recent Cultural History” c. program pályázati felhívását [E] [az idézet a szerző fordítása]). A Soros Kortárs Művészeti Központokhoz hasonlóan az ERSTE Alapítvány is jelentős erőfeszítéseket tett a közép- és délkelet-európai kultúra nemzetközi szintén való megismertetése és felismerhető „márkává” tétele érdekében. E célkitűzés nyomán mind a Soros, mind az ERSTE Alapítványokat tekinthetnék kulturális nagyköveteknek, akik az adott kultúra külföldi képviselőit maguk is „külföldről”, azaz az ország-, illetve regionális határokon túlról látják el.

Az ERSTE három programcsoportban, a „Társadalmi fejlődés”, a „Kultúra” és az „Európa” elnevezésű programokban kezdeményezett projekteket. Az egyedi támogatások mellett a „Kultúra” program számos finanszírozási ágazatot magába foglalt. Az Erste Bank művészeti gyűjteményének (*Kontakt Collection*) beszerzési elvei 2004-gyel kezdődően Közép-, Kelet- és Délkelet-Európára kezdtek összpontosítani. A 2000-es évek eleje óta működik az ERSTE támogatásával a tranzit network is, egy független kortárs művészeti „tartalomszolgáltató” hálózat, melynek Ausztriában, Csehországban, Magyarországon, Szlovákiában és Romániában alakultak helyi irodái. 2008-ban megalapították az Igor Zabel-díjat; a díj olyan kultúrateoretikusok vagy művészeti szakemberek munkáját hivatott elismerni és jutalmazni, akik célja, hogy a volt szocialista országok kulturális életét feltérképezzék, s ezt a tudást a nemzetközi szakma számára is hozzáférhetővé tegyék. A *PATTERNS LECTURES* tantervfejlesztési programban nyert támogatásokkal új, problémaközpontú egyetemi kurzusok kerültek bevezetésre a művészettörténet, kultúraelmélet és kultúra-tudomány területén. A *PATTERNS LECTURES* nagyvonalú költségvetése számos olyan lehetőséghez biztosított hozzáférési lehetőséget – bekapcsolódás a nemzetközi tudományos eszmecserébe tanulmányutak, vendégelőadók fogadása, könyvtárfejlesztés révén –, amelyek többnyire elérhetetlenek a célországok gyakran alulfinanszírozott nemzeti egyetemei számára.

Az utóbbi öt évben az Alapítvány kortárs művészetnek nyújtott támogatása ha nem is szűnt meg teljesen, erősen megcsappant. A tranzit hálózat, ugyan csökkentett költségvetéssel, de tovább működik. Ezen túlmenően azonban inkább kisebb lélegzetvételű, egyszeri eseményeket finanszíroznak, semmint diszkurzusbeli változást megcélzó ambiciózusabb vagy hosszabb távú vállalkozásokat, amilyenek pl. a *PATTERNS* program közelmúltat feldolgozó, szerteágazó kezdeményezései voltak.

Különösen a Soros Kortárs Művészeti Központok (SCCA) kiterjedt hálózatának létrejötte s összehangolt tevékenysége tekinthető nemzetközi tekintetben is egyedülállónak. Aaron Moulton Los Angeles-i kurátor, akinek 2019-ben Bukarestben volt látható a valamikori SCCA *network* nemzeti irodáit feltérképező kiállítása, vizsgálódásának kezdetén megdöbbenését fejezte ki, hogy a régió túl mennyire ismeretlen maradt ez a globális művészettörténeti perspektívából tekintve sem mindennapi jelenség, s hogy az utódszervezet, az *Open Society Foundations* sem sorolja a szervezet történetének mérföldkövei közé ezt az epizódot (személyes közlés a szerzővel folytatott telefonbeszélgetés során, 2020). Ezzel összhangban az adományozóról készült friss életrajzi dokumentumfilm (Dylan 2019) sem tesz említést erről a korai Soros-vállalkozásról. Nem más a helyzet az ERSTE Alapítvány művészettámogató tevékenységének örökségével sem: miután az alapítvány 2017-tel kezdődően nagyrészt kivonult a kulturális szponzoráció területéről, jelenlegi honlapjukon jóformán nem találunk információkat korábbi művészettel és kultúrával kapcsolatos tevékenységükről, még az „Archívum” címke alatt sem.

A KRITIKÁK KÖZÖS GYÖKERE – POSZTSZOCIALISTA GYARMATOSÍTÁS?

Mind az Erste Csoporthoz kapcsolódó *ERSTE Stiftung*, mind a Soros-hálózat tevékenységének értékelése során elhangzó kritikai pontok között szerepelt az aránytalan külföldi befolyásra való hivatkozás, a pénzügyi vagy kulturális gyarmatosítás vádja, illetve a globalizáción keresztüli homogenizálódás terjesztése. Ezen vélekedések egy része azzal a rendszerváltás során eleinte betöltetlenül maradt

pozícióval hozható összefüggésbe, amelyet az alapítványok elfoglaltak, s amelyből az adott időszakban felbukkanó problémák és jelenségek egy csoportjára igyekeztek választ adni. Míg az 1989-et megelőző évtizedekben az állam szigorú – bár változó – ideológiai kritériumok alapján támogatta és ellenőrizte a művészetet és a kultúrát Kelet-Európa-szerte, a vasfüggöny lebontása után a kulturális infrastruktúra jelentős átalakuláson, elsősorban is decentralizáción ment keresztül. A posztkommunista kormányok jelentős mértékben visszavonultak a kultúra támogatásából, és általában kevés hajlandóságot mutattak az államszocialista évtizedek örökségének megtartására, nemzeti emlékezetbe történő integrálására. Az állam visszavonulása ugyanakkor megfelel az 1990-es évek egy szélesebb körű, a volt Keleti Blokkon túlmutató tendenciájának, amikor is a kultúrátámogatás szervezeti formái és pénzügyi keretei Nyugat-Európában és az Egyesült Államokban is hasonlóan meginogtak. Ez a visszafejlődés meglepő erővel világított rá arra, hogy azt megelőzőleg a hidegháborús kormányok milyen mértékben vonták be a kultúrát az ideológiai harc körébe, s támogatták ennek fejében – a vasfüggöny mindkét oldalán (lásd Gienow-Hecht 2010: 400; Paschalidis 2009: 282).

A magánalapítványokat érő bírálatokban tükröződött az a bizalmatlanság is, amelyet a régió számos kulturális munkása érez a bankok és a pénzvilág által nyújtott támogatásokkal szemben (lásd Gržinić 2013 [2009]; Hennig 2011); különösen azon bankokkal szemben, amelyek székhelye az adott ország határain kívül esik. Ebben az összefüggésben fontos megemlíteni, hogy az ERSTE Alapítvány az Erste Bankhoz kapcsolódik – ahhoz a pénzügyi csoporthoz, amely 1997 óta hét közép- és délkelet-európai országban vásárolt fel leánybankokat. A külföldi bankok kétes hitele azzal magyarázható, hogy kelet-európai országokban való terjeszkedésük oly módon asszimilálta a régiót a globális pénzpiacba, amely a kisebb helyi vállalkozások számára gyakran hátrányosnak bizonyult, s ehelyett a külföldi bankok nemzetgazdaságon belüli dominanciájához vezetett. Ezt a fejleményt számos elemző a pénzügyi gyarmatosítás egy formájaként értelmezi (Lentner, Tóth és Polyák 2005; Wachtel 1997: 20–26). Soros György esetében eszköz és cél potenciális feszültsége, azaz Soros kettős karrierje mint devizaspekuláns és filantróp egy újra és újra felmerülő és vitákat kiváltó dilemma. Az ERSTE esetében a pénzügyi

tevékenység és a filantrópia viszonya összetettebb, mint a legtöbb jótékonykodó pénzügyi intézmény esetében. Az alapítvány meg is ragad minden „élő”, írott vagy online felületet arra, hogy az Erste Csoport-hoz fűződő viszonyát egyértelművé tegye: az ERSTE Alapítvány nem az Erste Bank egyfajta jótékonyági részlege, hanem valójában az Erste Csoport fő részvényese. Az alapítvány tudatosan döntött úgy, hogy osztralékát azokba a társadalmakba forgatja vissza, ahol az Erste Bank Csoport, pénzügyi szolgáltatásai révén, e pénzt megkereste. Az Alapítvány saját előtörténetében kiemeli egyrészt, hogy a kezdetekben takarékszövetkezetként működött, azaz olyan magánegyesületként, amely hétköznapi emberek számára tette lehetővé, hogy a jövőjükről gondoskodjanak; másrészt hogy már hosszú hagyománnyal rendelkezik a társadalmilag felelős üzleti és filantróp tevékenységek terén.

A Soros-központok kritikusai továbbá azt kifogásolták, hogy a hálózat egy olyan egységes és szabványosított művészeti nyelvezetet hozott létre, részben „importált”, amely mintha elsődlegesen a nemzetközi művészeti világ elvárásait kívánta volna kiszolgálni, semmint helyben azonosított és megfogalmazott igények betöltését segíteni. Mindenekelőtt a kortárs művészet két irányzata, a társadalmilag elkötelezett, gyakran a köztérbe „kihelyezett” művészet (*socially engaged public art*), illetve később a videóművészet jelentette e preferált, a nemzetközi terepen is ez időben feltörekvő műfajokat. A művészetkritikusok által egyre gyakrabban alkalmazott terminus, a „Soros-realizmus” ennek a pénzügyi intézmény által nemcsak támogatott, de jóformán megrendelt, szinte mesterségesen generált műfajnak vagy stílusnak a dominanciájára utal (Schöllhammer 1999; Šuvaković 2002). A pénzügyi intézmény itt nem feltétlenül egy arctalan hivatalos jelöl; beszámolóik szerint Suzanne Mészöly, az SCCA hálózat alapító-igazgatója volt az, aki a kortárs művészet egy bizonyos irányzatában (a *public art*ban) a nyílt társadalom esztétikai kifejeződését vélte megtalálni, hasonlóan ahhoz, ahogyan annak idején a szocialista realizmus volt hivatott a sztálini eszmét hivatalosan kijelölt esztétikai formába önteni (Esanu 2021: 39; saját interjú Sugár Jánossal [2021]). Mind a valamikori szocialista realizmus, mind a „Soros-realizmus” megrendelt és – Octavian Esanu (2008) kifejezésével – „menedzselt” egy bizonyos fajta művészi kifejezési formát, amennyiben az adott stílust „a diktátor illetőleg az állami üzenet dicsőítésének rendelték alá” (Moulton 2019).

További kritikus hangok azt kifogásolták, ahogyan a Soros Alapítvány a globális függőségek egy új halmazát hívta elő, még ha ezek a szovjet befolyásnak való alárendeltséget váltották is fel (Nagy 2014). Az új szakmai lehetőségeket megnyitó Soros-központok kétségtelenül közvetítettek egy bizonyos, azokkal a neoliberais tranzitológiai diskurzusokkal jól párosítható beállítódást, amelyek a társadalmi élet különböző területeinek gyors, nyugati típusú átszervezését sürgették a kereskedelemtől a mezőgazdaságon át a kultúráig. Az ebben a folyamatban részt vevő értelmiségiek beolvadtak egy új kulturális elitbe, amely fokozatosan hegemon stáuszba emelkedett (Guilhot 2007; Nagy 2018), ahogy a szocialista rendszer ideológiai bázisa összeomlott, és a neoliberais kapitalizmus világszerte diadalmaskodott.

Azok a művészeti szakemberek, akik az egykori Soros Kortárs Művészeti Központokat vezették vagy azokkal kapcsolatban álltak, általában kétféle magatartást tanúsítanak e kifogásokkal szemben. Egy részük (Moulton és Lovink 2019; személyes közlés Boris Budentől [2018]; a szerző interjúja Sugár Jánossal [2021]) már a központok fennállása idején regisztrálta ezeket a sajtóosságokat, amelyekre ma enyhe iróniával tekint vissza. Egy másik csoport viszont inkább értetlenül áll a kritikák előtt: felületesnek, nem helytállóknak vagy cinikusnak találják őket, s ezzel párhuzamosan nem is tudnak úgy tekinteni sem az SCCA-k működésére mint gyarmatosító tevékenységre, sem a Nyílt Társadalom projektre mint liberális hegemoniára törekvő vállalkozásra. Utóbbiak a Soros-kezdemenyezések tagadhatatlan pozitívumaira összpontosítanak: arra a fajta intézményes háttérre vagy egyszerűen munkalehetségre, amelyet az alapítvány a kulturális és politikai ellenkultúra számos kulcsfigurája számára elérhetővé tett.

FILANTRÓPIA, TÁRSADALMI MÉRNÖKÖSKÖDÉS ÉS ÚJ ELITEK

A Soros Alapítvány kritikusai továbbá azt is felvetették, hogy a személyes értékek és motivációk erős jelenléte egy jótékonsági vállalkozásban kifogásolható-e, vagy a közjó retorikájának köszönhetően kritikán felül marad (Hennig 2011), s e dilemma fölött maga Soros

György sem siklott át teljesen: „A sors iróniája, hogy a világ egyik legnagyobb alapítványát vezetem, amelyben személyesen és mélyen érintett is vagyok” (Soros 1995: 114). Megjegyzendő ugyanakkor, hogy a magán- vagy üzleti (*corporate*) adományozók motivációit gyakran kérdőjelezzik meg, s hogy a filantrópia történetét és jelentőségét feltáró szerzők szintén több ízben mutattak rá a privát adományozás természetében rejlő ellentmondásos vonásokra.

Thomas Adam a 19. századi városiasodás és polgári felemelkedés folyamatából, valamint a polgárság és az arisztokrácia ezzel együtt járó versengéséből eredezteti a jótékonykodók körének és a jótékony-ság terének bővülését. E versengés és pozíciófoglalás egyik első terepe művészeti múzeumok létrehozásának és fenntartásának (gyakran kollektív) támogatása volt, amely az uralkodói és nemesi mecenatúra modelljét váltotta fel, s amelyért cserébe az adakozó polgárok társadalmi státuszuk és elismertségük emelkedését várhatták (Adam 2016: 10). A közösség vagyonosabb tagjai idővel az oktatás, sőt, a kutatási tevékenységek támogatásába is bekapcsolódtak. Ezzel mind a tudás-termelés tartalmára, mind az új elitek kinevelésére való befolyásuk megnőtt (Adam 2016: 48–70), s így egyfajta társadalmi mérnökösködé-sben is részt kaptak. Míg Adam elsősorban az adományozás egy korábbi, 19. századi szakaszára összpontosít, addig Nicolas Guilhot (2007) a CEU példáján mutatja be a speciális szakpolitikai ismeretekkel rendelkező szakmai káderek képzésének folyamatát. (A történeti párhuzamra ugyanakkor Guilhot is rámutat.) A CEU mellett a Soros Kortárs Művészeti Központokról is elmondható, hogy Soros ezen intézményeken keresztül elsősorban egy feltörekvő új elitet támogatt (Nagy 2018: 56), melynek a nemzetközi mezőnybe való beérkezése az 1994-ben induló „vándorbiennálé”, a *Manifesta* gárdájának összetételében világosan visszatükröződött: az első hat *Manifesta* kelet-európai kurátorai közül egy kivételével mindenki valamely nemzeti Soros Központ igazgatója volt (Gardner 2015: 111).

A kultúra mellett a felsőoktatás támogatásába – s ezzel különböző mértékű alakításába – való beavatkozás mind Thomas Adam példái-ban, mind a legnagyobb múlttal rendelkező amerikai alapítványok (*Carnegie, Rockefeller, Ford Foundations*), mind pedig az általunk tárgyalt ERSTE és Soros-vállalkozások esetében is megfigyelhető. Hasonlóképp közös tendenciát mutat mindezeknél az alapítványoknál a kultúra-

támogatás felől a közpolitikák irányába való elmozdulás. Mint fentebb említettük, nemcsak az OSF vagy az ERSTE Alapítvány mai portfóliójából, hanem korábbi tevékenységük dokumentációjából is kiesett mára a kultúrafinanszírozó tevékenység. 2017-tel kezdődően az ERSTE fókuszja egyértelműen a „társadalmi vállalkozások” (*social entrepreneurship*) körébe sorolható, inkább civil irányultságú projektekre helyeződött át, míg az OSF (ahogy már a korábbi Soros Alapítványok egy része is) a társadalmi igazságosság, a jogállamiság és az emberi jogok tág témaköreit karolja fel. További változást hozott, hogy míg az ERSTE korábban „adományozó” (*grant-giving*) alapítványként működött, mára „operatívva” (*operational*) vált: ez azt jelenti, hogy külső pályázók projektjeinek finanszírozása helyett most már saját programokat dolgoz ki és valósít meg az alapítvány.

Legyen szó akár kulturális szponzorációról, akár közpolitikák alakításáról, elmondható, hogy „van a filantrópiában valami, ami óhatatlanul ellentétes a demokrácia szellemével” (Ostrower 1995: 122). Ezt a benyomást a magánadományozók által megszerzett befolyás kelti, valamint az a tapasztalat, hogy a filantrópia a gazdagok ízlését és értékvilágát terjeszti ki a társadalom többi része fölé (uo. 125). Mindez nem áll távol a plutokrácia fogalmától, vagyis egy olyan társadalomformától, amely a legvagyonosabb réteg politikai hatalmán alapul.

PLUTOKRÁCIA, POLITIKAI FILANTRÓPIA ÉS FILANTROKAPITALIZMUS

Matthew Bishop és Michael Green *How the Rich Can Save the World* (2008) alcímű könyvükben azt térképezik fel, hogyan igyekszik gazdag és erős motiváltságú adakozók egy csoportja (köztük a glóbusz néhány legbefolyásosabb embere) a világot megváltoztatni, jobbá tenni. A Soros György személyiségét és jótékonsági tevékenységét vezérlő küldetéstudatot nem nehéz felismerni (Guilhot 2007: 449; Seligman 2002), s így nem is meglepő, hogy Bishop és Green kötetükben egy egész fejezetet szentelnek a Soros-jelenség tárgyalásának, nevezetesen az *Age of Plutocracy* (A plutokrácia kora) címet viselő részt. Hasonló magától értetődőséggel sorolják a szerzők Sorost a politikai filantrópok közé.

A politikai filantrópia képzete akár meghökkentést is kelthetne, hiszen Soros György intézményei – beleértve a valamikori SCCA-kat is –, illetve ezen intézmények munkatársai rendre azt hangoztatták és hangoztatják, hogy az alapítványok tevékenysége *nem* politikus: nem támogatnak politikai pártokat és nem avatkoznak bele pártpolitikába. Ez a politikumnak, a politikai töltettel bíró tevékenységnek egy meglehetősen régimódi, úgy is mondhatni, *polgári* felfogása, amely egyedül az intézményes politikát tekinti politikának. Magának Sorosnak számos más kijelentése tagadni is látszik ezt a felfogást, különösen amikor az alapítványok kezdeti időszakáról beszél, például az orosz *Soros Foundation* hőskoráról: „Az volt az elképzelésem, hogy az Alapítvány vezesse a forradalmat” (Soros 1995: 128). Más esetben jótékonyági vállalkozásainak egészét kommentálja ekképpen: „A politikai filantrópia területén vagyok otthon. [...] Annak a befolyásolására igyekszem költeni a saját pénzemet, hogy a kormányok mire költsek az ő pénzüket” (Sorost idézi Bishop és Green 2008: 239).

A plutokrácia immár világszerte jegyezhető korszakát a szerzők a kommunista államok összeomlása után megjelenő hipergazdagok fellépéséhez, valamint a filantrópia ezzel párhuzamosan beköszöntő új aranykorához kötik. Mivel a világjobbító célok egyre gyakrabban igénylik az államszintű hatalomgyakorlás módosítását, a leghatékonyabb stratégiának immáron az tűnik, ha a politikai filantrópok egyből ebbe a folyamatba s a közpolitikák befolyásolásába investálják a pénzüket (uo. 240). Ez az eljárás jogosan válthatja ki a nagyközönség aggodalmát, vélik a szerzők is, akik egyébként meglehetősen pártatlansággal mutatják be az adakozásnak ezt a legújabb kori modelljét, melyet *filantrokapitalizmusnak* neveznek – ez is könyvük főcíme. A filantrópia és kapitalista vállalkozás ezen ötvözete arról ismerszik meg, hogy a filantrokapitalisták az üzleti sikereik esetén már jól bevált készségeiket igyekeznek akkor is latba vetni, amikor koruk égető társadalmi problémáira keresnek megoldást. Soros és a posztzocialista Kelet-Európa esetében ez az abból való profitálást is jelentette, hogy az adományozó első (s egy darabig egyedüli) játékosként lépett be egy olyan terepre, amely a határokon túlról érkező, privát jótékonykodás befogadására felkészületlen volt. Mikor Soros 1973-ban létrehozta a vagyonosodását megalapozó *Quantum Fundot* a Holland Antillák egyik adóparadicsom-szigetén, szintén egy sza-

bályozástól nagyrészt mentes terepen mozgott (Jones és Ying 2020: 6). A Soros Alapítvány kezdeti kelet-európai éveire így emlékszik vissza Soros: „Más nyugati alapítványok olyan nehézkesen manővereztek, hogy évekre telt, amíg leküzdötték a jogi akadályokat”, ami azt is jelentette, hogy „miénk volt a terep” (Sorost idézi Bischof és Green: 241).

A szabályozás teljes hiánya miatt volt tehát ez a terep felkészületlen az egyre inkább politikai színezetet öltő filantrópia befogadására,³ miközben maga az a tény, hogy az állam az átláthatóság és a szabályozás mechanizmusaival visszaszorítani igyekszik a plutokrácia vélt vagy valós fenyegetését – azaz a gazdagok politikai befolyását –, az amerikai példából is ismert jelenség. Bishop és Green számot is adnak az USA kormányainak vonatkozó intézkedéseiről (uo. 251–52). Hasonló gyökere lehetett azoknak az ellenérzéseknek, melyekbe Soros már az 1990-es évek elején, a helyi Soros Alapítványok felállítása, illetve valamivel később a CEU kampuszának való helykeresés során beleütközött: „gyanakvással tekintettek a külső segítségre” (Soros 1995: 132).

KULTURÁLIS KÜLPOLITIKA ÉS DEMOKRÁCIAPROMÓCIÓ A HIDEGHÁBORÚBAN

Amennyiben az ERSTE és a Soros Alapítványok többek közt a régió művészeti szcénájának nemzetközi ismertségét növelték, tevékenységükkel a valamikori szovjet blokk országairól kialakuló képet is hatékonyan formálták. Ezen ország-, vagyis inkább térségmárkázó (*nation / region branding*) minőségükben tekinthetjük őket egyfajta „külső”, azaz missziójukat a határon túlról betöltő kulturális nagyköveteknek. E gondolatmenet nyomán haladva érdemes feladatvállalásukat a kulturális (kül)politika és kulturális diplomácia szempontjából is szemügyre venni.

3 Nóvé Béla könyve (1999) pontosan dokumentálja, amint a legelső évek valóban sokszínű, plurális adományozó tevékenysége egyre tisztábban kiolvasható politikai preferenciát vett fel. A konzervatív, „népies” ellenzék nemzetieskedésének és antiszemitizmusának eredményeképp a Soros-támogatások az 1990-es évek elejére elfordultak ettől az oldaltól, és a liberális ellenzék ügyét karolták fel.

A kulturális külpolitika 21. századi szó- és fogalomtárában központi helyet foglal el a „puha hatalom” vagy „puha nyomásgyakorlás” (*soft power*) kifejezés, jóllehet az a képzet, hogy a kultúra és a kulturális diplomácia a külpolitika „szolgálóleányának”, azaz a külpolitikai célok elérését segítő eszközrendszer részének tekinthető, már korábban is létezett. Az államok történelmi időszakokként változó módon szervezték-szervezik és alakítják a külfölddel ápolta kulturális kapcsolataikat. A birodalmak felbomlásának korszakára például az a fajta kultúrdiplomácia volt jellemző, amely az anya- és a volt gyarmati országok közötti gazdasági és kulturális kapcsolatok megőrzését, előmozdítását, vagyis azok új, alternatív integrációs struktúrába illesztését hivatott biztosítani (Paschalidis 2009: 282). Ugyan a Habsburg Birodalom, s ezzel Közép-Kelet-Európa országainak e birodalomba ékeltsége nem éppen a közelmúltban szűnt meg, egy szakmai beszélgetés során mégis felmerült az az ERSTE Csoporttal és Alapítvánnyal kapcsolatos felvetés, mintha ezek a térség fölött gyakorolt bécsi befolyás egyféle posztbirodalmi helyreállítására törekednének. (Tudomásom szerint ez a felvetés mindeddig nem lett alaposabban feltérképezve vagy alátámasztva.)

A közvetlenebb közelmúlt, azaz a hidegháború időszakának megértéséhez a puha hatalom fogalma elengedhetetlen. A valamikori bipoláris világrend csatározásaira vet fényt egy viszonylag újkeletű, a globális hidegháború kulturális dimenzióit egyre növekvő empirikus anyag felmutatásával feltérképező kutatási irány. Ezen vizsgáldások gyakran élnek a „puha nyomásgyakorlás” kifejezéssel annak bemutatására, hogy a „hideg harcosok” milyen kulturális eszközöket vetettek be külpolitikai céljaik eléréséhez. E kutatások célba veszik mind a Szovjetunió és a Keleti Blokk irányított kultúrájának működését, mind az Egyesült Államok és nyugat-európai szövetségeseinek kultúrdiplomáciáját. A Kelet-Európában közismert elbeszélések szerint a propaganda és az ellenpropaganda eszközéhez elsősorban a kommunista diktatúrák folyomottak. Ebből a szemszögből a kulturális hidegháborúra irányuló kutatások egyik rendkívüli eredményének tekinthető a Kongresszus a Kulturális Szabadságért (*Congress for Cultural Freedom / CCF*) nevű szervezet létezésének és tevékenységének szélesebb körben való megismertetése.

1950 nyarán mintegy kétszáz vezető nyugat-európai és észak-amerikai értelmiségi gyűlt össze Berlinben, hogy ellentámadást indítson a szovjet propagandának az értelmiségi és diákkörökre gyakorolt vonzereje ellen, és hogy világszerte megszilárdítson egy ennek ellenében ható antikommunista, a liberális demokrácia ügyét képviselő értelmiségi közösséget. Az így létrejött szervezet, a Kongresszus a Kulturális Szabadságért meghatározó szerepet játszott az ideológiai hadviselésben, és számtalan kulturális programot támogatott gyakorlatilag minden kontinensen. Az 1960-as évek közepén a *New York Times* és a *Ramparts* folyóiratok feltáró cikkei nyomán kiderült, hogy a CCF-et titokban az Egyesült Államok Központi Hírszerző Ügynöksége (CIA) finanszírozta egy sor alapítványon keresztül. Míg a lelepleződés nagy port vert fel a vasfüggöny túloldalán, Kelet-Európába ez a sztori nem jutott el, vagy nem keltett tartós visszhangot.⁴ A „szabad Nyugaton” a botrány tárgyát nem az képezte, hogy a CCF valamely elfogadhatatlan ügyet szolgált volna, hanem hogy miközben a Nyugat politikai vélemény szabadságot megtűrő demokratikusságot hangoztatott, prominens értelmiségiek egy állami szerv által finanszírozott, összehangolt antikommunista propagandát folytatott világszerte. A CCF európai hatókörének nagyságát Frances S. Saunders, a CCF-sztori egyik közreadója így érzékelteti: „Akár egyetértettek vele, akár nem, akár tudtak róla, akár nem, kevés olyan író, költő, művész, történész, tudós vagy kritikus volt a háború utáni [Nyugat-] Európában, akinek a neve ne került volna valamilyen módon kapcsolatba ezzel a titkos vállalkozással” (1999: 47).⁵ Más szerzők (Cobb 2010; Iber 2015), illetve a berlini Haus der Kulturen der Weltben 2017 végén bemutatott *Parapolitics: Cultural Freedom and the Cold War* (Parapolitika: Kulturális szabadság és a hidegháború) című kiállítás a CCF globális hatótávolságát teszik kitapinthatóvá (HKW 2018). A *Parapolitics*-kiállítás kurátorai érzékenyen mutatnak rá a CIA-botrány által felvetett ideológiai ellentmondásra és erkölcsi dilemmára: szabad-e a szabadságot és az átláthatóságot olyan eszközökkel szorgalmazni, amelyek maguk is kívül esnek a demokratikus elszámoltathatóságon?

4 A kevés – s némiképp megkésett – híradás közé tartoznak Walter Laqueur (1997) és Horváth B. Zsolt (2020) írásai.

5 Ld. még Coleman 1989, aki „A liberális összeesküvés” címen a CCF törekvését szimpátiával értékeli.

A hidegháború ezen kulturális dimenziója azért kívánczik ide, mert a Közép-Kelet-Európát átszövő Soros-hálózat 1989 előtti kiépítésének története ebbe a világnézeti csatározásokkal fémjelzett korbá nyúlik vissza. Ez az előtörténet talán a következő kérdésre adott válasszal foglalható össze legjobban: egyáltalán mikor és hogyan kezdett el Soros György fedezeti alapkezelő nyitott társadalmak kialakítása, majd a kelet-európai disszidens gondolkodók és kortárs művészek sorsa iránt érdeklődni?

Victoria Harms rekonstrukciója (2014) szerint Soros 1980 körül kezdett el barátkozni azzal az értelmiségi körrel, amely a New York-i Egyetem Bölcsészettudományi Intézete (*Institute for the Humanities*), a *New York Review of Books* és a *Helsinki Watch Group* köré csoportosult. Az 1970-es évek végétől egyre több kelet-európai, különösen magyar ellenzéki személyiség látogatta az intézetet (ekkoriban még más szervezetek ösztöndíjait élvezték), és rendszeres transzkontinentális cserekapcsolat alakult ki a két helyszín között. Soros, akire mind a találkozások aktivista légköre, mind a látogatóknak a disszidens élet rizikóiról szóló elbeszélései nagy hatással voltak, először a találkozások kezdeményező Intézet költségeihez járult hozzá jelentős összegekkel, később pedig közvetlenül valamikori hazájába, illetve a tágabb régióba irányította támogatásait.

Habár az államapparátus cenzúrája ezekben az években még mindig bárhol felüthette a fejét, a politikai légkör mégis enyhülőben volt Magyarországon, miközben – ahogy Nagy Kristóf (2018) rámutat – az ország és a fejlett kapitalista világ közötti kapcsolatok és függőségek erősödni kezdtek: 1982-ben Magyarország csatlakozott az IMF-hez (*International Monetary Fund* / Nemzetközi Valutaalap), s a devizában eladósodott ország egyre inkább függővé vált hitelezőitől. Soros e háttér előtt kezdte kiterjeszteni filantróp tevékenységét Magyarországra. Annak ellenére, hogy Soros finanszírozási gyakorlata a kapitalizmus és a liberális demokrácia felé vezető utat egyengette, és mint ilyen, politikai fenyegetést jelentett az államszocialista apparátusra nézve, mégis el tudta nyerni a kormány engedélyét szervezetének létrehozására – mivel ezek értékes dollárban kifejezett bevételt hoztak egy olyan időszakban, amikor az ország állandó hiányt szenvedett kemény valutában (uo. 50; Nóvé 1999: 25).

A New York-i értelmiségi körök mellett egy másik szál is vezetett a keleti blokk ellenzékijeinek felkarolásához. Ezt a vonalat a CCF kelet-európai tagozata, a *Fondation pour une entraide intellectuelle européenne* (Alapítvány egy európai intellektuális összefogásért / FEIE) nevű,⁶ 1966 és 1991 között aktív, párizsi székhelyű szervezet képezi, amely egy, a CCF küldetése és Soros a kelet-európai kulturális mezőben kifejtett tevékenysége közötti folytatóságosságot hoz felszínre. A CIA/CCF-botrány 1966/67-es kirobbanása előtt a *Ford Foundation* volt az egyik olyan szervezet, amelyen keresztül a CIA a Kongresszus a Kulturális Szabadságért programjait finanszírozta (Saunders 1999: 134-135). 1967 után a CCF új név alatt (*International Association for Cultural Freedom / IACF*; kb. Nemzetközi Szövetség a Kulturális Szabadságért), ám változatlan szervezeti formában töltötte be ugyanazt a feladatot, s innentől fogva a Ford Alapítvány vette át a finanszírozást. 1977-től részben a Ford Alapítvány támogatásával működött a CCF kelet-európai tagozata, a FEIE is – mígnem, 1981 táján (még mielőtt Soros bejegyezte volna alapítványát Magyarországon), ez utóbbi szervezet a Ford és Soros Alapítványok közös vállalkozása lett (Harms 2015: 189–200, Guilhot 2006: 403–404). Ez a szervezeti és támogatói folytonosság két oldalról is a hidegháború és a posztoszocialista időszak közötti kontinuitásra világít rá: egyrészt az ideológiai-világnézeti térfoglalás továbbélésére, másrészt a kulturális szférának s a kultúrátámogatásnak e versengésben betöltött szerepére hívja fel a figyelmet. Míg a Ford és a Soros Alapítványok által társfinanszírozott CCF-utód FEIE a világnézeti küzdelemmel fémjelzett hidegháború különböző szakaszaiban juttattak érvényre egy antikommunista programot publikációk, szemináriumok, kulturális események és művészek támogatásán keresztül, a Nyílt Társadalom kibontakozó intézményei és fórumai a posztoszocialista fordulat időszakában vittek tovább egy hasonló küldetést. A bipoláris világrend összeomlásával csaknem egyidőben Francis Fukuyama (1989) „a történelem végét”, azaz a liberális demokrácia végérvényes győzelmét, s ezzel egy „posztideológikus” korszak eljövételét harangozta be. Azóta világossá vált azonban, hogy sem a demokrácia, sem a (neo-)liberalizmus tér-

6 Köszönettel tartozom László Zsuzsának, hogy erre a kelet-európai tagozatra felhívta a figyelmemet.

nyerése nem maradt megkérdőjelezetlenül, azaz kihívók nélkül; ennek egyik legújabb példája az illiberalizmus globális fellépése is. A művészeti világ egy része közreműködött a társadalmi átalakulásban és a demokrácia promóciójában, e folyamatokban betöltött szerepe mégis fokozatosan jelentőségét veszítette, legalábbis a transznacionális keretek közt tevékenykedő szponzorok szempontjából, akik támogatásuk súlyát a közpolitikákkal közvetlenebbül érintkező területekre helyezték át.

KAPITALIZMUS, LIBERALIZMUS ÉS DEMOKRÁCIA VISSZÁS KAPCSOLATA

Maria Hlavajova, a valamikori szlovák SCCA vezetője, majd a tranzit network egyik szellemi alapítója nemrégiben úgy emlékezett vissza az 1989 körüli időkre, mint az ártatlanság korára, amikor a kelet-európai kulturális munkások abban a hiszemben üdvözölték a kapitalizmust, hogy az a demokrácia szinonimája (Hlavajova 2020). Egy rövid évtized alatt nyilvánvalóvá vált azonban, hogy a piacgazdaság megjelenése a posztoszocialista társadalmak mindegyikében olyan folyamatokat indított el, amelyek a lakosság széles köre számára egzisztenciális traumával értek fel, s ennyiben társadalmi értelemben nem demokratikus irányba mutattak: az osztályok közötti egyenlőtlenségek növekedtek és stabilizálódtak; a munkanélküliség, a létbizonytalanság drasztikusan megugrott, miközben az alsóbb osztályok gazdasági érdekei kirekesztődtek a politikai vitákból (Gagyí 2017: 3; Csepei 1999: 11). Mindez ugyanakkor mégsem mond ellent a kapitalizmus és demokrácia, pontosabban a kapitalizmus és demokratizálás közötti szoros kapcsolat meglétének, még ha ez a kapcsolat nem is a rendszerváltáskori kulturális értelmiség által vizionált harmonikus együttélést jelöl. Imént idézett cikkében Gagyi Ágnes rámutat, a demokratizálódás Közép-Kelet-Európában egy függőséget hozó piaci integrációval járt együtt (Gagyí 2017: 8), Jean Grugel (2002) pedig globális perspektívába helyezi ezt a jelenséget. A kilencvenes évekig az volt az elterjedt felfogás, hogy a demokratikus átalakulás országhatárokon belül zajló folyamatok eredménye; a globalizáció kiterjedésével azonban egyre nyilvánvalóbbá vált a külső kényszerítő

tényezők jelentősége (uo. 116–117). E szemszögből vizsgálva a demokratizálódás egy globális politikai gazdaság kialakulásának *következményeként* – jóformán mellékhatásaként – jelenik meg, semmint ön-magáért való politikai eredményként.

Kapitalizmus és demokrácia vitatott kapcsolatát tárgyalja a kortárs művészeti gyakorlat területén Anthony Gardner *Politically Unbecoming: Postsocialist Art against Democracy / Politikailag helytelen: Posztoszocialista művészet a demokrácia ellenében* (2015) című könyve is. Gardner itt az általa a demokratizál(ód)ás esztétikájának nevezett jelenséget boncolgatja, vagyis egy olyan domináns diszkurzust, amelyben a demokrácia megkérdőjelezhetetlen kulcspozíciót nyert el, ahol az eredendően jó/helyes cselekvés képzete társul hozzá, és amelyben a demokráciára való hivatkozás legitimálni képes mindent, amit a nevében tesznek (uo. 11–12). Ez a fő fontosságú jelölő egyszerűsmind konszenzust feltételez a politika 1989 utáni egyetlen érvényes modelljét illetően, miáltal hegemon keretet teremt a társadalmilag elkötelezett művészeti gyakorlat számára is (uo. 15). Ebben az összefüggésben Gardnert éppen azok a „politikailag helytelen(kedő)” művészeti stratégiák érdeklik, amelyek e konszenzus ellenére vitatják a demokratizál(ód)ás folyamatát, s adott esetben nem tartják többnek, mint az imperializmus kortárs formáit kísérő fájdalomcsillapító pirulának (uo. 11, 41–43). Gardner két fő példája, amely mellé ez a fajta fájdalomcsillapító társult, a posztkommunista Kelet-Európában bevezetett gazdasági sokkterápia és a 2003-as iraki invázió. Mindez a jelen vizsgálat tárgyára lefordítva azt sugallja, hogy Soros „befektetése a kultúrába, különösen a fiatal művészekbe és írókba, nem csupán a demokrácia ápolását célozta, hanem a demokráciával együtt az új neoliberális piacok bebetonozását is” (uo. 109). Gardnerhez hasonlóan Octavian Esanu is felismeri (2021: 123) a piaci demokrácia és a kortárs művészet közötti kapcsolatot, sőt ezt a kapcsolódást a Soros Kortárs Művészeti Központok által támogatott, idővel „Soros-realizmusnak” elnevezett művészeti gyakorlat ideológiai alapjaként azonosítja.

Ahogy a demokráciapromóció a bipoláris világ letűnte után is globális síkon zajlik, a liberális ügyet támogató filantrópok játéktere sem korlátozódik az egyes nemzeti kontextusokra. A puha ösztönzők, s ezen belül a kulturális diplomácia eszköztárának bevetése külpoli-

tikai célok elérése, nemzetközi befolyás megszerzése érdekében a jelenkor bevett gyakorlata. Első meggondolásra úgy tűnhet, hogy a nem állami szereplők szükségképpen csak másodlagos jelentőségűek lehetnek a külpolitikát érintő feladatkörökben, azonban egy olyan korszakban, amikor az államok között nincs alapvető konszenzus a kulcsfontosságú kérdésekben, a nem állami szintér egészen más jelentőséget kap, állapítja meg Giles Scott-Smith (2019: 17). Ilyen időszakokban az általa „helyettes államnak” (*surrogate state*) nevezett formációk vállalhatják át ezt a funkciót. Helyettes(ítő) állam alatt olyan filantróp vállalkozásokat ért, amelyek rendelkeznek széleskörű kulturális projektek lebonyolításához szükséges anyagi eszközökkel és hálózatépítési kapacitással; amelyek cselekvési programja (*agenda*) trend-alakító lehet, s melyek ezen programjukat az állammal való egyeztetés nélkül képesek meghatározni. A hidegháború idején a „helyettes állam” szerepét az olyan nagy amerikai filantróp szervezetek töltötték be, mint például a Ford Alapítvány (*Ford Foundation*), jelzi Scott-Smith; a jelenlegi időszak legjelentősebb példái között a szerző a Soros által alapított Open Society Foundations (OSF) is megnevezi (uo. 18).

Mivel Scott-Smith az amerikai kulturális diplomácia alakulására fókuszál, az OSF csak mint jelenkori „helyettes állam” említődik meg, amely számos ország (köztük választott hazája, az Egyesült Államok) kül- és közpolitikájára gyakorol aktív befolyást. A mostani és a hidegháborús időszak közötti, épp Soros alapítványaihoz köthető intézményi és szándékbeli folytonosság itt nem kerül felszínre, vagy nem ismert a szerző számára. A régióbeli balliberális közegben tevékenkedők számára pedig talán elsikkad és/vagy kisiklik Sorosnak ez a fajta értékelése, amely a milliárdos filantrópot egyértelműen *global player*-ként, vagyis világszerte vezető pozíciót élvező szereplőként, s e minőségében a neoliberalis globalizáció egyik motorjaként látja. A Soros-féle vállalkozást egyrészt legitimálja valamikori kultúrátámogató és civil társadalom-építő tevékenysége, illetve a régió egyes országaiban előretörő illiberális politikai erőkkkel szembeni jelenlegi fellépése. A „vállalkozás” világméretű érdekérvényesítő képességére (*advocacy*) való hivatkozások pedig azáltal siklanak ki, hogy ezeket legtöbbször antiszemita töltetű összeesküvés-elméleteknek minősítik. Az országhatárokon és kontinenseken átívelő érdekérvényesítő

tevékenység ugyanakkor a globalizált világban elterjedt jelenség, amelyet a helyettesítő állam és a *global player* fentebb bevezetett fogalmai is regisztrálnak. Ezek a fogalmak e tekintetben neutrálisan, azaz a tevékenységben részt vevő személyek és szervezetek etnikai-vallási hovatartozására való hivatkozástól mentesen írják le e folyamatokat (ilyesfajta címkézés egy olyan többzres stábbal dolgozó szervezet esetében, mint az OSF nem is volna értelmezhető).

Ugyanezek a terminusok s a hozzájuk kapcsolódó gondolatmenetek segítenek a Soros és az OSF tevékenységében rejlő, egyszerre demokrácia-építő és antidemokratikus hatások közötti feszültség megragadásában is. Antonio Vázquez-Arroyo ugyanakkor felhívja a figyelmet arra (2008), hogy a liberális demokrácia mint hatalomgyakorlási forma történelmi fejlődése egy antidemokratikus tendenciáról árulkodik, amely a hatalom két fő területének – a gazdasági és a politikai mező – szétválásához vezetett. E szétválási folyamat során az a demokratikus politika, amely egykor a liberális demokráciának felhatalmazást adott, összeomlott, és megnyitotta az utat a neoliberalizmus felemelkedése előtt. A neoliberalizmus pedig fokozatosan eltávolodik a demokráciától, és egyre világosabban konzervatív, jobboldali gazdaságpolitikát képviselő erővé válik; és ez az eltávolodás a jóléti, azaz a társadalmi felelősségvállalás elvén működő államra mért csapásban is megmutatkozik (Brown 2019: 13, 28–29). A határon átívelő közpolitikai befolyás lehetőségére és mértékére mutat rá a „hontalan államférfi” metaforája is, amelyet már többen alkalmaztak Soros György működési módjának összefoglalására (ld. Jones és Ying 2020; Hägel 2020: 214–233) – köztük maga a nevezett személy is (Soros 1995: 151–175).

A BALOLDALI KRITIKA KISAJÁTÍTÁSÁNAK VESZÉLYE

Ebben a tanulmányban két, a kelet-európai rendszerváltás során felépő, s a régióbeli kulturális infrastruktúra illetve művészeti szakma átalakulásában és professzionalizálódásában tevékeny részt vállaló adományozó szervezet aktivitását vizsgáltam. Mind a Soros Alapítvány (később Nyílt Társadalom Alapítványok / OSF), mind az ERSTE Alapítvány esetében az üzleti (*corporate*) vagyis a bankvilág területéről

érkező jótékonysággal állunk szemben, amely ténnyel kapcsolatban kritikus vélekedések is megfogalmazódtak. Az esszé e kritikus vélekedésekhez nyúl vissza és ezeket viszi tovább, amennyiben az alapítványok által támogatott célok progresszív társadalmi tartalma és a támogatásra fordított vagyon előteremtését lehetővé tevő, konzervatív gazdaságpolitika közötti feszültség kérdését járja körül.

A polgári filantrópia eredetéhez, a 19. századba visszanyúlva láttuk továbbá, hogy feszültséggel teli ellentmondást teremt az a filantrópia természetéhez eredendően hozzátartozó vonás is, hogy a közösség egyes tagjai vagyonuk révén a társadalmi elitek kialakításában aránytalanul nagy befolyást képesek szerezni – csakúgy, mint a társadalom által szentesített ízlésvilág és értékek terjesztésében. A hidegháború időszakát megidézve egyrészt a kultúra társadalmi (fel)haszná(lhatóságá)nak mértéke és módzatai, másrészt a jelenkori kultúrharc gyökerei váltak felismerhetővé. A globális liberális elit és a globális konzervatív jobboldal napjainkban megfigyelhető kultúrharca idején nem egyszerű a bal oldali töltetű neoliberalizmus-kritikát fenntartani. A neoliberalizmus-kritikus kreatív-értelmiségi réteg egyik választása lehet, hogy ebben a kiélezett helyzetben inkább kiáll a liberális értékrend mellett abból a meggondolásból, hogy a jobboldali agresszió ellenében egyértelműen és egyhangúlag állást foglaljon, akár a korábbi kritikai megfontolások felfüggesztése árán is. Ez stratégiailag ugyan érthető, ám intellektuálisan riasztó fejlemény, hiszen a kritikától való tartózkodás végeredményben a (neo-)liberális konszenzust erősíti.

Egy megnyugtatóbb és vállalhatóbb stratégia kialakítását az a viszonylag új keletű, mind nemzetközileg, mind hazai viszonylatban megfigyelhető jelenség nehezíti, hogy a globális jobboldal egyre gyakrabban a baloldali progresszív kritika fő meglátásait és érvelését tulajdonítja el, majd saját konzervatív politikai programjának alátámasztására használja fel – jobban mondva használja ki, hiszen ezen érveléseket az eredeti szándéknak homlokegyenest ellentmondó ügyek népszerűsítéséhez reciklálja. Francis Fukuyama (2019) az identitáspolitika, az *Aspiasa*-folyóirat szerkesztőségi cikke (2020) és Elizabeth Corredor (2019) a feminista érdekvégyesítés illetve a gender-elméleteken belüli viták kisajátítására és „hűtlen kezelésére” mutat rá. Friss hazai példa erre az eljárásra Békés Márton „Mi, benn-

szülöttek” (2020) című írása, amelyben Békés egy posztkolonialista és dekolonizáló gondolkört hasznosít újból, s ennyiben pontos leírását adja a globalizáció és liberális imperializmus összefüggésének, az új- vagy „puha”, illetve „öngyarmatosítás” működési mechanizmusának, a dekolonizált tudat (*decolonial thinking*) szükségességének, s a tranzitológia mint narratíva tévedéseinek. Emellett megjegyzi, hogy írásával a centrumországokban már megszilárdult tudományos konszenzus megkésett elfogadtatását és népszerűsítését kívánja szolgálni (uo. 102). S csakugyan: hivatkozásai között szinte kizárólag e diszkurzusok neves képviselői szerepelnek Edward Saiddal és Frantz Fanonnal kezdve Kees van der Pijlen és Samir Aminon keresztül Böröcz József-ig vagy Gagyí Ágnesnek épp a *Fordulatban* közölt írásáig. Csakhogy Békés ezeket a gondolatokat egy konzervatív keretbe helyezi át,⁷ s a posztkolonialista kritikát illetve az ideológiailag el nem kötelezett politika(elmélet)i elemzéseket a jobboldali magyar kormány dicséretére mozgósítja. Egy olyan kormány dicséretére, amely a „lenyúlt” elméletekben megfogalmazott (sőt, követelt) társadalmi igazságosság elvét sárba tapossa, s ahelyett az idegenellenességet és az intoleráns nemzeti homogenitást tűzi zászlajára. Még frissebb, a tanulmányomban tárgyalt egyik szervezetet közvetlenül célzó-érintő példa az (ön)kritikus megnyilvánulások támadási felületé alakítására az a hamis állás-interjú sorozat, amelyet vélhetően a Fidesz-megbízásából készítettek az OSF néhány munkatársát és kedvezményezettjét félrevezetve, majd megjelentettek a *Magyar Nemzet* oldalán (*Magyar Nemzet* 2022).⁸

Ez a fajta diszkurzuskisajátító gyakorlat valódi veszélyt jelent, különösen, ha egy olyan nagyközönséget céloz meg, amely számára csakugyan rejtve marad, hogy a fent felsorolt s Békés által is tárgyalt elméletek és megfigyelések nem valamiféle újkeletű és lokális politikai valóságból táplálkoznak, hanem évtizedek körültekintő globalizáci-

7 A magyar nyelvű publikáció után a szöveg az újonnan induló *Hungarian Conservative* című folyóirat legelső számában is megjelent.

8 A félrevezetés abban állt, hogy nem volt szó semmilyen állásajánlatról, az interjút készítőket nem fedték fel saját vagy megbízójuk azonosságát; céljuk az volt, hogy a megkeresett embert addig beszéltesék, amíg olyat nem mond, ami alkalmas önmaga és/vagy az OSF lejáratására (Az egyik, neve elhallgatását kérő érintett személyes közlése, 2022. március 6.).

ókritikus, jórészt baloldali, történeti és tudományos igényű vizsgálódásának eredményei. Az új keletű lokális torzítást az ezekre ráragasztott idegengyűlölet, antiszemitizmus, és a társadalmi progresszió elutasítása adja meg. Arra a kérdésre, hogy ez a veszélyes gyakorlat a globalizációkritikus gondolkodót bírálatainak elhallgatására kell-e sarkallja, magam az intellektuális integritás megtartása nevében – s legalábbis a dolgok jelen állása szerint – nemmel válaszolnék.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Adam, Thomas (2016). *Philanthropy, Civil Society, and the State in German History, 1815-1989*. Camden House.
- Aspasia (2020). Beszámoló a régióból. A genderellenes hullám Kelet-Európában és máshol: a társadalmi nemek tudománya, a civil társadalom és az állam. *Eszmélet*, 126, 136–51.
- Békés Márton (2020). Mi, bennszülöttek. *Kommentár*, 2, 91–106.
- Bishop, Matthew és Green, Michael (2008). *Philanthrocapitalism: How the Rich Can Save the World*. Bloomsbury.
- Brown, Wendy (2019). *In the Ruins of Neoliberalism: The Rise of Antidemocratic Politics in the West*. Columbia University Press.
- Cobb, Russell (2010). Promoting Literature in the Most Dangerous Area in the World, the Cold War, the Boom and *Mundo Nuevo*. In Barnhisel, Greg és Tur, Catherine (szerk.), *Pressing the Fight: Print, propaganda, and the Cold War* (231–50). University of Massachusetts Press.
- Coleman, Peter (1989). *The Liberal Conspiracy: The Congress for Cultural Freedom and the Struggle for the Mind of Postwar Europe*. Free Press.
- Corredor, Elizabeth S. (2019). Unpacking “Gender Ideology” and the Global Right’s Antigender Counter-movement. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 44(3), 613–638.
- Csepeli György (1999). A felesleges ember a posztszocializmusban. *Kritika*, 28(11), 11–13.
- ERSTE Alapítvány (2007). PATTERNS_Researching And Understanding Recent Cultural History [Pályázati felhívás]. *e-flux*, 2007. december 15. <https://www.e-flux.com/announcements/39752/call-for-submissions/>.
- Esanu, Octavian (2008). *The Transition of Soros Centers to Contemporary Art: The Managed Avantgarde* [Publikáció a “Periferic 8 - ‘Art as Gift’” Kortárs Művészeti Biennáléra]. CCKK.

- Esanu, Octavian (2021). *The Postsocialist Contemporary: The Institutionalization of Artistic Practice in Eastern Europe After 1989*. Manchester University Press.
- Felvidek.ma (2017). Prágából indult, Budapesten landolt a Közép-európai Egyetem. *Felvidék.Ma*, 2017. április 4. <https://felvidek.ma/2017/04/pragabol-indult-budapesten-landolt-a-kozep-europai-egyetem/>.
- Franke, Anselm; Ghouse, Nida; Guevara, Paz; és Majaca, Antonia (2017–2018). *Parapolitics: Cultural Freedom and the Cold War* [Kiállítás]. Haus der Kulturen der Welt. https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2017/parapolitics/parapolitics_start.php.
- Fukuyama, Francis (1989). The End of History? *The National Interest*, 16, 3–18.
- Fukuyama, Francis (2019). *Identity Politics – The Demand for Dignity and the Nation State’s Future* [Prezentáció]. Tipping Point Talks, Bécs. <http://www.erstestiftung.org/en/francis-fukuyama-identity-politics/>.
- Gagyi, Ágnes (2017). Hungary’s ‘Lex CEU’ and the State of the Open Society: Looking Beyond the Story of Democratic Revolutions. *Cultures of History Forum*, 2017. szeptember 12. <https://www.cultures-of-history.uni-jena.de/focus/lex-ceu/hungarys-lex-ceu-and-the-state-of-the-open-society>.
- Gardner, Anthony (2015). *Politically Unbecoming: Postsocialist Art against Democracy*. MIT Press.
- Gienow-Hecht, Jessica (2010). Culture and the Cold War in Europe. In Leffler, Melvyn P. és Westad, Odd A. (szerk.), *The Cambridge History of the Cold War* (398–419). Cambridge University Press.
- Glennbeck.com (2010). Soros Exposed: Research on the Progressive Puppet Master. *Glenn*, 2010. november 11. <https://www.glennbeck.com/content/articles/article/198/47856/>.
- Grugel, Jean (2002). *Democratization: A Critical Introduction*. Palgrave.
- Gržinić, Marina (2013). Analysis of the exhibition „Gender Check – Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe” [Blog bejegyzés]. *Grzinic-Smid.Si*, 2013. február 15. <http://grzinic-smid.si/?p=283>.
- Guilhot, Nicolas (2006). A Network of Influential Friendships: The Fondation Pour Une Entraide Intellectuelle Européenne and East–West Cultural Dialogue, 1957–1991. *Minerva*, 44(4), 379–409.
- Guilhot, Nicolas (2007). Reforming the World: George Soros, Global Capitalism and the Philanthropic Management of the Social Sciences. *Critical Sociology*, 33(3), 447–477.
- Hägel, Peter (2020). *Billionaires in World Politics*. Oxford University Press.
- Harms, Victoria (2014). Central Europe in Manhattan: Why Hungarian Dissidents Mattered to New York Intellectuals. *Comparativ. Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung*, 24(4), 23–38.

- Harms, Victoria (2015). *Destined or Doomed? Hungarian Dissidents and Their Western Friends, 1973-1998*. A Pittsburgi Egyetemen leadott doktori disszertáció.
- Hennig, Naomi (2011). *Finanzmarkt, Geopolitik und Kulturförderung – eine Illustration der Soros Open Society Foundation*. A berlini Universität der Künste-n leadott MA-szakdolgozat.
- Hlavajova, Maria (2020). *Agents of Cultural Change* [Prezentáció az “Agents of Cultural Change” c. online workshopon]. Leibniz Institute for the History and Culture of Eastern Europe, Leipzig. <https://www.connections.clio-online.net/index.php/searching/id/event-94364?language=de>.
- Hock, Beáta (2018). Die Domestizierung der feministischen Kulturtheorie als Mittel zur Aussöhnung mit der sozialistischen Vergangenheit. In Ina Alber és Claudia Kraft (szerk.), *Geschlecht und Wissen(schaft) in Ostmitteleuropa* (49–68). Herder-Institut.
- Hock, Beáta (2022). Erste Stiftung – A Foundation as Diplomat for East-Central European Cultural History. In Julia Allerstorfer-Hertel és Karolina Majewska-Güde (szerk.), *KU Global Art History Studies* (megjelenés előtt).
- Horváth B. Zsolt (2020). Az Egyesült Államok szerepe a kulturális hidegháborúban. Újkor, 2020. május 24. https://ujkor.hu/content/az-egyedul-alla-mok-szerepe-a-kulturalis-hideghaboruban#_ft_ref_7.
- Iber, Patrick (2015). *Neither Peace Nor Freedom: The Cultural Cold War in Latin America*. Harvard University Press.
- Index.hu (2013). Soros György, te ördög! *Index*, 2013. február 13. https://index.hu/belfold/2013/02/13/funar_slotu_meciar_csurka_tudjman_hoffmann/.
- Jesse Dylan (2019). *Soros*. Giant Interactive.
- Jones, Geoffrey és Ying, Wendy (2020). George Soros: The Stateless Statesman. *Harvard Business School Case Collection*, 321-012. <https://www.hbs.edu/faculty/Pages/item.aspx?num=58674>.
- Laqueur, Walter (1997). Antikommunizmus külföldön: Emlékezés a Kongresszus a Kulturális Szabadságért (Congress for Cultural Freedom) nevű szervezetre. *Európai Szemle*, 8(1), 33-50.
- Lentner Csaba, Tóth Gergely és Polyák Imre (2005). *Bankfúziók hatásai Közép-Európa gazdasági felzárkózására* [Konferencia-előadás]. Széchenyi István Egyetem, Győr, 2005. december 2. http://www.sze.hu/etk/_konferencia/publikacio/Net/tema.html.
- Magyarnemzet.hu* (2022). Amikor kiadunk egy jelentést, meg is etetjük őket + videók. *Magyar Nemzet*, 2022 március. 01. <https://magyarnemzet.hu/belfold/2022/03/amikor-kiadunk-egy-jelentest-meg-is-etetjuk-oket-videok>.
- Moulton, Aaron (2019). *The Influencing Machine* [A kiállítás sajtóközleménye]. <https://www.nicodimgallery.com/exhibitions/the-influencing-machine>.

- Moulton, Aaron és Lovink, Geert (2019). "The Soros Center was a Perfect Machine": An Exchange between Aaron Moulton and Geert Lovink. *Artmargins*, 2019. július 15. <https://artmargins.com/the-soros-center-was-a-perfect-machine-a-dialogue-between-aaron-moulton-and-geert-lovink/>.
- Nagy Kristóf (2014). A Soros Alapítvány képzőművészeti támogatásai Magyarországon. A nyolcvanas évek második felének tendenciái. *Fordulat*, 21, 192–215.
- Nagy, Kristóf (2018). From Fringe Interest to Hegemony: The Emergence of the Soros Network in Eastern Europe. In Hock Beáta és Anu Allas (szerk.), *Globalizing East European Art Histories: Past and Present* (53–63). Routledge.
- NóvÉ Béla (1999). *Tény/Soros: A magyar Soros Alapítvány első tíz éve, 1984–1994*. Balassi.
- Ostrower, Francie (1995). *Why the Wealthy Give: The Culture of Elite Philanthropy*. Princeton University Press.
- Paschalidis, Gregory (2009). Exporting National Culture: Histories of Cultural Institutes Abroad. *International Journal of Cultural Policy*, 15(3), 275–289.
- Pettai, Eva-Clarita és Kopeček, Michal (szerk.) (2017). 'Lex CEU' – Academic Freedom, Civil Society and the Embattled Legacies of 1989. *Cultures of History Forum*, 2017. november 09. <https://www.cultures-of-history.uni-jena.de/focus/lex-ceu/>.
- Saunders, Frances Stonor (1999). *Who Paid the Piper?: The CIA and the Cultural Cold War*. Granta.
- Schöllhammer, Georg (1999). Art in the Era of Globalization. In Ressler, Oliver (szerk.), *The Global 500*. Selene.
- Scott-Smith, Giles (2019). Transatlantic Cultural Relations, Soft Power, and the Role of US Cultural Diplomacy in Europe. *European Foreign Affairs Review*, 24(2), 21–41.
- Seligman, Dan (2002). Soros György, a kíváncsi ember. *Múlt és jövő* 13(1), 127–131.
- Soros, George (1995). *Soros on Soros: Staying ahead of the Curve*. Wiley.
- Šuvaković, Miško (2002). Ideologija izložbe: o ideologijama Manifeste. *Platforma SCCA*, 3, 11–18. <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakovic.htm>.
- Vázquez-Arroyo, Antonio Y. (2008). Liberal Democracy and Neoliberalism: A Critical Juxtaposition. *New Political Science*, 30(2), 127–159.
- Voanews.com (2017). Demonization of Soros Recalls Old Anti-Semitic Conspiracies. VOA – Voice of America English News, 2017. május 15. <https://www.voanews.com/a/soros-anti-semitic-conspiracies/3851563.html>.
- Wachtel, Paul (1997). A külföldi bankok szerepe a közép-európai átmeneti gazdaságokban I. *Közgazdasági Szemle*, 44(1), 13–30.

Patakfalvi-Czirják Ágnes és Barna Emília

„DÜHÖNG A FŐSODOR”

AZ ORBÁN-RENDSZER POPULISTA DISKURZUSAI A POPULÁRIS ZENÉBEN

Tanulmányunk a populizmus és a populáris zene kapcsolatát vizsgálja a 2010 utáni magyar társadalom és politika kontextusában, arra keresve a választ, hogy a populáris zene milyen módon segítheti elő a populista diskurzusok terjedését. Továbbá, hogy ez milyen összefüggésben van mind a zenei esztétika és forma, mind a zenészek gazdasági, társadalmi és politikai beágyazottságával. A tanulmány a populista diskurzusokat az Orbán-rezsim hegemóniaépítésének részeként, ideológiai pilléreként értelmezi, amely a 2010 utáni kormányzás egyes elemeit alátámasztja, más elemeit pedig elfedi. Elemzésünk három dalra fókuszál: Ákos „Hazatalál” (2018), a Kowalsky meg a Vega „Tizenötmillióból egy” (2017), valamint Bródy János „Akit a hazája nem szeretett” (2020) című felvételeire. A dalok „szövegekként” történő elemzése mellett figyelembe vesszük a termelés, a terjesztés, valamint az előadások kontextusát is, amely a zeneipar kapitalista logikájának és a politikai hatalomgyakorlásnak egyszerre képezi terepét. A dalokat továbbá együtt elemezzük az előadók – adott esetben változó – zeneipari, illetve társadalmi pozíciójával. Az előadók zeneipari pozíciójában a piaci viszonyoknak és az ezzel szorosan összefüggő állami kultúr- és médiapolitikának való kitettség egyaránt megjelenik.

BEVEZETÉS

Tanulmányunkban a populizmus és a populáris zene kapcsolatát vizsgáljuk a 2010 utáni magyar társadalom és politika kontextusában. Arra keressük a választ, hogy a populáris zene milyen módon segítheti elő a populista diskurzusok terjedését, valamint, hogy ez milyen összefüggésben van mind a zenei esztétika és forma, mind a zenészek (szerzők, előadók) gazdasági, társadalmi és politikai beágyazottságá-

val.¹ A populista diskurzusok a „nép” megalkotására, megszólítására és képviselőre irányulnak egyfajta polarizáló logika mentén (a „korrupt elit” és a „hétköznapi emberek”, a „külföldi érdek” és a „nemzeti érdek”, a „mi” és az „ők” szembeállítás), további jellemző diskurzusokkal kiegészülve, mint a hazafiasság és a válságnarratívák. A populizmus különböző formáinak vannak magyarországi történeti előzményei, mint a Horthy-korszak népi mozgalma, amely bizonyos formában a szocializmus időszakában is tovább élt a kultúrában (Némedi 1985; Taylor 2021), illetve közvetlen előzményként a rendszerváltást követően is megjelent mint a jobboldali elitblokk diskurzusa, amely „a 'nemzeti érdek' érzelmi egységére és a nemzetközi tőkeérdek elleni védelemre” hivatkozik (Gagy 2014: 306). A 2008-as gazdasági válság, illetve a 2010-es politikai váltás utáni Magyarország kontextusában azonban a populista diskurzust az Orbán-rezsim hegemoniaépítésének (Éber et al. 2019; Gramsci 1971) részeként, ideológiai pilléreként értelmezzük. Ennek megfelelően azt vizsgáljuk, hogy mainstream popdalok hogyan ágyaznak meg a 2010 utáni kormányok jobboldali populista ideológiájának.

A tanulmányban elemzett zenei anyagok mindegyike közvetlen módon kapcsolódik az Orbán-rendszer hegemoniaépítéséhez. Annak érdekében, hogy a zenei esztétika elemzését összekapcsoljuk a tágabb politikai és társadalmi kontextussal, az elemzésünk közvetetten a Frankfurti Iskola, elsődlegesen Adorno populáris zenére, illetve kultúriparra vonatkozó elméletéhez is kapcsolódik. Adorno (Adorno és Simpson 1941), illetve Horkheimer és Adorno (1990 [1947]: 147–200) egy rendszer részeként tekint a kulturális termelés viszonyaira, a kulturális munkára, valamint a kulturális termék esztétikájára. A kultúra elemzésében ma e három szféra jellemzően különválnak, a kulturális munkával foglalkozó kritikai elemzések kevéssé foglalkoznak az esztétikával, a tartalom-, illetve szövegfókuszú elemzések pedig sok esetben vakok a termelési, illetve munkaviszonyokra.

1 Kutatásunk egy nemzetközi összehasonlító vizsgálat részét képezi, amely közös módszertan alapján öt európai országban vizsgálja a populáris zene és a populista diskurzusok összefüggéseit („Popular Music and the Rise of Populism in Europe”, Volkswagen Alapítvány 94 754 sz.). Interneten: <https://musicandpopulism.eu/>. A kutatásban részt vevő országok: Ausztria, Magyarország, Németország, Olaszország, Svédország.

Elemzésünkben a dalok mint „szövegek” mellett figyelembe vesszük a termelés, a terjesztés, valamint az előadások kontextusát is, amely esetünkben a zeneipar kapitalista logikájának és a politikai hatalomgyakorlásnak egyszerre képezi terepét. A populáris zenére úgy tekintünk, mint ami a hangzás és esztétikai jellemzők mellett magába sűríti az alkotók habitusát, valamint a társadalmi térben elfoglalt pozícióját. Továbbá mint ami a befogadói oldalon is valószínűsít bizonyos kulturális értelmezéseket, érzelmeket vagy bizonyos felhasználási módokat (DeNora 2004). Ezek a lehetséges értelmezések és felhasználási módok összefüggésben vannak a zenehallgatás társadalmi-történeti kontextusával, amelyben a műfajok, stílusok, befogadói oldalon az ízlés struktúrái formálódnak. Ez a megközelítés túlmutat azon a szemléleten, ami a politikai eszközként való felhasználásra és a közvetlen manipulációra egyszerűsíti le a populáris zene és a politika viszonyát, mint ahogy meghaladja az ok-okozati vagy kereslet-kínálati modellek sematikus kultúraábrázolását is. Az egyes dalok konkrét esztétikai elemzésén túl rámutatunk, hogy azok milyen módokon befolyásolhatják a kulturális és társadalmi jelentések kialakítását, és milyen érzéseket, tudásokat kötnek különböző ideológiai elemekhez: hogyan jelennek meg bennük az otthonosság, a hazafiasság és a társadalmi válság diskurzusai.

A politikai hatalomgyakorlás a zene előállítására, terjesztésére és fogyasztására létrejött intézményrendszer kontrollját teszi lehetővé kultúrpolitikai és -finanszírozási eszközökkel, szponzorációval, illetve a médiapolitikán keresztül. Ugyanakkor ez a viszony az ellenkező irányban úgy érvényesül, hogy a (populáris) zene alkalmas arra, hogy a politikai hatalomgyakorlás megszilárdításában részt vegyen, és a hegemonia kiépülésének folyamatát elősegítse olyan módon, hogy egyrészt a részvételt ízléskultúrákhoz köti, másrészt eltérő közösségeket, közösségeket fog össze. Emellett a populáris zene nemcsak szimbolikus jelölőrendszerként, hanem átélt élményeken, érzelmeken keresztül is hat.

AZ ORBÁN-REZSIM HEGEMÓNIAÉPÍTÉSE ÉS A POPULIZMUS

A 2010 utáni Orbán-rezsimet Éber és társai nyomán „a második világháború utáni globális gazdasági ciklus válságának 2008 utáni fázisában kialakuló helyi hegemoniaként” értelmezzük, „amely a külső integráció követelményeinek kielégítését átmenetileg sikeresen egyezteteti össze egy új helyi oligarchia feltőkésítésével” (Éber et al. 2019: 29). Ezzel a félperifériás felhalmozási rezsim egy új, „hibrid” variánsát hozza létre, amely egyszerre épít az államosításra és a privatizációra (Gerőcs 2021: 171), a nyugati tőke munkaerővel történő kiszolgáltatására és a nemzeti tőke és burzsoázia megerősítésére (Éber et al. 2019; Scheiring 2020; Gerőcs 2021). A jelen tanulmány fókuszában lévő populistá ideológia alátámasztja a 2010 utáni kormányzás egyes elemeit, más elemeit pedig elfedi. A nemzeti összetartozás és büszkeség jobboldali és konzervatív keretben megfogalmazott ideája, amely a magyar nép morális felsőbbrendűségét hirdeti a „liberális (Nyugat-)Európával” szemben, elfedi mind a német tőkének való kitettséget, amelynek a rezsim alárendeli a magyarországi munkajogokat vagy a szakképzést (Éber et al. 2019: 50), mind „az eladósodás új geopolitikáját”, amelyben Magyarország magát az EU kapujaként pozicionálja az orosz és kínai tőkebefektetések számára (Gerőcs 2021: 188–196). E függőségek és pozicionálás ellenére a 2010 utáni kormányok kommunikációja a keresztény, „hagyományos” európai értékek védelmét hirdeti a bevándorlóbarát nyugattal szemben. A rendszer-szintű átalakítás a társadalompolitikában a jóléti juttatások újraelosztását jelentette, a középosztály megerősítésével, egyúttal „a rezsim által nem kedvezményezett, alávetett osztályok uralásá[val]” (Éber et al. 2019: 29). A Fidesz által 2014-ben kihirdetett „munkaalapú társadalom” programját ideológiailag a „hasznos”, „produktív” állampolgárok – a „nép” – és a „haszontalan” állampolgárok – a „Mások” – megkülönböztetése támasztotta alá. A közmunka rendszere megerősítette a tartós munkanélküliség és az etnikai különbségtétel kapcsolatát (Kovai 2018; Molnár, Bazsalya és Bódis 2018; Éber et al. 2019: 57). Az Orbán-rezsim genderpolitikája továbbá a 2008-as válság nyomán „a női informális és formális munka ingyenes és olcsó erőforrásként való kizsákmányolását”, valamint a népesedéspolitikát célozza (Csányi 2019: 135–135). Ennek alátámasztásaként folytat a

kormány a genderviszonyokkal kapcsolatosan is a nyugati liberális „genderideológiával” szemben a „hagyományos értékek” védelmét hangsúlyozó szimbolikus politikát (Kováts 2017; Csányi 2019). A fent áttekintett közpolitikák az Orbán-rezsim hegemoniaépítésének alapját képezik. A strukturális átalakítások osztálypolitikai értelemben egy új középosztály létrehozására irányulnak, amelyet ideológiai síkon a megnevezett populista diskurzusok támasztanak alá.

A populáris zene és populizmus kapcsolatának elméleti megragadásához Pierre Ostiguy (2017) „szociokulturális” megközelítésére hagyatkozunk. E keret lehetővé teszi a tárgyalt diskurzusok a populáris zenében megjelenő formáinak („mi”–„ők” polarizáció és a válságrepresentációk) az osztályviszonyokkal összekapcsolt elemzését. Ostiguy a populizmust olyan érzelmi narratívaként írja le, amely a politikai és mozgósító célokat egy képviselő nélküli tömeg nevében sajátítja ki. A populista vezetők érzelmi kapcsolatot keresnek a támogatóikkal, ami során átpolitizálják ennek az érzelmi kapcsolatnak a szimbólumait és esztétikai, valamint a viselkedéshez, szokásokhoz kapcsolt, azaz habituális összetevőit. Ostiguy itt említi a politikusoktól szokatlan – közvetlen, akár bunkó vagy szexista – viselkedést, illetve az ennek megfelelő nyelvezetet. A szerző ezeket a performatív politikai gesztusokat, viselkedéseket az alsó osztályok jegyeivel való hivatkozással azonosítja. A szociokulturális jelölők, amelyek a nép autentikusságaként mutatkoznak meg, a politikusi performanszokban a „nép vezetője” és a „nép” közötti érzelmi közösségvállalást és a társadalmi, vagyoni helyzeten, sőt osztályokon átívelő közelséget jelenítik meg. A vezető és a nép társadalmi közelsége a viselkedésen túl akár tárgyiasult, akár gyakorlati formában is megmutatkozhat. Magába foglalhatja annak a reprezentációját, hogy a társadalmi valóság értelmezésében, a szokások, az ízlés és az esztétikai választások szintjén, illetve a problémákkal való megküzdésben megkérdőjelezhetetlen egyetértés uralkodik a politikai vezetés és a nép között.

A populizmus szociokulturális megközelítése az ízlést a közönségépítés egyik eszközeként ragadja meg, sokban alapozva a bourdieui ízlélméletre, amelyben az ízlés mint különbségtevő gyakorlat az osztályviszonyok fenntartását szolgálja (Bourdieu 1984 [1979]). A legitim ízlést az uralkodó osztály ízlése jelenti, az alávetett osztályok ettől való eltérését megvetés, a vulgaritás vádjá kíséri. Az Ostiguy által

leírt populista politikában a nép nevében fellépő politikai vezető a nép ízlésének megtestesítőjeként és legitimálójaként határozza meg azt, hogy mi az, ami autentikusan a népet jellemzi, vagy a népnek tetszik, és mi az, ami a néptől idegen. Az ízlés mint különbségtevő gyakorlat (Bourdieu uo.) meghatározása a populista vezetők számára ezért kiemelten fontos szimbolikus eszköz.

Ostiguy megközelítésének alapvető tapasztalata a dél-amerikai (főleg baloldali) populizmusok terjedésével van összefüggésben, az alsó osztályok számára ígér felemelkedést, ezek megszólítására törekszik. Ehhez képest a kelet-európai jobboldali populizmusok megcélzott közönsége a létrehozni kívánt „középosztály” (ld. például a romániai antikorrupciós populista mozgalom elemzését [Kiss és Székely 2021]). A fent ismertetett közpolitikáknak megfelelően a Fidesz-kormányhoz kapcsolódó populista diskurzusok és politikák is egy középosztály létrehozását, képviselét célozzák, annak kulturális jellemzőit performálják, illetve az ehhez kapcsolt közízlést mutatják be normaként.

A DALOK ELEMZÉSE: MÓDSZERTAN

Tanulmányunkban olyan mainstream popdalokat elemzünk, amelyekben az antagonizmusra épülő társadalomképhez, valamint a „kisebbségbe szorult többség” (azaz a „kiszolgáltatott nép”) áldozati, ugyanakkor morálisan felsőbbrendű pozíciójához egy kulturális, társadalmi válság fenyegető képe is társul. Az elemzésünk rámutat, hogy ez a diszkurzív struktúra nemcsak a kormányközeli, a kormány által támogatott populáris előadók slágerei esetében jellemző, hanem a kormányt kritizáló, azzal nyíltan szembenálló populáris dalok esetében is. Elemzésünk három dalra fókuszál, amelyek a következők: Ákos: „Hazatalál” (2018), Kowalsky meg a Vega: „Tizenötmillióból egy” (2017), valamint Bródy János: „Akit a hazája nem szeretett” (2020). Mindegyik dalhoz videóklip is tartozik és több verzióban is megjelentek (kislemezen és nagylemezen, CD, DVD és bakelit változatban). A kiválasztás során azt is figyelembe vettük, hogy az előadók zenei karrierje hosszú múltra tekint vissza, de máig aktívak.

Adorno a zenehallgatókat egységes tömegként képzei el, amelyre a standardizált, bejáratott sémák mentén működő alkotások az érzelmek manipulálásával gyakorolnak hatást (Adorno és Simpson 1941). A befogadásra azonban csupán a zenei struktúra elemzéséből és annak a termelési móddal való összevetéséből következhet. Richard Middleton arra hívja fel a figyelmet, hogy ez a kép a populáris zene termelési módjának egy bizonyos – mainstream, nyugati – szegmensére épít, ennek a történetiségét és az ettől a sajátos történeti konstrukciótól eltérő kortárs példákat viszont figyelmen kívül hagyja (ilyenek a „Merseybeat” gyökereit képező csináld-magad skiffle mozgalom kollektív gyakorlatai, a jamaikai reggae, az afroamerikai „utcasarki” kórusok stb. [Middleton 1990: 39]). Ezen eltérő szegmensek vizsgálata láthatóvá tenné az olyan, Adorno által hanyagolt társadalmi viszonyok strukturáló szerepét, mint a rassz vagy a kapitalista világrendszerben (Wallerstein 2010 [2004]) elfoglalt pozíció. E kritikai pontokkal egyetértésben elemzésünkben a zene közösséget, közösségiséget létrehozó, alkotó funkcióját az aktuális magyarországi kontextusban, az Orbán-rezsim hegemoniaépítésének folyamatához való viszonyában vizsgáljuk. Middleton továbbá arra is felhívja a figyelmet, hogy a zenei forma vizsgálatakor Adorno nem foglalkozik a zenei előadás aspektusaival (a zenetudomány hagyományos nyugati gyakorlatának megfelelően, amely a kottát veszi alapul), miközben az előadásmód központi szerepet tölt be a jelentések megalkotásában. Saját elemzésünk abból indul ki, hogy a dalszövegek, műfajesztétikai jegyek, zenei megoldások megteremtik a befogadás affektív tereit, sajátos jelentéseket működtetve ezekben az affektív terekben és ezen keresztül hozva létre közönsége(ke)t.

Annak érdekében, hogy a zenei esztétikát és a befogadás folyamatát együtt elemezhessük, valamint, hogy megérthessük a zenei struktúra és a lehetséges és valószínűsíthető társadalmi jelentések közötti kapcsolatot, egyrészt az André Doehring által kidolgozott csoportos zeneelemzési módszerét alkalmaztuk (Doehring és Ginkel 2019; az elemzés szempontjaihoz lásd még: von Appen és Doehring 2017), másrészt a 2021 őszén, vidéki városokban végzett fókuszcsoportos kutatás eredményeit. A csoportos zeneelemzés egy kollektív értelmezési folyamaton keresztül teszi lehetővé egy mű zenei, hangzásbeli, illetve – ahol releváns – szövegbeli elemei, valamint a zene-

hallgatók által tulajdonított jelentések közötti viszony elemzését. A módszer egyrészt a zenei elemzés, másrészt a saját zenehallgatásunkra történő kollektív reflexió kettős perspektíváját kombinálja. A kutatás során az egyes dalokhoz egy-egy elemzési alkalmat rendelünk, amelyekbe a saját részvételünk mellett zenei szakértőket hívunk. Tizenhárom dal csoportos elemzését végeztük el, ezek közül jelen tanulmányban hármat vizsgálunk. A dalok kiválasztása előre meghatározott szempontok mentén történt: olyan mainstream, illetve népszerű (pl. rádiós játszások, *YouTube*-os megtekintések, streamek, valamint a *Zeneszöveg.hu* oldal adatai alapján) dalokat válogattunk, amelyek valamilyen módon kapcsolódnak az Orbán-kormány populista diskurzusához és/vagy előadók politikai (kormánypárti vagy ellenzéki) szerepet vállalnak. A csoportos alkalmakra olyan folyamatként is tekintünk, amely modellezi a közös zenehallgatás szituációját, ezáltal ezek elemzése is többretegű: egyrészt rögzíteni tudtuk saját benyomásainkat, élményeinket; a szakértők bevonásával ezeket a zeneesztétika szempontrendszerei mentén tudtuk közösen értelmezni, ezáltal előkészítettük a fókuszcsoportos beszélgetések, egyúttal zenehallgatási szituációk elemzését is.

Fókuszcsoportos beszélgetéseket nyolc vidéki városban (Szeged, Kecskemét, Székesfehérvár, Tatabánya, Debrecen, Pécs, Martfű, Nagymaros) tartottunk. Az egyenként nyolcfős csoportok összetétele vegyes volt, a résztvevők foglalkozásuk, társadalmi hátterük alapján a munkás, illetve alsó középosztálybeli háttértől az értelmiségiig változtak. A férfiak és a nők aránya egyenlő volt, életkort tekintve 30 és 50 év közöttiek, a politikai vélemény szerint szintén kiegyensúlyozottan osztottuk be a csoportokat (hozzávetőlegesen egyenlő arányban vettek részt magukat inkább jobboldalra, inkább baloldalra, illetve középre sorolók, valamint minden csoportban volt a politika iránt kevésbé érdeklődő résztvevő is). A zenerajongás nem volt feltétel, csupán az, hogy a résztvevőt bizonyos mértékben érdekelje a zene. A csoportos beszélgetések a zenefogyasztási szokások és helyi lehetőségek, ízlés, a populáris zene és a politika viszonyára (zenészek politikai, közéleti szerepvállalása) irányultak, valamint a csoport közösen meghallgatta, illetve -nézte és megvitatta a három jelen tanulmányban tárgyalt zeneszám felvételét, másodsorra a hozzá készült hivatalos videoklippel együtt. Mind a zeneelemző, mind a

fókuszcsoportos alkalmakról szó szerinti átiratok készültek, amelyeket a kutatási kérdéseinknek megfelelően kódoltunk és elemeztünk. A csoportos alkalmak mellett terepmunkát végeztünk fesztiválokon, koncerteken, falu- és városnapokon, valamint olyan politikai rendezvényeken, amelyeken az adott dalok előadói megszólaltak. Emellett a dalokhoz és az előadókhöz kapcsolódó médiaelemzést is végeztünk, ami a dalok és előadók átpolitizálódásáról, a termelés és a terjesztés sajátosságairól, a dalok és előadók zeneipari, illetve tágabb kulturális kontextusáról informált bennünket.

AZ ORBÁN-REZSIM HEGEMÓNIAÉPÍTÉSE ÉS A POPULÁRIS ZENE

*A zeneipar krémjétől már csak két tyúklépés a NER circle
(Krubí)*

Ahogy már több szerző rámutatott, az Orbán-rezsim kulturális hegemóniája nem redukálható kizárólag a kormány jobboldali-konzervatív ideológiájának reprezentációs felületére, hanem az abban résztvevő versengő csoportok, az igazodás, elutasítás, autonómia és a rendszerbe való inkorporáció dinamikus tereként lehet megragadni (pl. Barna et al. 2019). Különösen igaz ez a populáris zenei mezőre, ahol a zene termelése, terjesztése és fogyasztása piaci, politikai és a társadalomról és a kulturális fogyasztásról alkotott sztereotípiák mentén alakul (Csigó 2016) mint a kulturális termékek sikerességének bizonytalanságával szembeni kockázatcsökkentés, ahhoz való valamilyen mértékű alkalmazkodás (vö.: Hesmondhalgh 2007 [2002]: 1–24). A rendszer nemcsak az előző évtizedben a Jobbikhoz kötődő radikális jobboldali szubkulturákban jelentős zenekarokat képes inkorporálni (Ismerős Arcok, Kárpátia és a nemzeti rock hálózatok egyéb fontos szereplői), hanem a mainstream pop-rock színtér szereplőit is (például a Kowalsky meg a Vega vagy a televíziós tehetségkutató versenyek szereplői), valamint a rendszerváltás előtti, a rendszerellenes gesztusokkal szimbolikus erőforrásukat megalapozó, mára már a nosztalgiazenét képviselő előadókat is (Nagy Feró az egyik leginkább ismert ilyen szereplő). A kulturális mezők átpolitizálásának

egyik fontos következménye, hogy megkerülhetetlenné teszi a rendszerhez való viszonyulást: „A NER kulturális hegemóniájának kevésbé összehangolt, alulszabályozott és versengő csoportok által épített volta azzal is jár, hogy hatékonyan be tudja tagolni a korábbi hegemónia azon szereplőit, akik autonómiájuk fenntartásánál fontosabbnak tartják, hogy folytatni tudják karrierjüket, kulturális termelési és kutatási programjukat” (Barna et al. 2019: 243). A rendszerellenesség különböző kifejezései ugyanakkor egyazon diszkurzív térben, valamint kulturális és zeneipari kontextusban történnek (például Bródy János és az Ismerős Arcok ugyanahhoz a Grund Records kiadóhoz szerződtek).

Mindezek mellett 2010 óta egyértelmű jelei láthatók annak, hogy az állam a globális piaci folyamatokból fakadó változásokat – a populáris zene globális kapitalista mozgásával és a média irányításával összefüggésben – egyre sikeresebben igyekszik becsatornázni, és befolyásának megágyazni a populáris zene területén is. Ennek példája a populáris zene közvetlen állami támogatására a harmadik Orbán-kormány idején, 2014-ben a Nemzeti Kulturális Alap keretén belül útjára indított Cseh Tamás Program, ami jelenleg Hangfoglaló Program néven működik. Bár a programnak létezett előzménye a 2005-ben, az első Gyurcsány-kormány alatt indult és 2011-ig működő PANKKK (Program a Nemzeti Kortárs Könnyűzenei Kultúráért) formájában, a 2014-től működő program lényegesen nagyobb költségvetéssel és több területre kiterjedő alprogram-struktúrával működik (pl. induló előadók támogatása, előzenekar-program, zenei export, klubtámogatás, médiatámogatás, oktatás, könnyűzenei örökség). A program tehát olyan mértékű anyagi támogatást, valamint erőforrásokhoz való hozzáférést (fellépési lehetőség, szakmai kapcsolatépítés) biztosít a populáris zenei előadók és zeneipari szereplők egy jelentős szegmensének, amelyre a rendszerváltás óta nem volt példa. Az állami struktúra ilyen értelemben részben a digitalizáció és a drasztikusan lecsökkent lemezeladások nyomán meggyengült „hagyományos” piaci szereplők, különösen a lemezkiadók helyére lépett. Ugyanakkor a program a zenészek és zeneiparban dolgozók, illetve a nagyszámú kisebb zeneipari vállalkozás jellemzően bizonytalan, kiszámíthatatlan, prekár helyzete nyomán új függőségi viszonyok kiépüléséhez vezetett. Azaz az elsődlegesen és közvetlenül a piaci viszonyoknak

való kitettség helyében a piactól és az államtól való függőségnek egy új mintázata jött létre. Az előadók, zeneipari dolgozók kitettségének kedvez a kimondottan gyenge kollektív érdekvédelem – a szakszervezeti tagság alacsony, az olyan szakmai lobbicsoportok, mint a Music Hungary pedig nem válnak le az állami struktúráról. A zeneipar részben formalizált, részben informális hierarchiájában olyan szereplők – szervezők, fesztiváligazgatók – foglalnak el kulcspozíciókat, akik a kormánnyal jó kapcsolatot ápolnak (Sajó 2020). Az állami populáris zenei támogatási rendszer és az Orbán-rezsim összefonódása tovább erősödött a Covid-válság alatt, amely a korábbinál is jóval kiszolgáltatottabb helyzetbe hozta a populáris zenei előadókat és zeneipari dolgozókat (Barna és Blaskó 2021). E befolyás erősödésének szimbolikus pillanata volt Demeter Szilárd (2018-tól a Petőfi Irodalmi Múzeum főigazgatója) a könnyűzene megújításáért felelős miniszteri biztossá történő kinevezése 2020 júniusában.

A kormány befolyása mindemellett megragadható különböző kapcsolódó területek – mint a turizmus, rendezvényszervezés, a reklámpiar, a látványsportok – zeneiparhoz kapcsolásán keresztül is, ahol a kormányzathoz közeli vállalatok, állami cégek jelennek meg szponzori vagy lebonyolító szerepben. Jellemző támogatója például zenei fesztiváloknak, nagyobb koncerteseményeknek, produkcióknak (pl. Volt Fesztivál) az MVM, a Szerencsejáték Zrt. Támogatóként van jelen továbbá az MTVA is olyan eseményeknél – Nagyszínpad tehetségkutató verseny vagy Petőfi Zenei Díj – amelyek kapuőr pozíciót foglalnak el a mezőben. A Covid-járvány alatt is szerepet vállaltak a kormányközeli vállalatok, például az első hullám alatt a Volt Fesztivál főszervezésével megrendezett Maradj Otthon Fesztivál támogatásán keresztül, amely a digitális streaming technológián és közösségimédia-platformokon keresztül tett lehetővé élőben közvetített koncerteket, a részt vevő előadókat egyúttal bevonva a kormány járványkommunikációjába (a „maradj otthon” üzenet erősítésébe). A virtuális fesztivál keretén belül valósult meg Ákos rendszeres „karanténnapló” előadás-sorozata is.

A leglátványosabb példa a kormány szerepvállalására azonban az előadók megsegítésére 2020 nyarán megszervezett, őszén lebonyolított, Raktárkoncertek program. Amint azt a programmal kritikus sajtó dokumentálta (Sajó 2020), a szervezéssel a kormány egy

zeneiparon kívüli szereplőt, a Magyar Turisztikai Ügynökséget bízta meg, a technikai lebonyolítással pedig a szintén kormányközeli Antenna Hungária vállalatot. Az 5,3 milliárd forintos támogatási keret jelentős részét e technikai cég kapta, kisebb részét a programba bevásárolt előadók (a program kritikusai arra is felhívták a figyelmet, hogy ilyen módon a zeneipari szakmában dolgozó technikai háttér munkások is kimaradtak a támogatásból) (Sajó 2020). 2021 őszén ismét a járványhelyzetre hivatkozva megítélt támogatási keretből Őszi Hacacaré címen szervezett egy 130 állomásos országos koncertsorozatot az MTÜ, amelyben azonban Fidesz-vezetésű települések szerepeltek, a koncertek pedig számos alkalmat nyújtottak a Fidesz helyi politikusainak a fellépő előadókkal történő közös fotózkodásra (Sajó 2021). A populáris zenei előadók ilyen közvetlen bevonása a politikai kampányokba a negyedik Orbán-kormány alatt, azon belül is a Covid-járvány nyomán vált igazán hangsúlyossá, összhangban a zeneipari munkások megnövekedett egzisztenciális kiszolgáltatottságával.

ÁKOS: „HAZATÁL”

*El tudtam képzelni, hogy ülsz az autóban és mész.
Az út visz, nincs dolgod, csak mész.*

(részlet fókuszcsoportos beszélgetésből)

Kovács Ákos szólókarrierjének az az országos ismertség és elismertség ágyazott meg, amelyet a Bonanza Banzai zenekar – a „magyar Depeche Mode” – frontembereként ért el az 1980-as évek végétől az 1990-es évek közepéig. Sikeréhez hozzájárult a sokféle műfaj összekapcsoló, az elektronikától az unplugged-jellegű fellépésekig, a stadionkoncertek mellett a szimfonikus zenekarral kísért előadásokig terjedő gazdag repertoár, a különböző együttműködések, valamint a szólókarrierjét beindító egyedi lehetőség, hogy a U2 vendégeként léphetett fel a Népstadionban 1993-ban. Rockzenészi életútját és népszerűségét nem a politikai támogatás generálta ugyan, de a zeneiparon belüli megbecsült pozíció fenntartása mellett a politikai

elismerések, kormányzati és kormányközeli cégek által biztosított támogatások és lehetőségek is hozzájárultak ahhoz, hogy a művészi ambícióira minden esetben finanszírozást kapjon. Politikai nyilatkozatai (és azok megválasztott időpontja), legyen szó a nemi szerepekről, a keresztény és konzervatív értékekről vagy az Európai Unióval kapcsolatos gondolatokról, támogatja, könnyen érezhetővé teszi és továbbértelmezi a kormánykommunikáció egyes témáit.

Egyéni zenei karrierje mellett Ákos meselemezek, musicalek elkészítésében is vállalt alkotói feladatokat, működött színházi darabok zeneszerzőjeként, producereként, továbbá verseket és novellákat jelentetett meg. Folyamatosan turnézott a klasszikus magyar irodalom egyes alkotásainak feldolgozásaival, valamint 2021-ben önálló novelláskötettel is jelentkezett – ezáltal egy értelmiségi pozíciót és imázst erősített. Szólókarrierje mellett már az első Orbán-kormány időszakában (1998–2002) részt vett több állami projektben: a Magyar Telekom kommunikációjának producereként és a Terror Háza Múzeum tárlatának zenei felelőseként ténykedett. Ebbéli aktivitása a 2010-es kormányváltást követően is folytatódott: a második Orbán-kormány idején, 2013-ban az átalakított és központosított közmédia zenei producereként alkalmazta a szignálok elkészítésére. Munkája hivatalos elismeréseként 2002-ben megkapta a Magyar Köztársasági Érdemrend Tisztikeresztjét, majd tíz év múlva a Kossuth-díjat. Az állami rangú kitüntetéseit mindkét esetben az Orbán-kormány előterjesztésével kapta, nyilatkozatai mellett ez is megerősítette Ákos jobboldali, konzervatív előadói pozícióját.

Ákos dalain magyarok nemzedékei nőttek fel, de, ahogyan azt a fókuszcsoportos kutatásunk is megmutatta, a Bonanza-korszakot visszasíró közönség lelkesedése harminc év távlatából is töretlen maradt. Online terepmegfigyelésünk emellett egyértelművé tette, hogy a sokoldalú zenész munkái nemcsak nosztalgiaélményt jelentenek közönsége számára, hanem a rajongók egy-egy nehéz vagy örömteli élethelyzethez is az ő zenéjét, dalszövegeit kapcsolják. A fókuszcsoportos interjúinkból azonban az is egyértelműen kiderült, hogy Ákos közéleti szerepvállalásai és politikai nyilatkozatai annak ellenére megosztók, hogy művészi teljesítményét konszenzus övezi.

Ákos nyilvános reprezentációjához hozzátartozik a hangoztatott konzervatív értékrend, illetve a munkáiban következetesen megje-

lenő társadalomkritika. Ákos a globális hegemóniaharcban elképzelt, a „liberális” eszmék ellenében meghatározott nemzeti érdekek képviseletéért és a konzervatív kulturális értékek megőrzéséért vállalt szimbolikus politikát összeköti a hagyományosan rendszerellenes rockzene művelésével: „De a mi korunkban a felépítmény a liberális állameszme és a liberálisból következő hétköznapi életélmény. Szerintem, ha valaki ennek a népszerű vagy pop vagy rock műfajnak az antiestablishment, felépítmény-ellenes attitűdjét újra akarja éleszteni, annak nem a konzervatív értékrend ellen kell lázadnia, mert az már rég nincsen hatalomban vagy nem a székben ül” (Ákos 50 *portréfilm* 2018).

Szimbolikus momentumnak tekinthető Ákos megítélésében és pozíciójában egy 2015-ös botrány, amely kapcsán a kormány rendkívüli intézkedésekkel védte meg a zenészt. Egy Ákossal készült interjú szexizmusa miatt a Magyar Telekom szerződést bontott vele, amit a kormány megpróbált különböző eszközökkel megtorolni, utasítva az állami minisztériumokat és háttérintézeteket a Telekommal kötött mobilelőfizetések felmondására (24.hu 2015). Az eset jól példázta, hogy a magyar helyzetben a kulturális hegemónia politikai működtetése hogyan írja felül a multinacionális vállalatok érzékenyítő (globális) gyakorlatát. Ugyanakkor azt is megmutatta, hogy ez hogyan tette a közönség számára átélhetővé azt, amit a Fidesz a „nyugati” (gender) ideológia terjesztésével, a magyar hagyományok felszámolásával kapcsolatban kommunikált. A rajongók nemcsak online terekben védték meg a „közös nemzeti értékeket” és a „művész becsületét”, hanem koncerteken is performálták a szolidaritásukat „veled vagyunk” skandalással (Blikk.hu 2015). Ákos karrierjére, belföldi és külföldi fellépési vagy megszólalási lehetőségeire az eset nem gyakorolt jelentős hatást, 2015-től azonban karrierjének multinacionális cégek általi támogatását a magyar állami támogatások váltották fel.

Az elemzett dal, a „Hazatalál” először az azonos című középhalmozatban jelent meg 2018-ban, és ezzel egyidőben videoklip is készült hozzá, majd helyet kapott a következő évben kiadott *Idősziget* (2019) című albumon is. A zenésszel készült interjújuk megerősítették, hogy a dal hazafias érzelmeket hivatott feléleszteni a közönségben, amelyek – Ákos szerint – mostanra háttérbe szorultak: „A haza fogalma körül keresendő a szövegek gyökere. Ma már nem divat hazaszeretetről, a

hazához fűződő pozitív viszonyról beszélni, holott a magyar költészet jelentős képviselői hazafiak voltak, verseikben a hazaszeretet fogalmazták meg, némelyikük szemérmesebben, némelyikük harciasabban. Az ő nyomdokukon szeretnék haladni” (*InfoRádió* 2018).

A „Hazatalál” a fókuszcsoporthoz tartozó interjúk és a csoportos zeneelemzés során is hasonló asszociációkat hívott elő a hallgatókból: „[A]hogy megindult a szöveg, a refrén, onnan már egy szituáció. El tudtam képzelni, hogy ülsz az autóban és mész. És akkor a szöveg is illett amúgy. Kis nyugodt, mész, nézed az utat, mész előre. Az út visz, nincs dolgod, csak mész” (részlet fókuszcsoporthoz tartozó beszélgetésből). Az utazás érzetét a dal struktúrája sugallja, miszerint a bevezető részben az „amerikai” és „road movie-s” belépés után a magyar zenehallgatók számára egyértelműen otthonos mainstream hangszereléssel folytatódik („alteros”, „Fishing on Orfűs”, „Petőfi Rádiós” hangszerelés; részletek a csoportos zeneelemzésből), amelyet Ákos népdalokra jellemző pentaton énekstílusa is alátámaszt. Az utazás érzetét a dalban használt visszhangeffekték is elősegítik, tág tereket létrehozva, a hangonkénti skála pedig a folyamatos „haladás”, sőt „hajszoltság” érzetét kelti. Ezt a hangszorral megteremtett mozgásérzetet egy felfelé tartó skála tetőfokán, az első átvezetésben található hosszabb szünet, „megállás” szakítja meg, a dalban itt hangzik el először a kulcsmondat: „Boldog, aki hazatalál”; majd ugyanez a skála ellentétes irányban, lefelé is megismétlődik, ugyanazzal a sorral – mintegy „hazatalál” a dallam is. Míg az első verzeben az énekhang lágy, patetikus („Létezik-e vajon a hely / Ahol élni és halni kell? / Ami földre sújt, felemel / Ahol álmok kezdődnek el / Ahova vissza-visszatérhet / A nagy utazó / Ahol korhol és mindig szívvel kérdez / Az anyai szó”), addig a másodikban már felerősödik az énekhang, és a hangzás is fenyegetővé válik, egyúttal a szöveg is súlyosabb, az artikulációja keményebb („Talán pont ez az a kor / Mikor a felesleg végre leforr / Dühöng a fősodor / A kedve búskomor / Mert fordul a szél / És frissülnek mind az áramlatok / Nem csoda, ha félnek azok / Akik nem éppen ártatlanok”). Bár a dalszöveg nem jelöl ki egyértelmű ellenséget, e második verze világos határvonalat húz a „jók” és a „rosszak” (bűnösök) között.

A „Hazatalál” egyszerű popdalos felépítése és Ákos pentatonos, népdalos énekhangja és -stílusa szűk zenei tartományban tartja a dalt, ami az ismerősséget erősíti, és hozzásegíti a dal egyszerű felidé-

zéséhez – vagy ahogy a fókuszcsoporthoz interjúkon a résztvevők kiemelték, „fölbemászó” jellegéhez. Az ismerőség mellett a fókuszcsoporthoz során is többen utaltak a rádió ma is érvényesülő hatalmára, amelyek a rotációba kerülő dalok gyakori ismétlésén keresztül elősegítik, hogy „hozzászokjanak” a hallgatók – kortól függetlenül is – az adott dalhoz: „az ember berakja azt az egy számot és mindenki tudni fogja. A tízévestől a hetvenévesig ismerni fogja mindenki. (...) A mai zenének a marketingje teljesen más, mint régen volt. Tegyük hozzá, hogy most megmondják, hogy neked mi kell, hogy tetszen, és lejátszszák minden óraban a rádióban. Két hétig rosszul vagy tőle. Utána kezded megszokni” (részlet fókuszcsoporthoz beszélgetésből). Az idézetben szereplő állításokat alátámasztják a *Zeneipari Jelentés* adatai, amelyek a 2010-es évek második felében évről évre azt mutatták, hogy a rádió továbbra is a legnépszerűbb zenehallgatási forma a magyar lakosság körében (pl. 2019-ben a ProArt lakossági kérdőíves felmérésében a megkérdezettek 68%-a hallgatott naponta rádiót [Jakab és Főző 2020: 31]). A gyakoriságot illetően a Jelentés szerint a 2019-es évben a zenei adók átlagosan 30 alkalommal játszottak le egy-egy számot (Jakab és Főző 2020: 68), ugyanakkor a népszerű előadók esetében ez a szám jóval nagyobb (pl. Ákos a Petőfi Rádió a második legtöbbet játszott előadó Rúzsa Magdi után, a „Hazatalál” pedig az írás idején 703 alkalommal hangzott el [Mostszol.hu]). A 2018-as Jelentés emellett kiemeli, hogy a Petőfi Rádió „drasztikusan csökkent a zenei változatosság a [megelőző] két évben”, amely a magyar dalokat is érintette (Virágh és Főző 2018: 60) – ami szintén alátámasztja a fókuszcsoporthoz idézett tapasztalatot.

A dalhoz társított közönségkép Ákos egyértelmű értelmiségi önpozicionálása ellenére tág: sokak számára lehet „kellemes” és „ismerős”, ami a szellős pop-rockos – a Petőfi Rádió fősodrába sorolt – hangzás, az énekhang és a dallam mellett az említett rádiós játszásnak is köszönhető. Ezt a benyomást erősítette a 2019-ben végzett terepmunkánk is, a budapesti Arénában tartott Ákos koncert közönségének megfigyelése. A magas jegyárak ellenére az életkor és öltözködés (egyértelmű szubkulturális kötődések) szempontjából vegyes volt a közönség, és a rendezvényen részt vettek a fővároson kívülről érkezők is. Többek számára az évente hasonló időpontban megszervezett koncert már az ünnepi (karácsony előtti) családi rutin részévé

vált, amikor barátaikkal, családjukkal együtt részt vesznek az év utolsó Ákos koncertjén.

A dalt többen egyszerűnek, sőt didaktikusnak írták le, egyértelműen hazafias üzenettel. Emellett a „hazatalálás” motívumát több csoportban is összekötötték a magyar munkások migrációjával, valamint a kormány 2015-ben indított, fiatal magyar munkavállalókat, illetve vállalkozókat hazaköltözésre buzdító „Gyere haza fiatal!” programjával: „Engem nem fogott meg semmilyen mondanivaló benne. A magyarság, hazafiság valamilyen szinten. Felírtam, hogy 'Gyere haza, fiatal!', ami eszembe jutott. Hogy nem jobb sem nyugaton, sem keleten, hanem itthon jó” (részlet fókuszcsoportos beszélgetésből). Vagy: „Igen, ez a zene kb. erről szól, hogy itthon kell lenni, nem kell elmenni, mert sehol sem jobb, mint itt. [...] De nyilván egy ilyen külföldről haza-hívogató, kicsit honvágyat ébresztő...” (uo.). A dalhoz készült videoklip képi világa, amely Magyarország jellegzetes tájait (Hegyestű, hortobágyi Kilenclyükú híd, egerszalóki sódomb) vonultatja fel, a fókuszcsoportok résztvevői szerint inkább távolította az otthonosság érzését, ehelyett erősítette a propaganda érzetét. A résztvevők jelentős része a honvágy és a haza megjelenítését egyértelműen politikai üzenetként értelmezte, amelyben az ellenségkép is megfeleltethető a kormány kommunikációjában megjelenő ellenségképeknek. Ugyanakkor a legtöbben azt is hangsúlyozták, hogy a zenéhallgatás során ezektől az üzenetektől el tudnak vonatkoztatni – a zenét és Ákos zenei tehetségét az előadó nyilvános kijelentéseitől pedig külön kezelik.

KOWALSKY MEG A VEGA: „TIZENÖTMILLIÓBÓL EGY”

Mindenkinek a kedvében akar járni, amit persze nem lehet.
(részlet csoportos zeneelemzésből)

Ákos zenei karrierjéhez és közéleti szerepvállalásához képest a Kowalsky meg a Vega zenekar kevésbé van előtérben a magyar populáris zenei színtéren, dalaikat mégis játsszák a rádiók, koncertjeikkel sportcsarnokokat töltenek meg, és állandó fellépői az országban

szervezett fesztiváloknak. Az 1999-ben alakult zenekar ugyancsak a pop-rock műfaján belül mozog, de – mintegy kísérletezésésképpen – egyes dalaik a reggae, ska vagy hip-hop hangzásokkal is kiegészülnek. A „zsványpop” mint műfaji önmeghatározás (Langolo.hu 2016) az öntörvényű, de problémamegoldó férfias karaktert teszi központi elemmé a zenekar reprezentációjában. A maszkulin jelleget a rockos, motoros stílus is felerősíti, de mindezt ellenpontozza a dalszövegekben és a közéleti megnyilvánulásokban egyaránt megmutatkozó – leginkább a frontemberhez köthető – keleti spiritualitás. A zenekar repertoárját a rajongók életigenlőnek, vidámnak érzik, az együttest pedig az elfogadás és a szeretet hirdetőjének tartják. Egyes, a repertoárból kiemelkedő szövegrészletek könnyen áruvá tehető szlogenekké váltak, amik segítségével a zenekar rajongói elköteleződésüket fejezhetik ki, például pólókra, táskákra, egyéb kiegészítőkre varrva, születésnapi torták díszeként, mémekként az online térben vagy tetoválás formájában. Ezek formája sokban hagyatkozik az öngyógyító könyvekhez kapcsolódó gyakorlatokhoz, a könnyen befogadható és egyszerűen terjedő idézetek online használatához, ugyanakkor a frontember életvezetési tanácsadói és spirituális vezetői technikáihoz. A zenekari és az otthon készült DIY merchandise-termékek sokfélesége jól mutatja a zenekar társadalmi beágyazottságának sokszínűségét is: a rock és motoros szubkultúrák mellett a spiritualitást kereső online életmódcsoportok fontos piacot biztosítanak a zenekarnak.

A zenekar karakterét a már említett maszkulinitás és spirituális tartalmak mellett a frontember egyedi énekstílusa határozza meg. A verselő ének a koncerteken – hasonlóan az albumok dalaihoz – egy megállás nélkül instruált folyamatot kísér végig, a szöveg ismétlései pedig mantrajelleget kölcsönöznek a daloknak. A számok a megismételt részek miatt körkörös struktúrát követnek. Az elemzésre kiválasztott „Tizenötmillióból egy” (2017) című dal is hasonló szerkezetű, a különböző társadalmi problémákat és válságokat soroló szakaszokat összekötő rövidebb részek egyfajta lüktető dinamikát hoznak létre, a dal zenei szerkezete pedig egy folyamatosan körbeérő loopra épül.

A „Tizenötmillióból egy” 2017-ben jelent meg egy videoklippel együtt, amely a Magyar Honvédelmi Minisztérium és a Magyar Honvédség támogatásával készült. A videó egy gyermeküket elvesztő pár traumafeldolgozását mutatja be. Az apa, miután meghal a gyereke,

belép a hadseregbe, és egy küldetés teljesítése során megmenti egy hasonló korú kislány életét, annak árán, hogy megsebesül. Halálközeli élménye alatt újra találkozik elhunyt gyerekével, miközben az anya otthon gyászol és férje miatt aggódik. A videoklip végén található kétperces werkfilmbe – amely egyúttal toborzófilm is – a zenekar megköszöni a honvédség áldozatos munkáját, miközben részleteket látunk egy katonai kiképzésből, amelyen a zenekar tagjai részt vettek.

A dal kapcsán hasonló asszociációk születtek a fókuszcsoportos interjúk résztvevői és a zeneelemzésen részt vevő szakértők között. A legtöbben a dal stílusa, a dalszövegben megjelenő különféle témák, a központi szimbólum, a tizenötmilliós nemzeti közösségre utaló cím, valamint a videoklipben bemutatott történet közötti kapcsolat hiányát hangsúlyozták. Az énekstílus („versbeszéd”, „guru”, „MC”, „jógamentor”, „coach”, „rapper” [részletek csoportos zeneelemzésből és fókuszcsoportokból]), a hangzás eklektikája (egy loopról épülő, olykor stadionrock, máskor katonadal, „igénytelen” szintetizátorral gyártott vonós hangsávok), a zenei hagyományok kibogozhatatlan fúziója (stadionrock, patrióta dal, rap), a dalszöveg utalásrendszerének széttartó jellege, a hozzá kapcsolt videó és annak honvédelmi kontextusa olyan sokféle irányt jelöl ki a dalnak, hogy nehéz mindezt egy narratívába kényszeríteni.

A zeneelemző csoport a dal e fókusztalanságát, illetve eklektikusságát a zenekar közönségképéhez kapcsolta. A zenei stílus sokszínűsége – más eszközökkel, de hasonló eredménnyel, mint az Ákos-dal generikus pop-rock esztétikája – az eltérő közönségek összekapcsolását segítheti elő. A szubkulturális jeleken túl (motoros megjelenés, rockos hangzás) az általánosan megfogalmazott, de a hegemon populista diskurzushoz illeszkedő dalszöveg másodlagossá teszi a zenei műfaj szerinti különbségtételt. A szöveg e fókuszpontjai közé tartozik a technológia és az elidegenedés: „Ott, ahol neten beszélgetnek már csak az emberek”; a fogyasztói társadalom: „Ott, ahol a szépség rég nem az angyalokkal kezdődik / Elég, ha egy formás celeb a lapoknak levetkőzik”; valamint a „hagyományos” értékek hiánya és a – genderviták mentén megjelenített – „progresszió” kritikája: „És vita tárgyá lett, hogy mit jelent a tisztelet”; „Ahol a különbség férfi és a nő között / Lassan fogyatkozik, mint éj a kelő nap mögött”. Ez az eklektika alkalmas arra, hogy a mainstream nyilvánosság elérésének

és a nyilvánossághoz való hozzáférés szélesítésének eszköze legyen, ennek megfelelően pedig különféle kötődéseket és értelmezéseket tegyen lehetővé. E stratégián keresztül válik megfoghatóvá a fősodor olyan konstrukciója, ami a kormányzati hegemonia középosztályt célzó politikáját is jellemzi: a különböző tartalmi és stílusjegyek különböző korosztályok, szubkulturális, illetve társadalmi csoportok megszólítását szolgálják. E stratégiához hozzájárul a zene széleskörű terjesztése turnék, stadionkoncertek, városnapok, valamint a benzinkutak CD-részlegei révén, online és offline médiajelenléttel kiegészülve.

A Kowalsky meg a Vega dalairól a fókuszcsoportos beszélgetésekben kétfajta attitűd és konszenzus rajzolódott ki: egy része a résztvevőknek általában kedvelte ezeket a dalokat, azt hangsúlyozták, hogy „mély értelmet láttak bennük” és elgondolkodtatónak, a „realitásról” szólónak tartották a dalszövegeket; másik része közhelyesnek, hatásvadásznak és giccsesnek találta a zenekar repertoárját. A „Tizenötmillióból egy” dalról alkotott benyomások is e két konszenzus szerint alakultak. Az elsődleges asszociáció a kormány határon túli politikájára vonatkozott, de azoknál, akik igazán kedvelték és követték a zenekart, a cím második felére, a „csillag vagy” részre került a hangsúly, ehhez kapcsolódva pedig az elfogadást és a szeretetet emelték ki, valamint a dalszövegek komolyságát és ebből fakadó minőségét: „Én Kowalskyt nagyon szeretem, szerintem jó, mert ilyen verses szövegei vannak, ilyen minőségi zene. [...] a tizenötmillióból, ez most lényegtelen szerintem, hanem az [a fontos], hogy minden ember egy egyéniség. Senki nincs elveszve, minden ember egy csillag, a maga módján. Nekem ez jön itt le leginkább a szövegből” (részlet fókuszcsoportos beszélgetésből). Ugyanakkor többekben felmerült, hogy a zenekar karrierstratégiai céllal használja a kormányzati kommunikáció nemzetdefinícióját. Egyrészt ezzel a határon túli közönségek és fesztiválok felé tud nyitni („ők akarnak járni Erdélybe is, meg Szlovákiába is koncertezni” [uo.]), másrészt – ahogy azt néhányan a „Hazatalál” kapcsán is feltételezték – kormányzati megrendelésre készült a dal („Valószínű, hogy megkérték rá, hogy hangsúlyozza. Az az érzésem. Nem magától írta”; „megvett dalnak tűnik”; „Általános értékeket közvetít, a tizenötmillióval viszont elárulta, hogy ki rendelte meg a zenét. Nincs ezzel semmi baj, teljesen hallgat-

ható meg pop, meg minden, csak akinek más a politikai preferenciája, annak nem tetszik” [uo.]).

A videoklip a hegemonná tett nemzetértelmezést a megvédendő haza és azt megvédő katonák témáján keresztül indirektebb módon tematizálja. Emellett azonban a videó fent említett fő történetszálában a kormány egy másik fontos témáját, a heteronormatív családot is megjeleníti: az asszociációk tehát itt a hazaszeretet és a család, valamint haza védelmének a jelentése felé tolódnak el. A megható (más hallgatók szerint hatásvadász) családi történet középpontjában az otthon és a család védelme áll, az ezzel kapcsolatos érzelmeket nagyítja fel (aggodalom, önfeláldozás). A „hagyományos” nemi szerepek és a gyermekközpontság megjelenítése (katonaságba belépő, ezáltal férfiaságot nyerő, ugyanakkor gyerekeit feltétlenül szerető apa, és otthon maradó, gondoskodó, ugyanakkor kemény, a hazáért szolgálatot vállaló házastársát támogató anya) megfelel az Orbán-kormányok „alter-genderizmusának” (Csányi 2019: 128–129), amelynek „a család szubsztanciális és szakrális megközelítése” (uo.) központi eleme. A zene egyes elemei (a refrénnek a verzék monotonitásából kitörő „stadionrock”-érzete, a „Mert Isten előtt minden ember ugyanaz” sor alatt halkán megzendülő harangszó), a szöveg („Mondd, neked mit jelent, hogy annál nagyobb szeretet nincs / Mint ha másokért önként adnád az életed...”; „A nagy szavak bár szépek / de senkiért még semmit nem tettek / de az, aki az életedért akár a halállal szembenéz / Döntsd el te, melyik mennyit ér”), valamint a videóban megjelenített történet érzelmi töltete affektív síkon köti össze a kormányzat családmmodelljének megfelelő családképet és a haza, illetve a hazáért vállalt önfeláldozás eszméjét.

A dal, a dalszöveg általában és a vizuális anyag a valószínűsített jelentések háromféle irányát jelöli ki: egyrészt az általánosoként bemutatott, globalizációhoz kapcsolódó sematikus társadalmi problémákat és a modern korhoz kapcsolódó értékválságot, morális hanyatlást, másrészt a nemzeti összetartozás érzését, harmadrészt pedig a család iránti elkötelezettséget. A külön-külön felmerülő gondolatokat és a fentebb tárgyalt zenei és tematikai eklektikát alapvetően a kormányzati diskurzusok kötik össze és kontextualizálják, a hallgatók pedig saját társadalmi helyzetükből fakadó érzékenységeik, attitűdjeik, érzelmi állapotaik mentén alakítják maguk számára a

jelentést. A határon túli közösségek mellett volt például, aki a hadsereg megjelenését kritizálta azon az alapon, hogy katonaként naponta tapasztalja a szegényes infrastruktúrát, a szakma feminizálódását és az anyagi kiszolgáltatottságot, a gyerekeit egyedül nevelő anya pedig a klipben bemutatott család története kapcsán az alkotmányban foglalt családmeghatározást sérelmezte, a klipet e modell propagálásával azonosította.

BRÓDY JÁNOS: „AKIT A HAZÁJA NEM SZERETETT”

Meghallgatom, de nem ez a telefonom csengőhangja.
(részlet fókuszcsoportos beszélgetésből)

A harmadik kiválasztott dal Bródy János 2018-as szerzeménye, amely „Akit a hazája nem szeretett” címmel jelent meg először kislemezen, majd a 2020-as *Gáz van, babám!* című albumon. Bródy a beatkorszak egyik legismertebb zenészeként tett szert országos hírnévre a Fonográf és Illés együttesek tagjaként, ismertségét pedig az azóta elmúlt több, mint negyven év során szólókarrierjével is fenn tudta tartani. A rendszerváltás után alakja és munkássága összefonódott a liberális elit antinacionalista ideológiájával. Értelmiségi szerepvállalásait és művészi ambícióit a személyes szabadság, az önkifejezés és a szólás szabadságának ideája, illetve a felvilágosodás eszméjének korunkra vetített elképzelése alapozza meg. Az elnyomás és az ellenzékiesség itt – eltérően Ákos nagyobb léptékű elképzelésétől – egyértelműen az aktuális politika által irányított és ellenőrzött kulturális hegemonia ellen nyilvánul meg. Bródy az Orbán-rendszer által legyőzött rendszerváltó liberális elit pozíciójából, e pozíciót erőforrásként hasznosítva vett részt a 2010-es években különböző ügyek mentén szervezett fővárosi tüntetéseken, illetve ellenzéki megmozdulásokon, amelyek karakterét ellenzéki értelmiségi szereplők alakították.

Mivel a 2010 utáni kormányok befolyása a kulturális szféra majdnem minden területét érintette, idővel a közszolgálati rádiókból, televíziókból kiszorultak az újabb Bródy-dalok. Ez azonban csak megerősítette a zenészen és rajongói körében egyaránt kialakult

képet, miszerint az Orbán-rendszer szimbolikus hallgatásra kényszerítette Bródy Jánost. Egy 2018-as interjúban a zenész a zeneipari struktúrák és a benne dolgozók politikai kiszolgáltatottságról nyilatkozik, ami a közönséggel fenntartott kapcsolatot is képes befolyásolni, hiszen Bródy esetében a lemezeken túl egyértelműen a koncertek jelentik a közönséggel való találkozást (és sokkal kevésbé értelmezhető az online jelenlét, mint a zenészek fiatalabb generációinál): „A színpadon való megjelenés lehetősége ma sok helyen attól függ, hogy az illető mennyire kedves a pártnak vagy azoknak a kormányzati szervezeteknek, amelyek a kultúrára pénzt adnak. A zenekari produkciók nagy része nyáron a fesztiválokból, az év többi részén különböző falunapokból, önkormányzati rendezvényekből él. Ebből tudnak fennmaradni azok, akiket a média nem támogat, nincsenek a frontvonalban. Miután az önkormányzatok nagy részét szervilisen bizonyítani vágyó pártkatonák vezetik, sokszor előfordult velem is, hogy lakossági rendezvényekre, ha meghívják is, aztán jön a furcsa zavart telefon, hogy valamiért mégse menjek. Az állami média nem is hív. [...] Nevezhetjük ezt cenzúrának is” (Balla és Németh 2018).

Bródy János karrierjében egy további fontos pont a rendszerváltás időszakának zenei szcénák közötti hitelességversenyét eleveníti fel, ami megmutatja egyúttal a jobboldali politikai hegemonia működésére adott reakciók logikáját. A rendszerváltás körül kiteljesedő underground hálózatok, amelyeknek Bródy az 1989 előtti rendszer elismert és többnyire támogatott zenészeként soha nem volt igazán a tagja, mostanra az autonóm művészet szimbólumává nemesedtek. 2017-től Bródy újjászervezett zenekarát azonban már az a Kirschner Péter vezeti, aki az Európa Kiadó, illetve a Müller Péter Sziámi and Friends zenekarokkal vált fontos alakjává a magyar undergroundnak (ld. Szemere 2001). A rendszerváltáskor még a populáris zenei mező két távol eső pólusán működő zenészek tehát mára már az ellenzéki értelmiség független alkotóiként működnek együtt. Bródy elmúlt évekbeli munkái így az 1980-as évek lázadó art-punk emlékezetéhez és nosztalgiájához kapcsolódva, annak ízlésvilágához kezdenek közelíteni.

Az „Akit a hazája nem szeretett” című dal több síkon működteti a hatalmi elnyomásra való reflexiót. Egyrészt felvázol egy történeti ívet a két világháború közötti antiszemita faji politika különbségtevő

mechanizmusának megjelenítésével. A második síkon azzal, hogy a dal hangszerelésén, hangzásán és tempóján, lüktetésén keresztül feleleveníti egyszerre a francia sanzont és a szocialista időszak orosz bárdjainak imázsát és stílusát. Ezek az elemek Kirschner Péter zenekarvezetésével együtt, ami underground hitelességet kölcsönöz a produkciónak, az ellenkultúrát idézik meg. Harmadrészt pedig azt a magányos értelmiségi pozíciót termeli újra, ami a tudása és lényeglátása révén átlát ugyan a politikai manipulációkon, de egyre inkább teret veszít a nacionalista frázisokhoz szoktatott tömeggel szemben. Tehát a dal egyszerre jeleníti meg a faji elnyomás, a szólásszabadság és a „művelt”, „kulturált” elit pozícióvesztésének sérelmi narratíváját, illetve a zenekaron keresztül a rendszerváltás underground emlékezetét. Ez a referencialitás leginkább a fővárosi értelmiséget, amely a Bródy-rajongók megmaradt közönségének jelentős részét alkotja, képes megszólítani. Az előző két dalhoz képest, amelyek rádióbarátabb, a kulturális kontextusokon átívelő, legtágabbra nyitott referenciáit használják, Bródy szerzeményén egyértelműbben érezhető a korcsoport- és osztályspecifikusság.

Míg az előző két dalnál a hazaszeretet pozitív érzésekkel kapcsolódott össze, itt a fókuszcsoporthoz tartozók inkább a komorságot, szomorúságot és az ünnepi megemlékezések hangulatát emelték ki. A dal hangszerelése, az énekes felismerhető hangja a nemzeti ünnepek légkörét eleveníti fel, ezért sem a hétköznapi zenehallgatás fórumai, sem a zeneipari struktúra nem ágyaz meg a dal mainstreamesedésének. Ebben az esetben a politikai tartalom és a fogyasztáson keresztül megélt szimbolikus ellenállás az, ami a népszerűségének kedvez. A dal vonós „intrója” a Kylie Minogue és Nick Cave által közösen előadott „Where the Wild Roses Grow” (1995) felvezető vonós dallama miatt a középkorú generáció számára egyértelműen ismerős, a vonósok lassú lüktetése pedig a Himnusz és a Szózat borús hangulatát hívja elő: „A magyar egy szomorú nemzet, ebbe tökéletesen beleillik. Úgyhogy biztos, hogy rengeteg embernek tetszeni fog, aki szeret szomorkodni. De bármit meghallgatunk, akár a Himnuszt, bármit, azért hasonlóságokat fel lehet fedezni benne. Legalábbis a gondolkodásmódot igen”; „Ez tényleg olyan, mint egy október 23-i ünnep lenne. Fúj a szél, és várod, hogy még szavaljon valaki valamit, és ropog a mikrofonba a szél. Van egy ilyen jellegzetessége” (részlet

fókuszcsoporthoz beszélgetésből). Illetve: „Igen ez, hogy szomorkás, egy ilyen novemberi időben, már csak egy kötél kell. Meg egy fa” (részlet fókuszcsoporthoz beszélgetésből).

A dal hangulata nem változik a bevezető után sem, de a Leonard Cohenre jellemző hangszerelés mellett a zenei anyaga annyira összetetté duzzad, hogy a szövegből csak az erősebb szóképek, metaforák vagy hasonlatok hallatszanak ki („igazság”, „déliab”, „áruló”, „bélyeg”, „bálvány”). A sanzon műfaji és politikai hagyományai mellett itt a dal komplexitásának egyik összetevője, hogy a jellemző popzenei 4/4 struktúrát nem követi a gitár és a zongora („széttöredeznek”), ez csak a refrénekre áll össze az énekkel és a dobbal. A refrének szövege könnyebben megjegyezhető („Lesz ez még így se, mondta, / és keserűn nevetett / Aki a hazáját nagyon szerette / De kit a hazája nem szeretett”), mivel itt a zenei sűrűség feloldódik, és a feszültséget keltő disszonancia kisimul.

A dalból kibomló értelmiségi pozíció több elemből rakódik össze, egyrészt a történeti ív a 20. századi magyar történelmet öleli fel a második világháborútól („Mikor világra jött Budapesten / Már írták a törvényeket”, ami a zsidótörvényekre történő utalásként értelmezhető) a Fidesz politikai hegemoniájáig („És a szakadék szélén állva / megint szól a harsona / Ez a világ, a lehető / Világok legjobbika / És áruló, ki a szebb jövőt / Másként képzelem el / És ellenség lesz mindenki, / Aki kételkedni mer”). Másrészt a társadalomkritika alapja a „nép” manipulálhatósága, az érzelmein keresztül megvezetése. Harmadrészt pedig az értelmiség magányát, a „néphez” való kapcsolódás problematikusságát mutatja meg. Ez a hozzáállás nem populistaként, hanem éppen elitistaként, illetve antipopulistaként írható le (Gagyai 2014). Ez az elitista pozíció azonban éppúgy illeszkedik a hegemon populizmus logikájába – a dal által megformált szerep megegyezik azzal a liberális értelmiségi szereppel, amit a rezsím jobboldali populizmusa ellenségkép formájában felkínál, ezáltal ugyanazt a diskurzust tartja fenn. Ezt a szerepet továbbá materiális értelemben is megerősíti Bródy erőforrásainak említett csökkenése a 2010 utáni években (rádiós játszás, televíziós jelenlét hiánya).

Bródy saját értelmezésében hangsúlyozza, hogy a dal a hazaszeretetet keserű, tipikusan magyar élményét bontja ki, egyfajta válaszként a radikális jobboldali, a „hazaárulással” vádolt liberális elit elleni

támadásokra: „Ez egy 20. századi történet, aminek lehet 21. századi tanulsága is. Szomorú nézni, hogy sok ember érezheti manapság megint, hogy a hazaszeretete – ez a természetes, mondhatnám, biológiai ragaszkodása a szülőföldjéhez és az anyanyelvéhez – viszonzatlan szeretet” (Balla és Németh 2018). Az interjú későbbi részében a radikális jobboldali támadásokat az Orbán-kormány kommunikációjával azonosítja (propagandának nevezve azt), ami nemcsak a fellépési, megnyilvánulási lehetőségeket képes befolyásolni, hanem a közönséget is elidegeníti a zenésztől: „De tény, hogy nagyon sokan vannak, akik elfogadják a kormányzati médiapropaganda valóságképét. És tőlük is érkezik hozzám visszajelzés, például a Facebook-oldalamra. Gyakran találkozom olyan kommentekkel, hogy ők engem valamikor nagyon szerettek, de most már utálnak, meg hogy hazaáruló lettem, Soros-bérenc vagyok, meg ilyenek. Azért ez nekem nagyon rosszul esik [sic]” (uo.).

A közönségképen keresztül a dal egy hagyományosabb, a rendszerváltás előtt kialakult viszonyrendszert éltet tovább. Itt tehát nem a populista vezető képe elevenedik meg, aki a hétköznapi emberek tömegéből lép elő vezérré, képviselve azok emancipációját, hanem a kívülről álló értelmiségi pozíció, ami az eszmének, a tudásnak rendeli magát alá. Az ő közönségét pedig azok a „felvilágosult” emberek képezik, akik osztoznak ebben a tudásban, önállóan köteleződnek el az eszme iránt. Ebből a pozícióból fontos az a megállapítás is, hogy a dal főszereplője, az egyes szám harmadik személyben megidézett élettörténet alanya nem a társadalmi változás és cselekvés motorja, hanem az igazság magányos kimondója: „Habár a dalszöveg erős, semmilyen fajta dühöt, tettekészséget nem éreztem. Tehetetlenség, lefagyás, keserűség volt végig. A végén pedig, amikor bejön a rock, a gitárszóló, az is ilyen nagyon ironikussá teszi. Itt cselekvés kéne következzen, ehhez képest marad a lemondó, lefagyó, lehangoló hangulat” (részlet csoportos zeneelemzésből).

A Bródy-dal hangulata olyan ízlésvilágnak felel meg, ami az 1980-as évek underground és a 2000-es évek alternatív zenéje iránti általánosan létező nosztalgiai erősíti fel: szűk, városi, értelmiségi ambíciókkal bíró középosztályt szólít meg. A politikai preferenciák tekintetében ez a réteg szimbolikusan lázad ugyan a Fidesz térnyerésével és kulturális hegemóniájával szemben, de kizárólag saját

osztályát, értékeit és ízlését tekinti az autoriter rezsim áldozatának. Ehhez a kulturális regiszterhez és réteghez kapcsolódnak azok az asszociációk is, amiket a fókuszcsoportos interjú során soroltak fel a résztvevők: a színház és a musical világa, ugyanakkor a megemlékezések és egyéb kulturális események hangulata:

- Csehszlovák film. (...) És te mondtad, hogy ünnepségs?
- Igen, valami nagyon szép képeket raksz mögé.
- És milyen képet asszociálsz hozzá?
- Attól függ, milyen ünnepségen hangozna ez el. Én pedagógus vagyok, sokat válogatok zenéket '56-hoz. Mert szoktunk műsort készíteni. Nyilván, ahogy mennek az emberek, migráció. Most úgy a képek nem ugrottak be még konkrétan. De szívesen meghallgatnám újra és újra.
(részlet fókuszcsoportos beszélgetésből)

A dalszöveg politikussága a fókuszcsoportos beszélgetések egyes résztvevői szerint is osztályszempontok alapján differenciálja a közönséget: „Aki fel tudta fogni, hogy mi történik vele, annak egyértelműen szól, meg aki értette a szöveget is. A szakmunkások nem biztos, hogy megértik” (uo.).

KONKLÚZIÓK

A tanulmányunkban három eltérő előadó, illetve zenekar munkásságán és a repertoárjukból kiválasztott dalok elemzésén keresztül mutattuk be az Orbán-rezsim hegemoniaépítésének populáris zenei mezőn belüli működését, valamint a hegemoniaépítés részeként működtetett populista diskurzusok megnyilvánulását. Ákos és a Kowalsky meg a Vega a Fidesz hegemoniaépítéséhez közvetlenül – a felvállalt konzervatív értelmiségi szerep, illetve a Honvédséggel való együttműködés révén – kapcsolódik, közvetett módon pedig a populista diskurzusok tematikájának megjelenítése révén. Bródy János esetében a Fidesz hegemoniájával szembeni mozgósítás során a polarizáló, ellentéteket képező beszédmód ugyanúgy megjelenik, csak nem az elnyomott többség, hanem az ellenséggé tett értelmiség képeiben. Mindhárom dalban beazonosítható a populista diskurzusok

jellemző formája, a „mi”–„ők” szembenállás, ami Ákos és a Kowalsky meg a Vega esetében a konzervatív közösségi értékek és az azokat pusztító külső erők közötti ellentétben jelenik meg, míg Bródy esetében az uralkodó hatalommal szemben fogalmazódik meg egy elitista pozícióból. Ez a pozíció ugyanakkor nem tudja szimbolikusan lebontani a dichotómiára épülő beszédmódot, sőt, a hegemon populista diskurzus által kijelölt „ők” szerepének felvétele és performálása révén ezt legitimálja.

A zeneipari mezőt és a szereplőinek mozgásterét egyszerre jelöli ki az állam a kultúr-, illetve médiapolitikán keresztül, valamint a zeneipar tőkelegikára épülő működése. A hegemon populizmushoz való „igazodás” ennek megfelelően a zenészek, előadók jellemzően bizonytalan megélhetését és kiszámíthatatlan karrierútjait tudja ellensúlyozni. A 2010 utáni kormányok populáris zenei mező felé való fordulását megkönnyíti az előadók anyagi értelemben vett kiszolgáltatottsága, a kreatív karriernek általános bizonytalansága, amelyre a Covid-járvány drasztikusan ráerősített.

Ákos pályafutásán keresztül végigkövethető, hogy a zeneipari és a multinacionális cégek adta lehetőségek szűkülésével vagy átalakulásával a Fidesz-kormányzatok által vezetett állam hogyan vállalja magára a kieső bevételek pótlását és az új lehetőségek felkínálását. A kormányzat díjakkal, kitüntetésekkel és külön szponzorációval erősíti meg az előadó pozícióját a populáris zenei kontextusban és az értelmiségi rétegben. A legtöbb zeneipari szereplőhöz képest Ákos nem kényszerül városnapokon, falunapokon vagy ingyen koncerteken fellépni, hanem olyan események előadója, ahol a professzionális technika, a stábtagnak és a menedzsmentnek segíti a koncertélmény megtervezését. A felépített imázsba ugyanakkor beleférnek azok a nyilatkozatok, dalainak egyes tematikái, amik jól megválasztott időszakokban visszhangozzák a Fidesz politikai kommunikációjának fontosabb elemeit, de ezek között új értelmezéseket, új kapcsolatokat is teremt. A „Hazatalál” című 2018-as dal didaktikussága, ismerőssége és melodikussága alkalmassá teszi arra, hogy a hazaszeretet és a hegemoniaharc témáit a kormány médiába beágyazva működtesse, továbbá, hogy ettől függetlenül vagy ennek ellenére is széles körben slágerré tudjon válni. A pop-rockos hangzás, a jellegzetes énekhang és a dallam könnyen fogyaszthatóvá teszi a dalt, ismerőssége és kel-

lemessége a szövegbe ágyazott válságkép és ellenségkép ellenére megteremti a lehetőségét annak, hogy a hallgatók elvonatkoztatassanak a nyílt politikai felhangoktól.

A Kowalsky meg a Vega példája jól mutatja a kormányzati hegemónia inkorporációjának folyamatát: az együttes saját fenntartásáért és közönségének szélesítéséért végzett munka sikere olyan típusú ismertséget biztosít számukra, hogy a kormányzat is érdemesnek tartja őket különböző projektekbe való bevonásra. Az emberközeli séget és otthonosságot sugárzó imázs kiegészül a különböző életmód-kultúrákban gyökerező gyakorlatokkal: a jógához, a keleti filozófiák könnyen fogyasztható kulturális termékeihez, az életvezetési tanácsadói nyelvvezetethez, továbbá az önsegítő könyvek tanulságaihoz kapcsolható. Ez ilyen módon eltérő társadalmi, illetve szubkulturális csoportokat kapcsolt be a zenekar közönségépítésébe, ami ugyanakkor a zenekar számára a megélhetés fenntartásának is eszköze. A zenei, hangzásbeli és stílusbeli eklektika, valamint a dalok tematikáinak laza összekapcsolása pedig a mainstream nyilvánosság elérésének legfontosabb esztétikai eszköze. A „Tizenötmillióból egy” kapcsán felmerülő, széttartó asszociációkat a zenei és vizuális elemek mellett a kormányzati diskurzusok fűzik össze és aktiválják, a hallgatók pedig eltérő helyzetüknek, érzelmi finomhangolásuknak és érzékenységüknek megfelelően értelmezik ezeket. A dal társadalomkritikáját, válságképeit a kormányzati propaganda eltérő diskurzusai követik: többek között a határon túli közösségek szimbolikus beemelése a nemzetfogalomba, a családért és hazáért vállalt önfeláldozás, a gyermekközpontúság, valamint a hagyományos értékeket veszélyeztető külső tényezők jelennek meg benne.

Bródy János a rendszerváltás után, a zeneipar átalakuló struktúráiban könnyedén megtartotta pozícióját az előzőleg felhalmozott kulturális, kapcsolati és tudásbeli erőforrásai révén. Könnyűzenei karrierje ellenére a fővárosi kulturális elit tagjaként működött. 2017-ben zenekara újjászervezésével a rendszerváltáskor még a populáris zenei mező két távol eső pólusán működő zenészeket – a szocialista kultúrpolitika által támogatott és elismert alkotót, illetve az alternatív underground előadót – az Orbán-rendszer kritikája és az új hegemónia adta kényszerek összehozták. Az „Akit a hazája nem szeretett” hangzása, az ikonikus énekhang és a nyílt kormányellenes

pozíció sokkal inkább szűri a közönséget. A dal a hazaszeretet sajátos formáját mutatja be, ami nem az önfeláldozásra és patetikus érzelmekre teszi a hangsúlyt, hanem a történeti tapasztalat komorságára, és egyszerre idézi fel a két világháború közötti antiszemitizmus, majd a szólásszabadság korlátozásának Kádár-kori időszakát, valamint a „művelt”, „kulturált” elit 2010 utáni pozícióvesztésének sérelmi narratíváját.

Az első két mainstream dal egyszerűsége és fülbemászó jellege (a „Hazatalál” esetében), illetve a kulturális kontextusokon átívelő referenciái, eklektikája (a „Tizenötmillióból egy” esetében) mint jelölők egy tág középosztályt valószínűsítene a dalok közönségeként, összhangban az Orbán-rezsim populista diskurzusának „mi”-konstrukciójával, amely ugyanakkor a középosztály létrehozását célzó politikák ideológiai alátámasztásául szolgál. Bródy szerzeményén egyértelműbben érezhető a korcsoport- és osztályspecifikusság. Ennek közönsége ugyanakkor egybeesik a Fidesz térnyerése és kulturális hegemoniája ellen szimbolikus eszközökkel lázadókkal, akik saját osztályukat, kulturális értékeiket és ízlésüket tekintik az autoriter rezsim legfőbb áldozatának, és önmagukra ismernek az Orbán-rendszer ellenségképében.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- 24.hu (2015). A kormány felmondja az összes mobilnet-szerződését a Magyar Telekommal. *24.hu*, 2015. december 17. <https://24.hu/belfold/2015/12/17/a-kormany-felmondja-az-osszes-szerzodeset-a-magyar-telekommal/>.
- Adorno, Theodor W. és Simpson, George (1941). On popular music. *Zeitschrift für Sozialforschung*, 9(1), 17–48.
- von Appen, Ralf és Doehring, André (2017). Analysing Popular Music, Madonna's 'Hung Up'. *Samples* 15. www.gfpm-samples.de/Samples15/appendoehring.pdf.
- Ákos (2018a). *Hazatalál*. EP. MG Records.
- Ákos (2018b). *Hazatalál*. *YouTube*, 2018. október 16. <https://www.youtube.com/watch?v=gE1ePIRKBCY>.
- Ákos (2019). *Hazatalál*. *Idősziget*. CD. MG Records.
- Ákos 50 portréfilm (2018). M5. *YouTube*, 2018. december 29. <https://www.youtube.com/watch?v=4nCTTH1zWCY>.

- Balla István és Németh Róbert (2018). „Jön a furcsa zavart telefon, hogy valamiért mégse menjek” – interjú Bródy Jánossal. *Hvg.hu*, 2018. november 15. https://hvg.hu/elet/20181115_Jon_a_furcsa_zavart_telefon_hogy_valamiert_megse_menjek__interju_Brody_Janossal.
- Barna, Emília és Blaskó, Ágnes (2021). Music industry workers’ autonomy and (un)changing relations of dependency in the wake of COVID-19 in Hungary: Conclusions of a sociodrama research project. *Intersections. East European Journal of Society and Politics*, 7(3), 279–298.
- Barna Emília; Madár Mária; Nagy Kristóf és Szarvas Márton (2019). Dinamikus hatalom. Kulturális termelés és politika Magyarországon 2010 után. *Fordulat*, 26, 225–251.
- Barna, Emília és Patakfalvi-Czirják, Ágnes (2022). The ‘System of National Cooperation’ hit factory: The aesthetic of Hungarian government-commissioned songs between 2010–2020. *Popular Music* (megjelenés előtt).
- Blikk.hu* (2015). Koncertjén reagált botrányára Ákos. *Blikk*, 2015. december 17. <https://www.blikk.hu/aktualis/politika/a-koltotol-idezett-majd-tapsotkert-sajat-tamogatasara/lzqmzys>.
- Bourdieu, Pierre (1984 [1979]). *Distinction*. Cambridge, MA. Harvard University Press.
- Bródy János (2018). Akit a hazája nem szeretett. *YouTube*, 2018. november 5. https://www.youtube.com/watch?v=sM_lhkaoKg.
- Bródy János (2019). *Akit a hazája nem szeretett. 7”* SP. Grund Records.
- Bródy János (2020). *Akit a hazája nem szeretett. Gáz van babám!* CD. Grund Records.
- Csányi Gergely (2019). Genderrezsím és „nőpolitika” Magyarországon 2008–2018. Történeti politikai gazdaságtani elemzés. *Fordulat*, 26, 115–141.
- Csigó, Péter (2016). *The Neopopular Bubble. Speculating on” the People” in Late Modern Democracy*. Central European University Press.
- Dehir.hu* (2020). Loki-legendák, Kowáék, ultrák, rocksulisok: jótékonyági focitorna lesz Debrecenben – fotókkal, videóval. *Dehir*, 2020. január 10. <https://www.dehir.hu/debrecen/loki-legendak-kowaek-ultrak-rocksulisok-jotekonyasagi-focitorna-lesz-debrecenben/2020/01/10/>.
- DeNora, Tia (2004). *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press.
- Doehring, André és Ginkel, Kai (2019). Popular Music and the Rise of Populism in Europe. *GfM Conference ‘One Nation Under a Groove’*, Mainz, 2019. november 1–3.
- Éber Márk Áron; Gagyí Ágnes; Gerőcs Tamás és Jelinek Csaba (2019). 2008–2018: Válság és hegemonia Magyarországon. *Fordulat*, 26, 28–75.
- Gagyí Ágnes (2014). Az antipopulizmus mint a rendszerváltás szimbolikus eleme. *Fordulat*, 21, 298–316.

- Gerócs Tamás (2021). *Magyarország függő fejlődése: Függség és felzárkózás globális történelmi perspektívában*. Napvilág.
- Hesmondhalgh, David (2007 [2002]). *The Cultural Industries*. Sage.
- Hoare, Quentin és Nowell Smith, Geoffrey (szerk.) (1971). *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. Lawrence & Wishart.
- Horkheimer, Max és Adorno, Theodor W. (1990 [1947]). *A felvilágosodás dialektikája*, Gondolat – Atlantisz – Medvetánc.
- InfoRádió (2018). „Négy új Ákos-szám a hazaszeretetről”. *Infostart.hu*, 2018. szept. 27 <https://infostart.hu/kultura/2018/09/27/negy-uj-akos-szam-a-hazaszeretetrol>.
- Jakab Gábor és Főző Zsolt (2020). *ProArt Zeneipari Jelentés 2020. Koronavírus fejezettel kiegészítve*. <https://zeneipar.info/letoltes/proart-zeneipari-jelentes-2020.pdf>.
- Kiss, Tamás és Székely, István Gergő (2021). Populism on the Semi-Periphery: Some Considerations for Understanding the Anti-Corruption Discourse in Romania. *Problems of Post-Communism*, DOI: 10.1080/10758216.2020.1869907.
- Kovai Cecília (2018). *A cigány-magyar különbségtétel és a rokonság*. L'Harmattan.
- Kováts Eszter (2017). A konszenzusok felszámolása – Jobboldali populizmus és a „genderideológia” fenyegetése. *Fordulat*, 22, 104–124.
- Kowalsky meg a Vega (2017a). Tizenötmillióból egy. *Kilenc*. CD. MFM Music.
- Kowalsky meg a Vega (2017b). Tizenötmillióból egy. *YouTube*, 2017. november 21. <https://www.youtube.com/watch?v=iApOfrBykka>.
- Langolo.hu* (2016). Újra Budapesten a Kowalsky meg a Vega. *Lángoló Gitárok*, 2016. június 3.
- Middleton, Richard (1990). *Studying Popular Music*. Open University Press.
- Moffitt, Benjamin és Tormey, Simon (2014). Rethinking populism: Politics, mediatisation and political style. *Political Studies*, 62(2), 381–397.
- Molnár György; Bazsalya Balázs és Bódis Lajos (2018). A helyi foglalkoztatási kezdeményezések központi támogatásának elosztási mechanizmusai. *Műhelytanulmányok*. MTA Közgazdaság- és Regionális Tudományi Kutatóközpont Közgazdaságtudományi Intézet. <https://kti.krtk.hu/wp-content/uploads/2018/11/MTDP1827.pdf>.
- Némedi Dénes (1985). *A népi szociográfia, 1930–1938*. Gondolat.
- Ostiguy, Pierre (2017). Populism: A Socio-Cultural Approach. In Kaltwasser, Cristóbal Rovira; Taggart, Paul; Espejo, Paulina Ochoa és Ostiguy, Pierre (szerk.), *The Oxford Handbook of Populism* (73–97). Oxford University Press.
- Sajó Dávid (2020). A nagy raktárkoncerttrükk: segítségbe csomagolt NER-nyomulás. *Telex*, 2020. október 16. <https://telex.hu/belfold/2020/10/16/raktarkoncert-antenna-hungaria-konnyuzene-tamogatas>.

- Sajó Dávid (2021). Zenélhetnek, csak jó lenne még hozzá egy fotó a helyi fideszessel. *Telex*, 2021. szeptember 8. <https://telex.hu/komplex/2021/09/08/oszi-hacacare-fidesz-mutyi-koncert-1>.
- Scheiring, Gábor (2020). *The Retreat of Liberal Democracy: Authoritarian Capitalism and the Accumulative State in Hungary*. Springer Nature.
- Szemere, Anna (2001). *Up from the Underground: The Culture of Rock Music in Postsocialist Hungary*. The Pennsylvania State University Press.
- Taylor, Mary N. (2021). *Movement of the People: Hungarian Populism, Folk Dance and Citizenship*. Indiana University Press.
- Virágh Enikő és Főző Zsolt (2018). *ProArt Zeneipari Jelentés 2018*. zeneipar.info/letoltes/proart-zeneipari-jelentes-2018.pdf.
- Wallerstein, Immanuel (2010 [2004]). *Bevezetés a világrendszer-elméletbe*. L'Harmattan.

KONKOL MÁTÉ

„REMÉLEM, LEGKÖZELEBB SIKERÜL PÁLYÁZNOD”

FÜGGETLENSÉG A FILMIPARBAN, ÉS ENNEK KORTÁRS MAGYAR DILEMMÁI¹

Magyarországon a 2011-ben felállított Nemzeti Filmalap rendelkezett a mozi-filmekre fordítható összegek felett kilenc éven át. Ebben az intézménytörténeti korszakban különböző körülmények mennyiségi ugrást eredményeztek a nem állami támogatásból forgatott filmek terén: nagyjából minden harmadik magyar film lett független finanszírozású. Ezeket a produciókat abból a szempontból vizsgálom, hogy a függő–független spektrumon hol helyezkednek el. Egyrészt törekednek-e radikális esztétikára, vagy ellenkezőleg, műfaji formákat imitálnak. Másrészt tanulmányom azt a tágabb kérdést is érinti, hogy létrejöhet-e a mindenkori hatalomtól független filmgyártás, vagy még a politizáló film is egy reakció, ellendiskurzus marad csupán. Végül esettanulmányként Hajdu Szabolcs 2016-ban megjelent, Ernelláék Farkaséknál című filmjén keresztül elemzem közelebről a feljebb felsorolt kérdéseket, valamint azt, hogy milyen informális munka és szimbolikus erőforrások szükségesek egy független film elkészüléséhez.

BEVEZETÉS

„Remélem, legközelebb sikerül pályáznod”, szoktuk egymásnak mondani filmkészítőként, nem kizárólag Schwechtje Mihály hasonló című filmjére,² hanem az állami filmtámogatás szűkülő lehetőségeire is utalva. Tanulmányomban a filmipar politikai gazdaságtanát, a félperifériás független filmkészítést, és a Magyar Nemzeti Filmalap főnnállá-

1 Szeretném megköszönni a cikk elkészülésében való segítséget Csapó Krisztának, Győri Csillának, Kránicz Bencének, valamint jelen lapszám szerzőinek, különösen Barna Emiliának, Nagy Kristófnak, Szarvas Mártonnak.

2 *Remélem legközelebb sikerül meghalnod :)* (2018)

sának szűk évtizede alatt – a 2012 és 2020 közötti időszakban – moziban bemutatott fikciós alkotásokat vizsgálom³. Ebben az időszakban az olcsóbban elérhető kamera-, fény- és hangtechnika és az egyre kevesebb pályázati lehetőség összhatása Magyarországon mennyiségi ugrást eredményezett a nem állami finanszírozású, közkeletűen *függetlennek* nevezett filmek terén. De vajon ezek az alkotások mennyire tudtak valóban függetlenné válni? Az autonómia gazdasági, hatalmi és esztétikai dimenzióinak milyen foka és együttállása volt lehetséges ebben az időszakban? Milyen informális munka és szimbolikus tőke szükséges egy független produkció gyártásához és forgalmazásához? A gazdasági értelemben független alkotások mennyire törekednek radikális eltérésre a népszerű esztétikától, és mennyire az Egyesült Államok nagy költségvetésű műfaji formáit imitálják? Az elemzés politikai tétje, hogy megvizsgáljuk, függetlenedhet-e a mindenkori hatalomtól a filmipar, és ha igen, hogyan. Pályakezdő filmrendezőként személyesen is foglalkoztat, hogy lehet-e a fennálló globális patriarchális–kapitalista világrendszerrel szemben kritikus a független film, így az alábbiakban erre is igyekszem választ találni.

A független film területe nemcsak a Filmalap kommunikációjában, hanem a közmédiában, de általában a közbeszédben is periférikusan jelenik meg. Magyar független filmekről kevés tanulmány látott eddig napvilágot. Schneider Ákos írása (2018) piaci, gazdasági, költségvetési szempontokból elemzi a 2000 és 2017 közti magyar független filmeket. Varga Balázs *Filmrendszerváltások* (2016) című könyve a magyar intézményrendszer átalakulásait vizsgálja, az alternatív filmgyártásra is kitérve. Cikkemben egy több aspektusból is fontosnak mondható független film, az *Ernellák Farkaséknál* (rendező: Hajdu Szabolcs, 2016) példáján keresztül vizsgálom a fenti kérdéseket. Ebben a kis költségvetésű produkcióban rendezőasszisztensként dolgoztam a 2015-ös forgatás és a 2016-os forgalmazás során, így a film keletkezéstörténetéről és utóéletéről írva személyes tapasztalataimból is merítkezem az elemzésben.

3 A Magyar Nemzeti Filmalap (MNF) utódja 2020. januártól a Nemzeti Filmintézet (NFI), ami már részben megváltozott támogatási politikát folytat.

ELMÉLETI KERET ÉS FILMIPARI KONTEXTUS

FILMIPAR ÉS TÁRSADALOM, MAGYAR FILMIPAR
A VILÁGRENDSZERBEN

Társadalom és művészet viszonyát Antonio Gramsci hegemoniafogalma felől közelítem meg, ami leírja egy adott társadalmi formáció létrehozásában az uralkodó és az alávetett osztályok kölcsönviszonyát, mely érdekcsoportok küzdelme során jön létre és folyamatosan alakul. Ez a hierarchia a szimbolikus uralmon és diszkurzív gyakorlatokon túl a termelési viszonyok, a politikai és a civil társadalom közötti viszony eredménye is (Hoare és Nowell Smith 1971: 258). A hegemonia fogalma „nagy hangsúlyt helyez a hatalmi viszonyoknak a nem közvetlenül elnyomó, [...] konszenzusosnak érzékelt voltára” (Czirfusz et al. 2019: 12).

Annak érdekében, hogy a domináns társadalmi csoportok fenn tudják tartani a hatalmat biztosító viszonyrendszereket, szükségük van a kultúrára és a kulturális intézményekre, melyek terjesztik a rendszer ideológiáját, illetve szükségük van a köztes-közvetítő osztályokra: az értelmiségre mint a kultúra termelőire (Éber 2020: 152–153). Az értelmiségnek is szüksége van az uralkodó csoportokra, azonban az értelmiség pozíciója inkább függő a kölcsönös egymásrautaltságban: Pierre Bourdieu az uralkodó osztály uralt frakciójának nevezi az értelmiséget, hiszen több kulturális tőkéje van, mint a társadalmi hierarchiát elsődlegesen strukturáló gazdasági tőkéje (Kristóf 2014: 27). A filmipar erősen finanszírozásfüggő, „ami Kelet-Európában egyben államfüggőséget is jelent” (Barna et al. 2019: 245), így ez különös kiszolgáltatottságot jelent: a hegemon (film)kultúra megteremtésében kulcsszerepet játszik az állam (Crehan 2002: 131).

Ahhoz, hogy Magyarországot és annak filmiparát el tudjuk helyezni a nemzetközi kultúratermelésben, hívjuk segítségül a világrendszer-elemzést. Ez a megközelítés a (nemzet)államokról nem zárt rendszerekként gondolkodik, hanem „a tőkés világrendszer olyan *strukturált alkotóelemeiként* [...], amelyek történeti formálódását [a] transznacionálisan szerveződő globális munkamegosztásban elfoglalt *helyzetük* szabja meg” (Éber 2020: 45, kiemelés az eredetiben). A globális kapitalizmus rendszerében centrum–periféria szerkezet, illetve

viszony alakul ki. Ebben a transznacionálisan – tőke áramlásán, az értéktöbblet kisajátításán, az egyenlőtlen cserén, a kizsákmányolt reprodukzív munkán keresztül – létrejövő értéknek a centrum aránytalanul nagy, miközben a periféria pedig aránytalanul kis részét realizálja. Azonban a világrendszer-elemzés szerint a termelési folyamatok térbeli oldalát figyelembe véve léteznek *félperifériás* térségek is (régiók, országok vagy kisebb területek), ahol „az alacsony és magas hozzáadott értékű, a centrumra és félperifériára jellemző termelési tevékenységek kiegyenlítettebbek, közel egyenlő arányban vannak jelen” (Éber 2020: 55). A félperiféria egyrészt köztes, másrészt közvetítő helyet foglal el a tőkefelhalmozás globális hierarchiájában, például ide sorolható Latin-Amerika és Kelet-Európa is.

Ahogy a termelést, úgy a kulturális termelést sem lehet pusztán nemzetállami keretek közt megérteni. Magyarország filmgyártása olyan pozícióban van, hogy rászorul a nagy költségvetésű nemzetközi *szervizprodukciókra*, az itt forgatott külföldi filmekre. A magyar filmek nem hozzák vissza gyártásuk költségét, az állam nem realizál profitot magyar filmekből, azonban a nemzetközi produkciók „közvetlen magyarországi költsége már 2016-ban átlépte a százmilliárd forintot, és azóta is ezen a kiugróan magas szinten van” (Berkes 2018: 22). Számukra országunk a filmszakmai adókedvezmény miatt vonzó elsősorban, ami 2004-től az elszámolt költségek 20%-át, 2014-től 25%-át, 2018 óta pedig 30%-át teszi visszaigényelhetővé (uo.: 14), így a *szervizprodukciók* GDP-hozzájárulása 2011 óta majdnem megháromszorozódott (uo.: 21). Jelenleg Csehországban 20%, Lengyelországban 30%, Romániában 35% igényelhető vissza: a régió országai ennek az arálynak az emelésével versengenek egymással, köztes és közvetítő szerepet elfoglalva a globális filmiparban (ld. még Varga 2016: 94–101). A magyar filmeknél így nagyságrendekkel több támogatásban részesülnek a *szervizprodukciók*. Ha a legdrágább példákat nézzük, a magyar *Kincsem* (2017) 2,9 milliárd, az amerikai *Dűne* (2021) 7,9 milliárd forintban részesült (NMHH 2021). Közép- és Kelet-Európában tehát a *szervizprodukciók* értékelszívásban vesznek részt, miközben relatíve alacsony munkabéreket kell kifizessenek (Berkes 2018: 15–16).

Míg a centrumországokban a filmgyártás profitorientált, Kelet-Európában, ebben a sajátosan beágyazott gazdaságú félperifériás régióban 1990 után a filmipar továbbra is állami finanszírozásra épül,

nem pedig a jegybevételre. A sikert első sorban nem a nézettségben, hanem a szakmai elismerésben mérik, melyre még visszatérek. A nézőszámoknak a nemzeti filmek egymással való versengésében van jelentősége, az állam vissza nem térítendő támogatásai (Joó 2016: 100) befektetésként nem is tudnának megtérülni a magas gyártási költségek és a nyelvi okokból kicsi piac együttállása miatt. Ezzel összecseng, hogy a fogyasztás felől is mélyen a globális filmiparba ágyazódik Magyarország: a magyar filmek jegybevétele elenyésző arányban tudja fölvenni a versenyt a külföldi filmekkel.⁴ 2012 és 2020 között a Magyarországon legnézettebb száz film közé csupán öt⁵ magyar került (Filmforgalmazók Egyesülete 2021), ezek közül is az első négy műfaji film volt (romantikus vígjáték, akciófilm) – hiszen az országhatárokat az esztétikai formák trendjei sem ismerik.

Azonban a félperiférián a hasonló minták és globális függés ellenére is nagy szerepe van az államnak a különböző helyi gazdasági és hatalmi viszonyok és filmipari intézményes logikák miatt, ezért érdemes külön megvizsgálnunk a nemzeti filmiparokat is. Viszont mielőtt a magyarországi filmkészítésre rátérnénk, a függetlenség fogalmát is árnyalnunk kell.

FÜGGETLEN FINANSZÍROZÁS ÉS INKORPORÁCIÓ

A független filmezés története és definíciói egyaránt kultúratermeléssel kapcsolatos tágabb, elméleti dilemmákra világítanak rá. A témában könyvet író Yannis Tzioumakis szerint az Egyesült Államok filmiparában már legalább 1909 óta használják alkotók arra az *independent* kifejezést, hogy megkülönböztessék magukat és elhatárolódjanak másoktól (2006: 12), például az Edison-tröszt néven is ismert Motion Picture Patents Companytól, ami 1908-tól az összes főbb filmgyártót és forgalmazót egyesítette az országban, és a filmipart

4 Joó Tamás (2016: 17) felhívja a figyelmet arra, hogy a Filmalap 2011-es felállása utáni években a magyar filmek piaci részesedése a magyarországi mozipiacon az előző négy év 5-13%-áról 2-4%-ra esett vissza. Az éves nézőszám 2017-re érte el újra a 2008-as szintet (NFI 2017).

5 Nézettségi sorrendben: *Kincsem* (2017), *Valami Amerika 3* (2018), *A viszkis* (2017), *BUÉK* (2018), *Saul fia* (2015).

szabályozni, a konkurenciát kiszorítani szándékozta (Sklar 1975). A filmtörténet szerint Hollywood létrejötté is nagyban köszönhető annak, hogy a keleti parti Edison-tröszt elől Nyugatra vándoroltak a kartellen kívüli filmkészítők (Thomas 1971). Az Egyesült Államok független szereplői később is gyakran a következő időszak meghatározó filmgyártóivá váltak, ahogy Hollywood periodikusan beolvasztotta a legsikeresebb függetleneket.

Ugyanis a hegemon kultúra fönmaradásának egyik kulcsa az, hogy az újabb, frissebb, szabálytalanabb, szabadabb irányzatokat rendre *inkorporálja* – ez olyan társadalmi csoportok és kulturális gyakorlatok bevonását jelenti az uralkodó kultúrába, amelyek összeegyeztethetők az uralkodó osztály érdekeivel (Williams 2022 [1973]). Tehát például szubkultúrákat gazdaságilag is kiárusíthat a mainstream kultúripar, és ezzel egyidejűleg ideológiailag is eltérítheti őket (Hebdige 1988 [1979]). Tzioumakis az 1990-es évek elejének *indie-generációját*⁶ így írja le:

„Ünneplésre adott okot, amikor a nagy stúdiókon kívül finanszírozott, gyártott és forgalmazott filmek anyagilag (relatív) sikeresek lettek. Különösen igaz volt ez akkor, amikor a filmek fontos társadalmi problémákról szóltak, ami hiányzott a nagy stúdiók produkcióiból, vagy amikor a filmkészítők rendhagyó vizuális stílust és/vagy narratív struktúrát használtak, ami a domináns esztétikai rezsim formai kontúrjaitól markánsan különbözött” (2006: 12, saját fordítás).

A nagy stúdiók hamar felismerték egyrészt azt, hogy a friss szerzőknek kevés pénzt adva *low budget*, azaz alacsony költségvetésű filmekkel a kiadások sokszorosát könnyelhetik el profitként, másrészt azt, hogy a független szó újkeletű népszerűségét kisajátíthatják, saját „független” filmeket gyártva (uo.: 13). Leányvállalatok, „független” stúdiók is létrejöttek ebből a célból, 1991-ben a New Line Cinema létrehozta a Fine Line Featurest, 1992-ben megalakult a Sony Pictures Classics, 1993-ban a Disney felvásárolta a független Miramaxot. 1994-ben a 20th Century Fox megalapította a Fox Searchlightot, 2002-ben

6 Például: Steven Soderbergh, Quentin Tarantino, Kevin Smith, Robert Rodriguez, Jim Jarmusch, Paul Thomas Anderson, Joel és Ethan Coen.

az Universal a Focus Features-t, 2003-ban a Warner a Warner Independentet. Az *independent* szó egy imidzs, egy marketingstratégia része lett: „[f]üggetlen az, amit függetlenként reklámoznak, és a művészmozikban játsszák” (Stóhr 2001). Az inkorporáció azonban nem automatikus: vannak esetek, amikor a hegemon kultúra inkorporáció helyett elnyomja vagy elhallgatja az alternatív alkotásokat, alkotókat. Ezt az is mutatja, hogy a sajátos magyarországi kultúratermelési viszonyok közt jelenleg nem léteznek független stúdiók, aktív függetlenfilmes⁷ hálózat, filmklubok, közösség, műhelymunka, folyóirat, képzés (csupán fesztivál, melyre még visszatérek).

Napjaink nemzetközi független filmfinanszírozását Schneider (2018) úgy írja le az Egyesült Államok példáján, hogy bizonyos anyagi becslések és ígéretetek (például a hasonló filmek sikere, a felkért sztárok értéke és a forgalmazókkal kötött előzetes szerződések) hatására bankok és más hitelezők finanszíroznak egy filmet – ritkább esetben pedig *crowdfundingra*, közösségi finanszírozásra kerül sor. A kontinentális Európában azonban nincs a hollywoodihoz hasonló sztárrendszer, így legfeljebb a rendező személye lehet a hitelezéskor alkualap. A közösségi finanszírozás pedig maximum Nyugat-Európában működőképes, ahol együtt áll a piacképes környezet, az adományozási kultúra elterjedése és a tőkeerős középosztály.⁸ Európai független filmek hitelezésekor elsősorban olyan elővásárlási szerződést⁹ várnak el a bankok, ahol legalább két nagy területre megvásárolták a filmet. Ezek a területek „a nagy filmgyártó országok (az európai ‘big five’: Anglia, Németország, Franciaország, Olaszország,

7 Abban az esetben fogom egybeírni a függetlenfilm kifejezést, amikor irányzat, szubkultúra, mozgalom, vagy ezekhez hasonló értelemben használom.

8 Az egyetlen magyar film, ami elérte kitűzött *crowdfunding*-célját, a *Balaton Method* (2015). Szimler Bálint és Rév Marcell videoklip-fűzére „alapvetően zenekarokról szól, egy szubkultúrától kellett pénzt kérni egy szubkulturális mozira” (Tóth 2016). Azonban még ez a kampány is csak úgy lett sikeres, hogy magánembereken túl szponzorok, és végül a forgalmazásba a Filmalap is csatlakozott.

9 Elővásárlási szerződés: „vásárlási ígérvény jövőbeli szállításra. A szerződést a filmelőállító köti a forgalmazóval vagy a nemzetközi forgalmazó ügynökséggel [...], mely vállalja, hogy bizonyos feltételek teljesülése esetén (forgatókönyv, rendező, színészek) egy bizonyos áron megvásárolja a készítendő filmet egy konkrét területre/ország(ok)ra, időintervallumra, és ennek ellenértékéért garantált minimumösszeget [...] fizet a filmelőállítónak, amikor az leszállítja a kész filmet” (Schneider 2018: 35).

Spanyolország) – írja Schneider – nyilván nem véletlenül, hiszen ezen országok az európai filmpiac nagyságrendileg hetven százalékát adják” (2018: 40). A territoriális alapú elővásárlási finanszírozást a nyelvi korlátok és a nemzeti kultúrák egyedi vonásai is nehezítik. Fölmerül, mennyire lesz más országokban eladható egy kevesek által beszélt nyelven készült, például lokális kulturális utalások ismeretében fogyasztható film. A globális streamingszolgáltatások elterjedése pedig még inkább egyenlőtlené teszi ezt a versenyt (vö. Dixon 2021; Marx 2021; Broe 2021).

AUTONÓMIA ÉS AVANTGÁRD

A *mező* fogalma Bourdieu számára „a viszonylag autonóm cselekvésrendszerekben a különböző pozíciójú egyének hatalma és lehetséges érvényesülési stratégiái által kifeszített erőteret jelöli” (Wessely 1998: 26). Ezek a mezők egymásban helyezkednek el: a gazdaságban a politikai, a politikaiban a kulturális, és minden mezőt jellemez a benne felhalmozható és értékesíthető specifikus tőke (uo.). A filmiparnak is, mint minden almezőnek, megvan a saját *autonóm* és *heteronóm* pólusa. A heteronómia Bourdieu-nél (1991) a kulturális termelés alárendeltségét, függőségét fejezi ki a gazdasági és politikai mezőtől. Bagi Zsolt szerint egymást feltételezi az autonóm és heteronóm művészet fogalma, azonban fontos, hogy „ennek a fogalmi párosnak vajmi kevés köze van a populáris és a magasművészet szociológiai megkülönböztetéséhez, legtöbbször egy szociológiai értelemben vett ‘magasművészet’ is lehet heteronóm” (2017: 96).

Wessely Anna kulturális mezőt leíró modelljét Eróss Gábor a filmiparra is alkalmazhatónak tartja: „A gazdasági-politikai tőkével, illetve a mező-specifikus tőkével való ellátottság jelöli ki mind a filmek készítőinek, mind azok nézőinek helyét a társadalmi térben” (2004: 27). Wessely megfogalmazásában a mezőt ez a négy pólus feszíti ki: a tömegkultúra termelői és laikus fogyasztói; intézményesen integráltak és értő közönségük; újítók, próféták és beavatott közönségük; ismeretlenek vagy el nem ismertek (1998: 27). A végletek mellett természetesen vannak köztes pozíciók, illetve átjárás is, hiszen a kulturális szereplők küzdenek „az elismerés, reputáció és legitimáció

tőkéjéért” (Bourdieu 2003 nyomán Kristóf 2014: 33). Ahogy említettem, a félperifériás, nemzeti filmgyártásra is igaz, hogy a gazdasági siker másodlagos, helyette a kulturális tőke dominanciája jellemző – ezt nevezi Bourdieu *korlátozott* kulturális termelésnek, szemben a *töme-gessel* (uo.).

Bourdieu a kulturális mező autonóm pólusának a kevesek elismertségét, a mező autonóm elvének az érdeknélküliség elvét tartja (1983). „[E]gy avantgárd művész demonstrálhatja érdek nélküliségét a hagyományokkal való szakítással, melyről feltételezhető, hogy nem hoz azonnali gazdasági sikert. Érdeknélküliségéből nyeri autenticitását, ezáltal elfogadását a kulturális mezőben” (Kristóf 2014: 36). Az avantgárd (közismertebben, de kevésbé pontosan: kísérleti) film egy formanyelvi radikalizmusra utal, egy filmes gyakorlat¹⁰ olyan hagyományaira, amelyekben a függetlenség a narrativitáshoz és a populáris, műfaji formanyelvhez képest is megvalósul. Mivel még a radikálisabb európai szerzői filmek is mélyen gyökereznek a kereskedelmi szférában (Wollen 2006), azokat nem nevezhetjük avantgárdnak, habár homályosak a határok a különböző filmkészítési gyakorlatok között (Lichter 2018: 10). A filmiparban tehát az avantgárd törekszik leginkább az autonómiára, még ha meg is marad nehezen megközelíthetőnek. Akár magaskultúra, akár emancipatorikus, de *disszenzuális*¹¹ művészet alakját ölti.

A független pozíció szimbolikus és materiális értelemben is gyakran egy morális alapon meghatározott megkülönböztetés eredménye. Bourdieu szerint az uralkodó osztályok és az intézményes szereplők a kulturális tőkét, kulturális fogyasztást és a művészetet a társadalmi státuszok és megkülönböztetések újratermelésére, privi-

10 „A filmes gyakorlat kifejezés azt jelenti, hogy bizonyos alapvető formák megfelelnek a film kulturális funkcióinak, amelyeket gyártó, forgalmazó és bemutató intézmények támogatnak. A ‘filmes gyakorlat’ nem egyszerűen műfaj, nem stílus, hanem a film médiumának egyfajta kulturális használata, amelyre műfajok épülnek egy adott intézményes gyakorlat szerint” (Kovács 2010: 39).

11 „Disszenzuális kultúrának az emancipatorikus kultúra [...] másik oldalát értjük, amely legfeljebb új és újabb modellt alkothat az egyenlőség konstrukciója és az érzékiség integrációja számára, de nem termelhet kooperatív tudást. A bárki számára biztosított hatalom ugyanis kétféleképpen növelhető: a kooperáció szorosabbra fűzésével és a diverzifikáció, a *más* előállításának megnövelésével” (Bagi 2017: 12, kiemelés az eredetiben).

légiumaik monopolizációjára használhatják (Bourdieu 1984 [1979] nyomán Kristóf 2014: 27). A független(filmes) identitás tehát lehet egy (ön)legitimációs mechanizmus is a kulturális mezőben. Több forrás is úgy definiálja a független filmet, hogy megfogalmazásában a művész romantizált képe is megjelenik, a professzionalizmustól és a szórazkozató filmtől való moralizáló elhatárolódás mellett. Egy amerikai kritikus szerint „az ideális indie egy friss, alacsony költségvetésű film, olyan bátor stílussal és szokatlan témával, ami kifejezi a készítő személyes vízióját” (Levy 1999: 2, saját fordítás), a Magyar Független Film és Video Szövetség¹² elnöke szerint a független film „olyan film, ami nem megrendelésre készül, [...] gyors, reflektív, nem valamilyen érdek miatt lesz olyan, amilyen, és jó esetben nem akar megfelelni sem a nagyközönségnek, sem valamilyen értelmiségi narratívának” (Czabán 2019). Vannak, akiknek nincsenek „piaci/nézői szempontjaik, hanem tisztán örömből, a filmezés szeretetéből alkot[nak]”, írja Schneider Ákos (2018: 50), „tehát ilyen értelemben felesleges/értelmetlen elvárni ezen filmekről bármilyen célorientáltságot, mert a saját szempontjuk szerint ezek teljesen legitim, a szó legjobb értelmében ‘nemes’ alkotói munkák.” Ezek a narratívák azonban megfelelnek arról, hogy a független filmkészítés előfeltétele rendszerint olyan kulturális és társadalmi tőke, illetve osztályhelyzet, ami lehetővé teszi, hogy egy produkció létrejöhön jelentős gazdasági tőke nélkül is. Fontos lenne továbbá, hogy a Bourdieu-féle distinkciót szem előtt tartva az alapvetően finanszírozási, gyakran kényszerűségből államfüggetlen filmek kapcsán ne általánosítsunk, a gazdasági körülményeket ne vetítsük ki erkölcsi felsőbbrendűsége, ideológiai viszonyulásokra és esztétikai iskolákra is.

A moralizáló definíciókról eszünkbe juthat az *amatőr* kifejezés is. Akármilyen ellentmondásos (hiszen a privilegizált és/vagy magasan képzett „szakmabeliek” felől közelíti meg a művészeti mezőt [Bryan-Wilson és Piekut 2020: 10]), cikkemben jobb kifejezés híján

12 „1931 tavaszán budapesti alkotók álltak össze először, és megalakították a MAFSZ jogelődjét, az Amatőr Mozgófényképezők Egyesületét. [...] memorandumuk nyomán a Vallás- és Közoktatási Minisztérium bevezette az oktatásban a keskenyfilm használatát (1932), [...] 1933-tól saját lappal rendelkeztek, ekkor alapították a Pergő Képeket, ami a mozgalom legfőbb szellemi háttere. Saját színházuk volt vetítőteremmel, klubbal és archívummal, rendszeresen tartottak szakmai előadásokat és vetítéseket egymás munkáiból” (MAFSZ 2021).

amatőr filmnek fogom nevezni a moziban nem bemutatott nagyjátékfilmeket, amelyekben civilek szerepeltek, hagyományos forgalmazásba nem kerültek, a filmkritika látóterén kívül maradtak, és alkotóik formális filmes képzésben nem vettek részt. Még ha készítőik közt nagyobb eséllyel találnánk is nem értelmiségi, nem középosztálybeli filmkészítőket, jelen írás nem vállalkozik a jobbra ismeretlen amatőr filmek felderítésére, melyekből a vizsgált korszakban feltehetőleg néhány tucat készült játékfilm terjedelemben.¹³ A fellelhető példák alapján valószínűsíthető, hogy ezeknek esztétikailag a hegemon szórakoztató film imitálása a céljuk, így hiába a „legfüggetlenebbek” anyagilag, más szempontokból kevésbé azok. Épp ezért vitatnom kell Schneider feltételezését, mely szerint ha valaki „már anyagi függetlenségben tud filmet készíteni, akkor érthető módon igyekszik a maximális művészi autonómiát is fenntartani magának” (2018: 57).

Ha politikai szempontból vizsgáljuk a függetlenség kérdését, az is fölmerül, hogy ami valamihez *képest* határozza meg magát, az lehet-e valaha is független. Michel Foucault szerint ahol van hatalom, ott van ellenállás is, azonban az ellenállás soha nem lehet külsődleges a hatalomhoz képest, mindig a „hatalmi viszonyok stratégiai mezőjében” lesz (2014 [1976]: 97). Raymond Williams szerint az állam túlhatalmának kritikája vagy a szakmaiatlanság bélyege a hegemonia által is használt ellentétpárokba illeszkedik. Úgy fogalmaz, hogy az alternatív és ellenzéki gyakorlatok rendszerellenes kulturális vagy társadalmi intézmények nélkül csak ellendiskurzusok, mivel az uralkodó osztályok kategóriáiban gyökereznek, a rezsím logikája szerint hoznak létre ellenállást (2022 [1973]).

Összefoglalva, autonómia alatt nem csupán az állam vagy piac anyagi forrásaitól való függetlenséget értem, mert a filmek minden értelemben a társadalomba ágyazva jönnek létre. Ez vonatkozik mind az esztétikájukra, mind a kulturális és humán tőkére, aminek a befektetésével megvalósulhatnak. Ezeket az esetenként különböző és mindig áttételes integrációkat *relatív autonómiának* nevezhetjük. A továbbiakban a

13 Például Esses Tamás 2011 óta 11 amatőr nagyjátékfilmet készített (*Rablótámadás-sorozat, Időugrók-sorozat, Az utolsó nagymester-sorozat, GameMasters 1. és 2. rész, Harcosok Serlege, Főben járó bűnösök-sorozat*).

függetlenség kérdésének különböző megközelítései közül a gazdasági szempontot veszem kiindulópontként, és ezen belül vizsgálom a művészeti és politikai relatív autonómiát a magyar filmiparban.

FILMTÁMOGATÁS ÉS FÜGGETLEN FILMEK MAGYARORSZÁGON

1989 előtt az 1959-es alapítású, állami fenntartású Balázs Béla Stúdió (BBS) volt „az egyetlen hely, ahol 'pályakezdők', 'kisfilmek', 'kísérletezők' [jelentkezettek]” (Vasák 2000), bemutatási kötelezettség és ezáltal cenzúra alól is mentes kisebb és nagyobb terjedelmű mozgóképekkel. Az alkotóknak a korszakban elképzelhető relatív szabadság biztosítva volt esztétikai, anyagi és hatalmi értelemben is, így többek közt szociológiai szemléletű dokumentumfilmek és avantgárd szerzői munkák is készültek a BBS-ben. A rendszerváltás és 2010 között a BBS mellett – de már inkább: helyett – a Hunnia Stúdióban kaptak lehetőséget fiatal, kezdő rendezők, illetve elindult a Duna Műhely és az Inforg Stúdió is, amelyek sikeresen tudtak „kevés pénzből, rövidfilmes projektek sikeréből építkezni, krediteket szerezni, majd ezt felhasználva low budget játékfilmes produkciókat tető alá hozni” (Varga 2016: 74–75).

Ebben a két évtizedben elsősorban a Magyar Mozgóképek Alapítvány, majd a Magyar Mozgóképek Közalapítvány (MMKA) intézménye támogatta a mozifilmeket. Az MMKA korszaka alatt az volt a jellemző, hogy – a későbbi Filmalaphoz képest – „több filmet (évente huszonöt-harminc játékfilm gyártását) támogattak, ám limitáltabb összegekkel [...], illetve több olyan projektet is támogatott a rendszer, amikre inkább jellemzők voltak a következők: avantgárd/kísérleti, elsőfilmes, filmszakmán kívülről érkezett, erős narratíva nélküli, formalista stb. produkciók” (Schneider 2018: 46). Varga szerint azonban a szisztémának volt többek között olyan kritikája is, hogy „a *status quo* fennmaradása erősen gátolta a fiatal, független, alternatív – azaz: struktúráján kívüli – alkotók érvényesülési lehetőségeit. A korábbinál több műhelynél lehetett ugyan próbálkozni, de a stúdióalapú finanszírozás fennmaradásával konzervált rendszer továbbra is meglehetősen zárt maradt” (2016: 33). Korántsem egyértelmű tehát, hogy a hegemon kultúra a 2010-es évek előtt jelentősen nyitottabb lett volna új hangokra, új formákra.

Az 1990-es évek legnézettebb „függetlenjeit” közepgenerációs alkotók készítették, és mind jelentős magántókéből készült közönségfilmek voltak: a *Csinibaba* (r.: Tímár Péter, 1997), *A miniszter félrelép* (r.: Kern András, Koltai Róbert, 1997) és a *Zimmer Feri* (r.: Tímár Péter, 1998), melyek közül az előbbi kettő az elmúlt 32 év öt legnézettebb magyar filmje közt van (Filmforgalmazók Egyesülete 2021). Ezek példáját követte 2000-ben a *Meseautó*, 2006-ban a *Tibor vagyok, de hódítani akarok*, 2009-ben pedig az *Álom.net*, amelyeket kereskedelmi tévék finanszíroztak. A hat itt említett közül három filmnek Kálomista Gábor volt a producere, aki azóta is egyre növekvő filmszakmai befolyásra tett szert. Hiába függetlenek anyagilag az államtól, ezekhez egyáltalán nem illeszthető az autonóm jelző: mivel a piaci erőviszonyoknak és a szórakoztatóipari sémáknak az államilag támogatott filmeknél is jobban meg kellett feleljenek, a magánfinanszírozásuk ellenére Bourdieu koordináta-rendszerének kifejezetten a heteronóm sarkában helyezhetjük el őket.

A FILMALAP ÉVTIZEDE

Az MMKA megszüntetésével és a Filmalap lassú felállásával 2010-ben két évre a magyar filmgyártás teljesen leállt. A kormány végül szakmai egyeztetés nélkül, önhatalmúlag döntött a filmtámogatásokat végző új szervezetről, első sorban Andrew G. Vajna producer kormánybiztosi megbízásáról, ami meghatározatlan időre szólt. „Ő kért fel öt filmes szakembert, akik a Filmalap Döntőbizottságában szavaznak a produkciók sorsáról. Nem a szakmai tudásukkal [volt] gond – mondja Báron György filmesztéta, a Magyar Filmművészek Szövetsége¹⁴ elnökségi tagja – hanem a kiválasztásuk módjával és azzal, hogy hivatali idejüket nem határozza meg jogszabály, addig tart, amíg megbízójuk vagy az ő megbízója jónak látja” (Báron 2017). A bizottság tagsága, ami így szakmai legitimációt csak részben élvezhetett, végül valóban nagyrészt állandó volt. Ötből három fő nem cserélődött 2019-ig, és a többi döntéshozó is ritkán, így többnyire ugyanazoknak a

14 1959-ben alapított szakmai érdekvédelmi szervezet, ami többek között 1965-től 2012-ig szervezte a Magyar Játékfilmszemlét is, későbbi nevén a Magyar Filmszemlét.

kijelölt – és nem megválasztott – embereknek a szempontjai, véleményei döntöttek egy évtized filmjeiről.¹⁵ Közülük többen is sikeresen pályáztak a Filmalpnál, nyolc film készült aktuális vagy korábbi döntőbizottsági tagok (Goda Krisztina, Divinyi Réka, Hegedűs Bálint) közreműködésével.¹⁶ (Összeférhetetlenségi, etikai kérdések témájában ld. Joó 2016: 121–128.)

Kevés alkotó volt, akinek több mint egy filmjét támogatták a kilenc év alatt. Három filmet rendezhetett Herendi Gábor (a *Valami Amerika 3* és a *Kincsem* ezek közül az évtized két legnézettebbje), két-két lehetőséget kapott Goda Krisztina, Szász János, Bodzsár Márk, Mundruczó Kornél, Ujj-Mészáros Károly, és természetesen a legnagyobb elismerésekben részesülő Nemes Jeles László (többek közt Oscar-díj, Golden Globe-díj és cannes-i Nagydíj) és Enyedi Ildikó (berlini Arany Medve) is.¹⁷ Hajdu Szabolcs ugyan három filmet forgatott, de közülük csak az elsővel pályázott (*Délibáb*, 2015), Pálfi György pedig szintén három új filmet mutatott be, Hajduhoz képest fordított mintában: közülük az első kettő volt független finanszírozású,¹⁸ és csak a visszautasítások és mellőzés után támogatta újra az állami intézmény (*Az Úr hangja*, 2018). Pálfi egy negyedik, szintén független filmet is forgatott ezalatt (*Mindörökké*), melynek bemutatása a tanulmány írásának pillanatában már több éve váratott magára.

15 Az ötfős bizottságban 2011–2019-ig tagok voltak Andrew G. Vajna, Havas Ágnes és Kovács András Bálint, rövidebb ideig pedig Goda Krisztina, Kálmán András, Miskolczi Péter, Divinyi Réka, Hegedűs Bálint is. Az utolsó két hónapban, 2019 őszén Zágonyi Bálint és Fekete Ibolya is tagok lettek.

16 *Parkoló* (2014, forgatókönyv: Hegedűs); *Veszettek* (2015, forgatókönyv: Divinyi, rendező: Goda); *Liza, a rókatündér* (2015, forgatókönyv: Hegedűs); *Pappa Pia* (2017, forgatókönyv: Divinyi); *Kincsem* (2017, forgatókönyv: Hegedűs); *X – A rendszerből törölve* (2018, forgatókönyv: Hegedűs); *Valami Amerika 3.* (2018, forgatókönyv: Divinyi); *BÚÉK* (2018, forgatókönyv: Divinyi, rendező: Goda). Egy esetben (*Pappa Pia*, 2017, r.: Csupó Gábor) kifejezetten megrendelőként is beavatkozott Vajna (Gyárfás 2016; Zsótér 2017), máskor pedig (*Kölcsönlakás*, 2019, r.: Dobó Kata) a hozzá informális szálon kötődő, rendezői tapasztalattal nem bíró pályázó kapott támogatást (Népszava 2017).

17 Herendi *Toxikoma*, illetve Enyedi *A feleségem története* c. filmjeinek bemutatóját 2021-re halasztották, de a támogatások megítélése és a forgatások még a Filmalpnál alatt mentek végbe.

18 *A Final Cut – Hölgyeim és Uraim* egy 2012-es *found footage*, azaz más filmekből összevágott montázs; a 2014-es *Szabadesés* dél-koreai támogatásból készült, és az A-kategóriás Karlovy Vary Filmfesztiválon három díjat nyert.

Az elismeréseket azért is fontos kiemelni, mert ahogy említettem, a nem piaci alapú filmipar számára a kulturális tőke, a legitimáció, a presztízs a siker elsődleges mértékegységei. Ezek közül a legnagyobb horderejűek „azok, amelyeket egy művészeti ág képviselői (annak kritikussait is beleértve) szavaznak meg egymásnak [...]. Az ilyen díjakat tartják ugyanis a minőség legjobb jelzőjének” (Kristóf 2021: 143). A 2011-es filmrendszerváltást a díjakra is hivatkozva igyekeztek legitimálni (Greff 2013; Kovács 2017; Báron 2017; Pálos 2018; Bacsadi 2019; Király 2019; Origo 2019; Havas 2019). Azonban egy korszak filmjeinek színvonala nem az aktuális intézményrendszert minősíti, hanem az alkotókat. Ahogy Tarr Béla rendező, a Magyar Filmművészek Szövetsége elnöke mondta erről, „a Rubik-kocka dicsősége sem legitimálta a Kádár-rendszert” (Oroszi 2015). A legfontosabb elismeréseket áttekintve láthatjuk, hogy csak a két Oscar-díjas, Nemes Jeles László (*Saul fia*, 2015) és Deák Kristóf (*Mindenki*, 2016, rövidfilm) nem volt ismert 2011 előtt, azt pedig nem állíthatjuk, hogy ezeknek a filmeknek az értéke a Filmalaphoz lenne köszönhető (különösen, hogy a Filmalap nem támogatta a *Mindenki* készítését, csupán marketingjét). Pálfi György, Hajdu Szabolcs, Enyedi Ildikó, Mundruczó Kornél és Fliegauf Benedek – akik Nemes Jeles filmje mellett a legtöbb szakmai elismerést kapták az évtizedben – már régóta aktív alkotók, akiknek a 2011-es intézményváltás nem feltétlenül segítette a munkáját, sőt, többeket hátráltatott is (ATV 2013; Kovács 2017; Bacsadi 2019).

Eközben még inkább szűkültek a pályázók lehetőségei: a fikciós mozifilmekre szabott „egyablakos rendszerben nincs helye más filmes kezdeményezéseknek (doku, rövidfilm), kevés az animációs film, és halódnak a filmes lapok, melyek nélkül nincs valódi filmes közélet” – mondta egy, a *Prizma* folyóiratnak név nélkül nyilatkozó forgatókönyvíró (Pálos és Roboz 2016). Ezt erősíti meg Tarr Béla is, a művészmozik alulfinanszírozásával kiegészítve a felsorolást (Oroszi 2015). Báron György arra is fölhívja a figyelmet, hogy ennél még a rendszerváltás előtt is kevésbé volt monopolizált a filmkészítés: „négy filmstúdió létezett, ahová forgatókönyveket lehetett vinni. Ha az egyik nem akarta megcsinálni, a rendező ment a másikba” (2017). A fikciós mozifilmeken belül pedig a korábbinál explicitebben ösztönözte a Filmalap a szóra-kozottat, zsánerfilmes irányt, így nagy támogatásban részesültek a szerzői filmek mellett a globális centrum populáris, műfaji sémáinak

adaptálásával próbálkozó alkotások is. Az amerikai típusú forgatókönyv-fejlesztést intézményesítő kötelező konzultációk évekig is eltarthattak, „a részvétel kívánt mértéke gyakran túlzott [volt] és [nem volt] összhangban egy filmalap tisztázott, már az elnevezéséből is világosan adódó, Nyugat-Európában bevett gyakorlatként kialakult [...] szerepével” (Joó 2016: 67). A fejlesztési folyamat végén pedig a bizottság indoklás nélkül utasíthatott vissza projekteket, míg a pályázatokon nyertes filmek történetébe a támogatási döntés után is beleszólhattak.¹⁹ Joó szerint bizonyos szempontból a Magyar Nemzeti Filmalap „közelebb áll[t] egy alvállalkozókkal dolgoztató filmgyártó vállalkozáshoz vagy központi állami dramaturgiai műhelyhez” (2016: 67).

A Filmalap utódja Andy Vajna halála után egy évvel, 2020. januárban a Nemzeti Filmintézet (NFI) lett, amit kormánybiztosként Káel Csaba vezet. Káel többek között a Fidesz kampányát csinálta reklám-cégével 1994-ben, 1998-ban és 2002-ben is; 2002-ben a *Bánk bán* operafilmet rendezte; 2011 óta a Művészetek Palotája vezérigazgatója (Sajó 2019). Az új szervezet a Döntőbizottság korábbi tagjai közül csak Kálmán Andrászt (jogász, médiászociológus, korábbi filmforgalmazó) tartotta meg pozíciójában.

A FILMALAP-KORSZAK FÜGGETLEN FILMJEI

A szűkülő pályázati lehetőségek, a populárisabb csapásirány és a patrónus-kliens viszony bebetonozódása tehát együttesen járultak hozzá ahhoz, hogy a független filmek száma megugrott a Filmalap-korszak alatt. Ha alkotók a filmterveik „kozmetikázott” változatával pályáznak, vagy több filmterv közül a konformistábbal, az öncenzúrára utal. Bizonyos író-rendezők 2011 után a pályázati rendszerrel már nem is próbálkoztak, hanem „megspórolva” az éveket és a fáradságot, a független finanszírozás mellett döntöttek. A független filmek készítői közt nagy a szórás: elsőfilmesek és 3-6 mozifilmet maguk mögött tudó, többszörösen díjazott, a mezőbe beágyazott rendezők is találhatóak köztük. A függetlenfilmes szubkulturát facilitáló, többnyire amatőr, diák-, kísérleti és dokumentumfil-

19 Anonim filmrendező források elmondása nyomán.

mek köré épülő Magyar Független Film és Video Szövetség (MAFSZ) 2011 előtt szervezett műhelymunkát, folyóiratot, filmklubokat és képzéseket, melyekben több későbbi fikciós mozifilm alkotója vett részt pályakezdőként. Az MMKA megszűnése után a MAFSZ sem nyert pályázati forrásokat, így önerőből azóta csak az Országos Függetlenfilm Fesztivál éves megtartását tudja vállalni, és közössége mára első sorban informálisan létezik.

Az MMKA rendszere mellett is készültek független finanszírozású nagyjátékfilmek, ha nem is olyan nagy arányban, mint a Filmalap évei alatt: a 2000 és 2011 közti 12 évben 33 (Schneider 2018), 2012 és 2020 közt viszont már 54 jelent meg (ld. Függelék). Mivel alig 90 játékfilmet mutatott be a Filmalap (NFI 2021), az utóbbi időszakban már minden harmadik magyar nagyjátékfilm volt nem állami finanszírozású, évente átlagosan hat darab. És, ahogy Schneider Ákos írja, a független filmek „általában vett minősége (narratív kidolgozottság, hitelesség, színészi játék, operatóri munka) egyre javult. Az általánosan rossz kritikai visszhangot felváltotta az erős közepes (vagy néha jó) minősítés” (2018: 62). Ennek ellenére alkalmanként az állami szervezetek megpróbálták letagadni a független filmek létezését is, például a magyar filmek külföldi fesztiválszerepléséért felelős Filmunió²⁰ nem közvetítette ki Hajdu Szabolcs 2016-os, *Ernellák Farkaséknál* című filmjét (Török-Illyés 2016); a 2014-es alapítású Magyar Filmakadémia által szervezett Magyar Filmhét pedig a sajtóközleménye szerint „mind a 18” előző évben készült magyar filmet bemutatta 2018-ban (Origo 2018) – a programból és a tájékoztatásból kihagyva hét mozifilmet, amik közül hat független produkció volt.²¹

De hogyan volt fedezhető egy magyar film költségvetése sikeres Filmalap-pályázat nélkül, különösen, ha nem áll a produkció mellé egy megtérülést nem váró befektető vagy mecénás? Egyrészt olyan módon, hogy a technikai felszerelést ingyenesen vagy jelképes összeg

20 Saját honlapja szerint „a Magyar Nemzeti Filmalap Közhasznú Nonprofit Zrt. nemzetközi részlege” volt, illetve „alaptevékenysége a magyar filmek külföldi népszerűsítése annak érdekében, hogy ismertté tegye a magyar filmkészítők alkotásait nemzetközi szinten mind szakmai körökben, mind a közönség körében” (Magyar Filmunió é.n.).

21 *Legjobb úton* (rendezte: Turi Bálint), *Férfikor* (r.: Politzer Péter), *Fagyott május* (r.: Lichter Péter), *Tékasztorik* (r.: Martin Csaba, Czupi Kála), *Vakfolt* (r.: Slemmer Ádám), *A pince* (r.: Illés László)

fejében bocsájtja a stáb rendelkezésére egy eszközszolgáltató, másrészt önkéntes munkával vagy halasztott fizetéssel (vö. Schneider 2018: 41), amire még visszatérek esettanulmányomban. Harmadrészt pedig az állami pályázatban nem támogatott produciók is jogosultak a szer-vizproduciók kapcsán már említett filmszakmai adókedvezményre – így az ezzel élő független filmek valójában részesülnek állami támogatásban, anélkül, hogy pályázniuk kellene. Ezzel a szemponttal szigorítva a mércét, tanulmányom Függelékében felsorolt 54 alkotás közül 15²² nem lenne függetlennek nevezhető, csupán közvetetten támogatottnak (NMHH 2021). Viszont a függetlenek közötti „kizárás” is túlzás volna, hiszen ezek a csupán 2 és 33 millió forint közötti összegek (uo.) gyakran közel sem elegendőek egy teljes film elkészítésére. Ezek az alkuk tehát a pályázati rendszer megkerülését jelentik, és nem a kultúratermelés materiális realitása alóli fölszabadulást.

A finanszírozási függetlenség mellett esztétikai és hatalmi szempontból is változó, hogy nevezhetőek-e autonómnak ennek a mennyiségi föllendülésnek a filmjei, és ha igen, mennyire. Hogy jobban átlássuk az évtized független filmes trendjeit és toposzait, néhány csoportot állítok föl, illetve egy grafikon is segítségül hívok. Formailag a vizsgált időszak független műfaji produciói – akciófilmjei²³, romantikus vígjátékai²⁴, és ifjúsági kalandfilmjei²⁵ – egyaránt a centrum sablonjainak magyar viszonyok közti alkalmazására vállalkoztak. Ezeknél jobb szakmai visszhangot – ha nagyobb anyagi megtérülést nem is – értek el az olyan szkeccsfilmek, mint Pálfi György misztikus *Szabadesése* (2014) és Szimler Bálint videoklipfűzér *Balaton Methodja* (2015).

-
- 22 2014: *Couch Surf* (rendezte: Dyga Zsombor), *Szabadesés* (r.: Pálfi György), 2015: *Új esély* (r.: Czeily Tibor), *Balaton Method* (r.: Szimler Bálint), 2016: *Cop Mortem* (r.: Kovalik József), *#Sohavégetnemérés* (r.: Tiszeker Dániel), 2017: *Fagyott május* (r.: Lichter Péter), *Tékasztorik* (r.: Martin Csaba – Czupi Kála), *Férfikor* (r.: Politzer Péter), *Vakfolt* (r.: Slemmer Ádám), 2018: *Engedetlen* (r.: Moll Zoltán), *Remélem legközelebb sikerül meghalnod* (r.: Schwechtje Mihály), *Déva* (r.: Szócs Petra), megjelenés előtt: *Mindörökké* (r.: Pálfi György), 2020: 52. *Tékasztorik 2* (r.: Martin Csaba – Czupi Kála)
- 23 Füle Zoltán: *Drága Elza!* (2014), Novák Erik: *Fekete leves* (2014), Kovalik József: *Cop Mortem* (2016), Slemmer Ádám: *Vakfolt* (2017)
- 24 Szajki Péter: *Nejem, nőm, csajom* (2012), Dyga Zsombor: *Couch Surf* (2014) Tiszeker Dániel: *#Sohavégetnemérés* (2016), Martin Csaba, Czupi Kála: *Tékasztorik* (2017), Vámos Zoltán: *Parázs a szívnek* (2018)
- 25 Bernáth Zsolt filmjei: *Sherlock Holmes nevében* (2012) és *Aura* (2014)

A szerzői filmek nagyjából egyenlő arányban voltak a műfajikkal. A generációs közérzetfilmek és felnövéstörténetek²⁶ többsége kedvező visszajelzésekre és alkalmanként magasnak számító nézettségre is talált. Ezek mellett az „itt és most” társadalmának problémáit többrendezős antológiafilmek²⁷ és kis költségvetésű kamaradrámák²⁸ is tematizálják. Formanyelvileg alapvetően a narratív hagyományokat követik, politikai hangot is legfeljebb csak személyes történeteken, egyéni és családi tapasztalatokon keresztül ütnek meg, így csupán reprezentálni próbálják az aktuális társadalmi berendezkedés viszszasságait, nem kezdik el dekonstruálni azokat. Ez a Filmalap által támogatott szerzői filmek többségéről²⁹ is elmondható, melyek közt kivételt jelent két – függetlenekhez képest nagy költségvetésű – kísérleti film, a *Zero* (2015, r.: Nemes Gyula), aktuálpolitikai részleteivel és militáns klímaaktivizmusával, illetve *A rossz árnyék* (2018, r.: Jeles András), a szíriai háború és a magyarországi bevándorlás alkalmi és stilizált tematizálásával.

Esztétikailag a legszabadabbak a filmnyelv határait feszegető, szabályokat nem tisztelő, nézői elvárásokat próbára tévő, egyes esetekben avantgárd alkotások. Lichter Péter és Máté Bori alkotópárosa két filmben is „talált” filmszalagokat használt képzőművészeti szemlélettel, roncsolva, festve a nyersanyagot, egy-egy esszéisztikus adaptáció-metakommentár keretében (*The Rub*, 2018; *A horror filozófiája*, 2020). Lichter két további filmje egyszerre műfaji és kísérleti film: a *Fagyott május* (2017) egy meditatív, forgatott horror, az *Üres*

-
- 26 Szombath Máté: *Feketerigó* (2015), Schwechtje Mihály: *Remélem legközelebb sikerül meghalnod* (2018), Turi Bálint: *Legjobb úton* (2017), Kerékgyártó Yvonne: *Free Entry* (2014) és Reisz Gábor: *Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan* (2014). Nota bene, Reisz filmje a forgatás során veszítette el az anyagilag független jellegét: az SZFE hallgatójaként kapott 4 millió forint diplomafilm-támogatást, illetve 1 millió forinttal járó Simó Sándor-díjat.
- 27 Jancsó Miklós, Salamon András, Fliegauf Benedek, Pálfi György, Siroki László, Forgács Péter, Mészáros Márta, Szabó Simon, Török Ferenc, Kocsis Ágnes, Jeles András: *Magyarország 2011* (2012); illetve Szeiler Péter, Szimler Bálint, Kárpáti György Mór, W. Pluhár Attila, Ferenczik Áron, Reisz Gábor, Bálint Dániel, Kapronczai Erika, Csujka László, Muhi András Pires: *Nekem Budapest* (2013)
- 28 Politzer Péter: *Férfikor* (2017), Pólik József: *Életem legrosszabb napja* (2017), és Hajdu Szabolcs filmjei: *Ernellák Farkaséknál* (2016) és *Békeidő* (2020)
- 29 Például: *Az állampolgár* (2016, rendezte: Vranik Roland), *Egy nap* (2018, r.: Szilágyi Zsófia), *Külön falka* (2021, r.: Kis Hajni).

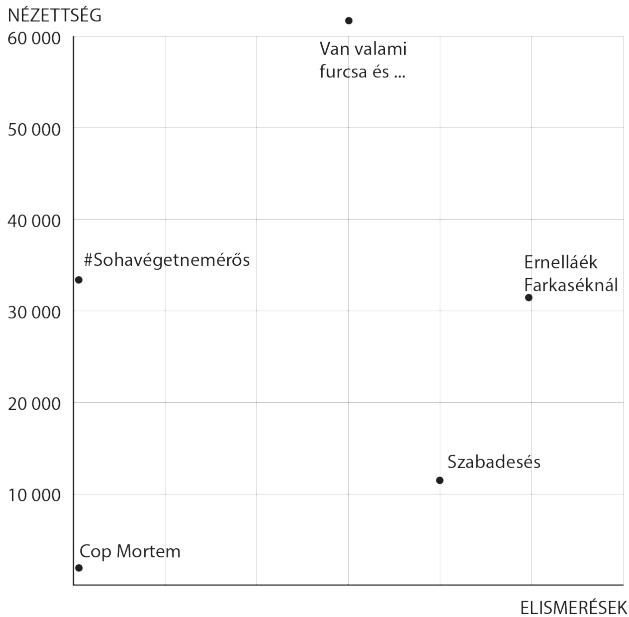
lovak (2019) egy kamaradráma a hangsávon és egy asszociatív montázs vizuális szinten. Szintén montázsfilm, de markánsan különböző a *Final Cut - Hölgyeim és Uraim* (2012, r.: Pálfi György), ami több száz film részletéből állít össze egy filmtörténeti metanarratívát vagy hiperszöveget – cselekménye azonban szándékoltan egy amerikai romantikus zsánerfilmet ad ki. A *found footage* filmek ugyan nem a szó konzervatív értelmében vett „eredeti” alkotások, de kétségkívül egyediek, virtuóz frissességgel hasznosítanak újra már elkészült filmeket.³⁰ Leginkább a kísérleti filmekhez sorolható *Az itt élő lelkek nagy része* (r.: Igor és Ivan Buharov, 2016) is, ami azon túl, hogy aktuálpolitikai utalások is szerepelnek benne, többször tematizálja az anarchizmust és annak pedagógiáját is. Azonban a posztmodern formai és tartalmi játékoságban feloldódnak, idézőjelbe kerülnek az efféle jelenetek, ahogy Marx és Slavoj Žižek említése is komikus elemként szolgál. Az elmúlt évtizedben ezek a munkák feleltethetők meg leginkább a relatív autonómia által definiált kereteknek. Egyfelől távol maradtak az állami intézményrendszertől és a piaci, eladhatósági szempontoktól is, mindazonáltal erősen építettek hol az avantgárd montázs, hol a szürrealista film létező esztétikai hagyományaira, és alkotóik kívülálló pozícióján kívül kevés társadalmi elképzelést közvetít a tartalmuk.

Végezetül, tanulságos lehet a korszak független filmjeinek eredményességére is kitérni, ennek méréséhez érdemes egyszerre az anyagi (nézőszámok) és szakmai (fesztiválszereplések és -díjak) sikert vizsgálni. Öt példával és egy ábrával szemléltetve: a *Cop Mortem* (r.: Kovalik József, 2016) a két, akár koordináta-rendszerbe is szervezhető spektrum nullpontja felé tendál. A *#Sohavégetnemérős* (r.: Tiszeker Dániel, 2016) szintén mezőspecifikus tőke nélkül maradt, azonban eljutott a közönségéhez, és a második legnézettebb független lett. A *Szabadesés* (r.: Pálfi György, 2014) nézettsége nem volt magas, de az A-kategóriás³¹ Karlovy Vary-i Nemzetközi Filmfesztiválon díjakat nyert. A legnézettebb független film, a *Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan* (r.: Reisz Gábor, 2014) is nyert több díjat, az *Ernellák*

30 A narratív montázsfilmekről ld. Konkol 2018.

31 Tizenöt nemzetközi filmfesztivál minősül A-kategóriásnak (FIAPF 2020), ezeken a versenybe kerülés önmagában is elismerés, illetve a díjak és fődíj elnyerése a legmagasabb szakmai presztízsű siker.

Farkaséknál (r.: Hajdu Szabolcs, 2016) pedig Karlovy Vary fődíját is megnyerte. Hajdu filmje ugyan csak a harmadik legnézettebb, de kisebb költségvetésének köszönhetően nagyobb *return of investment* (ROI, megtérülés) könyvelhet el, mint Reiszé, és így egyszerre mondható gazdasági és szakmai aspektusból is a legsikeresebb független filmnek a Filmalap-korszakból. Ez az ábra akár a kulturális mező Wessely Anna (1998: 27) által fölvázolt, korábban említett modelljének is megfeleltethető. Erőss Gábor filmiparra átültetett megfogalmazásában ez a bal felső saroktól az óramutató járása szerint haladva így fest: a tömegkultúra; a kulturális nyilvánosság; a szentesített avantgárd; az el nem ismertek (2004: 27).



1. ábra: a filmszakmai díjak és a nézettség koordináta-rendszere öt markánsan különböző eredményű független filmmel – *#Sohavégetnemérés* (2016): 34005 néző, *Cop Mortem* (2016): 3024 néző, *Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan* (2014): 63607 néző és más fesztiválszereplések mellett Torinóban a Zsúri Különdíja és a Legjobb Forgatókönyv díja, *Szabadadás* (2014): 11076 néző és Karlovy Varyban a Zsúri Különdíja és a Legjobb Rendező díja, *Ernelláék Farkaséknál* (2016): 31471 néző és más fesztiválszereplések mellett Karlovy Varyban a Legjobb Film és a Legjobb Színész díja (Filmforgalmazók Egyesülete 2021; IMDb 2022a, 2022b, 2022c)

ESETTANULMÁNY: ERNELLÁÉK FARKASÉKNÁL

Hajdu Szabolcs a 2000-es évek elején látványosan és sikeresen indult rendezőgeneráció tagja, aki a Színház- és Filmművészeti Főiskolán a diákjainak egyedülálló módon mozifilmes bemutatkozási lehetőséget biztosító Simó Sándor osztályában tanult (ahogy többek közt Török Ferenc és Pálfi György is). Pályáját a Filmalap fölállítása megakasztotta: *Délibáb* című, végül 2014-ben megjelent munkája elé az intézményrendszer-váltás rendre akadályokat gördített.³² Ez idő alatt kísérletet tett az Egyesült Államokban is egy független film készítésére, azonban ez félbemaradt (Hajdu 2014), visszaköltöztek Magyarországra, és családjuk eltartásáért időszakosan kőműves- és bolti eladói munkákat vállaltak (Hajdu 2016).

Ernelláék Farkaséknál című színdarabját 2015. április 17-én mutatták be, először a budapesti Maladype lakásszínházban. A kamardrámát a szereplőkkel szoros együttműködésben írta Hajdu, aki színész felesége és alkotótársa, Török-Illyés Orsolya mellett maga is játszott a darabban. Többször is használt munkamódszere szerint a kis társulat tagjaival³³ szituációs játékok során gyűjtötték össze azt a személyes, vagy ismerősi körből származó élményanyagot, ami releváns lehet. A szerepeket is hasonló módon alakították ki; a történeteket végül improvizált variációk nyomán fűzte össze jelenetekké Hajdu. A lakásszínház hagyománya úgy foglalható össze, hogy színpad és nézőtér helyett egy-egy nagypolgári lakás nappalijában kap helyet a közönség és a játszótér egyaránt. Az élmény így intimebb, közelebbi, a díszletek és kellékek gyakran csupán jelzésértékűek. Viszont előadásonként a nagy „köszínházak” nézőinek töredéke tud csak jegyet váltani egy adott darabra, ami a hagyományos polgári nyilvánosság tereinél zártabbá teszi a lakásszínházakat. Az *Ernelláék* cselekménye ezekhez a korlátokhoz igazodik, a hat színész két családot alakít Farkasék nappalijában, ahol a közönség is jelen van a családi dráma jeleneteinél.

32 Erről több interjúban is beszélt az évek során, legutóbb egy függetlenfilmes kerekasztal keretei közt (Független Szabad Egyetem: 2020).

33 Hajdu és Török-Illyés mellett eredetileg: Tankó Erika, Szilágyi Ágota, Gelányi Imre és Szabó Domokos; a szereposztás a film bemutatása utáni években módosult.

A történet egy nap leforgása alatt játszódik: Ernella, férje és lányuk külföldről költöznek vissza váratlanul, míg a nő nővére és sógora, Eszter és Farkas házassága szintén krízist él meg. A különböző karakterek összezártsága és gyermekeik nevelése mellett visszatérő feszültségforrás a két család osztályhelyzete is: Ernellának megpróbálták külföldön újrakezdeni az életüket, és fizikai munkából éltek Skóciában, de vagyon nélkül tértek vissza Magyarországra, ahol nincs hol lakniuk. („Ezért vagyunk szegények, mert becsületesen nem lehet pénzt keresni” – mondja Ernella férje.) Ezzel szemben Eszterék már körbeutazták a világot, és most Budapest belvárosában élnek középosztálybeli értelmiségiek színvonalán – albrétben ugyan, de a nővérek apjától rendszeres anyagi támogatást kapva.

Az egy helyszínen játszódó történet kis költségvetésű megfilmesítése kapcsán föl sem merült a Filmalapos pályázat hosszas benyújtása, különösen azért, mert Hajdu már korábban elhatározta, hogy többször nem folyamodik ehhez az intézményhez támogatásért (Bársony 2014). Ekkor a rendező épp a Budapesti Metropolitan Egyetem (METU) operatőr mesterszakos osztályát tanította. A 12 operatőr³⁴ egy-egy jelenet felelőse lett, így a stáb gerincét ők adták. Az előkészítés során Muhi Zsófia gyártásvezető eleinte keresett lakásokat a forgatáshoz, de végül a rendező családjának otthona bizonyult a leginkább reálisnak. A színdarab két felnőtt játszóta gyerekszerepét a filmváltozatban Hajdu és Török-Illyés két gyermeke, Lujza és Zsigmond alakította; így Szilágyi Ágota és Gelányi Imre a filmben csupán egy új, prologusjelenetben láthatóak. A hitelesség jegyében továbbá egy szürreális álomjelenet is kikerült a drámából az adaptáció során.

Én magam úgy kerültem Hajdu szemináriumaira, hogy egy közös ismerősünk révén felkerestem, hogy a közeljövőben milyen filmes vagy színházi rendezése során figyelhetném és segíthetném munka közben, ebből is tanulva. Válaszából tudtam meg, hogy ugyanott tanít, ahol én mozgókép alapszakos hallgatóként tanulok, és nyitott arra, hogy bejárjak az óráira. Szűk egy évvel később, 2015. augusztus 1-jén

34 Az osztály tagjai: Szalai Márk, Tímár Gergely, K. Kovács Ákos, Simon Tamás, Kisteleki Márton, Gajdics Dávid, Chilton Flóra, Hejűsz Betti, Tóth Levente, Pásztor Péter, Szilágyi Gábor, Miskolczi Péter. Az intézményt akkor még Budapesti Kommunikációs Főiskolának hívták. A 2 napos, néhány hónappal későbbi pótforgatás során az operatőr Bántó Csaba volt.

személyes naplómba így rögzítettem azt az élményt, hogy huszonegy évesen ebbe a stádba kerülhettem:

„Kedd este Hajdu Szabiéknál voltam, aki azt mondta, hogy én leszek az Ernelláék Farkaséknál nagyjátékfilmen az első asszisztense. Erre nem csak 10 hónapja nem gondoltam, amikor Oana Giurgiu biztatására írtam neki, hanem akkor sem, amikor felcsöngettem, és a kaputelefonon Zsiga kisfiuk engedett be: 'Ki az és mit akar?!' Muhi Zsófi is asszisztens, de valamiért ő is elsőként hivatkozott rám. Hihetetlen ez. Hogy izgultam, amikor a *Bibliothèque Pascal* után kérdeztem a filmklubon kb. másfél éve! Meg amikor a Toldiban a retrospektív vetítés után megszólítottam a Bajcsyn! És szerintem anélkül, hogy törttettem vagy hízelegtem volna, a kedvenc élő (és alkotó, vö. Tarr Béla) magyar rendezőm első asszisztense vagyok. Kicsit még lehet, hogy nem hittem el. Majd ha forgatunk. Majd ha már vágunk. Ha Berlinbe küldjük a filmet februárban. Ha jövőre itthon bemutatják a filmet, és a moziban a nevem a stáblistán lesz [...], ha mások látták, akkor tényleg úgy van... Nem mintha nem örülnék annak is legalább ennyire, ha [...] bizalmába fogadna Szabi, ha engedné, hogy megismerjem a gondolkodásmódját, és ha ő kíváncsi lenne az enyémmre, rám. Tehát együtt fröccsöztem a példaképemmel és családjával a Jászai Mari téri lakásukban vacsora [...] mellett.”

Ezeket a sorokat egy másodéves egyetemista írta, aki ugyan középosztálybeli családból származik, a kulturális mezőben nincs se tőkéje, se ismeretsége. Lelkesen mobilitást remél, hiszen az elismerés, a legitimáció meghatározó fontosságú a szakmai integrációhoz. A többi hallgató hasonlóan pozícióban lehetett ekkoriban. Hajdu Szabolcs a mező elismert és beágyazott alakja, eddigre hat mozifilmet és több rövidfilmet, színdarabot rendezett; három filmje nyert díjat a Magyar Filmhéten (*Macerás ügyek* [2001], *Fehér tenyér* [2006], *Bibliothèque Pascal* [2010]), utóbbi kettőt Magyarország nevezte is Oscar-díjra; a *Fehér tenyér* premierje a Cannes-i Filmfesztiválon volt. Annak a viszonyának, hogy a filmbe önkéntes alapon fektették be humán tőkéjüket a fiatal szakemberek, lehet olyan olvasata is, hogy a stábtagnak nem volt lehetősége átlátni a kulturális termelés folyamatát és a mező logikáit (Hesmondhalgh és Baker 2011; Alacovska 2018). Azonban véleményem szerint nem lehet ezt kizsákmányolásnak

nevezni pusztán azért, mert a hallgatóknak anyagilag nem térült meg. Mi nem hierarchiát vagy olyan elvárást láttunk az *Ernelláék* készítése során, hogy fizetetlenül dolgozzunk, hanem – azon túl, hogy jó is volt csinálni – inkább lehetőséget: pályakezdőként kulturális tőkét, kapcsolatokat jelentett a közös munka, illetve a későbbiek során láthatóságot és szakmai legitimációt a film sikere. Azonban fontos megjegyezni, hogy az informális és láthatatlan reprodukív munkát a kulturális mezőben is első sorban nők végzik (Hesmondhalgh és Baker 2011; Alacovska 2018): például a forgatási napok felében az akkori párom főzött a stábra, a hidegteleket a gyártásvezető vagy a főszereplő Török-Illyés Orsolya készítette, az akkor hatéves fiukra pedig szintén női ismerős vigyázott, amikor nem volt jelenete.

A forgatás két hétig tartott 2015 szeptemberében, ennek során a 12 operatőrhallgató közül azok, akik nem a kamerát kezelték éppen, világosítóként és kameraasszisztensként dolgoztak, egymást váltva. A már említett munkatársak mellett még egy háromfős hangstáb és egy naplóvezető (scriptes) volt jelen végig – egyszerre nagyjából 15 fő, ami egy mozifilmhez képest rendkívül kevés, egy lakáshoz képest viszont néha sok. A stáb munkáját csupán olyan problémák nehezítették, mint a nyikorgó parketta, a szűk átjárók, az olcsón bérelt technika limitációi, és – amikor nem természetes fényben vagy a lakás világítását használva forgattunk – a filmes lámpák képen kívül tartása. A nagy produkciókban jelenlévő merev hierarchia itt nem valósult meg: minden hallgató elmondhatta az ötletét, meglátását, amik gyakran be is kerültek a filmbe. Tehát informális légkörben dolgoztunk, még ha ez nem is jelenti a rendező és stáb közti szakmai-hatalmi különbség fölszámolását.

Az *Ernelláék Farkaséknál* premierje az A-kategóriás Karlovy Vary-i Nemzetközi Filmfesztiválon volt 2016 nyarán, ahol a filmnek a fődíjat, a 25 000 dollárral³⁵ járó Kristály Glóbuszt, Hajdunak pedig a legjobb színész díját ítelték. A zsűri az alakítások feszessége mellett a produkció leleményességét is dicsérte (Holdsworth 2016), Hajdu pedig arra utalt, hogy politikai motivációja is lehetett a díjnak, mondván „nyerjen a legkisebb királyfi” (Független Szabad Egyetem 2020). Ez a

35 2016-ban ez valamivel több mint 7 millió forintot jelentett (Varga 2016b).

kulturális mező autonóm elvének megfelel: a független státusz erőforrást jelent.

Ezután több nemzetközi fesztiválon is szerepelt a film – annak ellenére, hogy a magyar filmek külföldi szerepeltetéséért felelős Filmunió nem filmalapos produkcióként nem foglalkozott a filmmel (Török-Illyés 2016). A hazai premier előtti stáb- és sajtóvetítés a Hajdu család otthonában, azaz a forgatási helyszínen volt, hangsúlyozva a keletkezéstörténet személyes és reflektív voltát, valamint megkezdve a *lakásmoziturné*nak nevezett alternatív forgalmazási kísérletet. Az *Ernelláké* „nézőkhöz juttatását” ugyanis még a hagyományos mozivetítések előtt az alkotók és a stáb maga szervezte meg, országszerte bárkinek az otthonába elutazva a filmmel és egy projektorral, aki 30 vendéget ígért és nézőnként 1000 forintot fizetett.³⁶ A mozijegynél alacsonyabb árat az tette lehetővé, hogy a mozik és a forgalmazó részesedését nem kellett hozzáadni. Ráadásul minden vetítés egyben filmklubszerűen kötetlen közönségtalálkozó is volt a stáb legalább két tagjával. A „rajongói bázis” efféle építése, a közönséggel való közvetlen kommunikáció egyrészt újszerű volt az alkotók számára is – a puszta adatok helyett minden nézővel találkoztak és beszéltek, látva, hogy hol laknak, mit csinálnak, hány évesek, stb. Másrészt a közönség számára is lehetővé tette magának a műnek a rendhagyó befogadását, a szereplőkkel és élethelyzetekkel való nagyobb azonosulást: a nézők nagy része családi-baráti körben, egy nappaliban láthatta először azt a filmet, ami egy család egy napját követi egy nappali körül. A film híre drága marketingkampány nélkül Facebook-megosztások és szájhagyomány útján tudott terjedni, így a stáb ismerősein és szakmabelieken túl a magyar filmművészet eseményeit követőkhöz juthatott el, illetve az ő ismerőseikhez, akik például egy lakásvetítésen vendégeskedtek, majd magukhoz is meghívták a filmet. Az egy hónapos hagyományos, mozis forgalmazás után az eredeti

36 A mozin kívüli forgalmazás Magyarországon ritka, *A lovasjász* című 2016-os dokumentumfilm esetében volt még rá példa, amikor művelődési házakat is bevontak (Varga 2016c). Az a produkció az *Ernelláké*knál több helyszínen és hosszabb ideig tudta forgalmazni a filmet, szintén közösségi találkozókkal, ami a hun-magyar szubkultúra iránt érdeklődők számára szintén közösségi élmény lehetett.

tervekkel szemben – és a forgalmazót is meglepve – közkívánatra ismét hónapokig folytatódtak a lakásmozi-vetítések.

A nézők megszámolása, tehát valamilyenféle megfelelés a piaci logikáknak, szintén fontos szempont volt. A nézőszámba viszont hivatalosan csak a fizető nézők számítanak, az iskolai, filmklubos, jótékonysági események, és a fesztiválok nézői nem, hiába volt önmagában a premiervetítés is Karlovy Varyban egy több mint ezer fős teremben. Durván 31 ezres nézettségével az *Ernellák* nem érte el a filmalapos filmek átlagosan 52 ezer fős nézőszámát (NFI 2021) – ez a függetlenek közül csak a *Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan*nak sikerült, ami viszont elkészülte után forgalmazási támogatást kapott a Filmalaptól. A *Ernellák* 30 millió forintos jegybevétele (Varga 2016b) viszont azt eredményezte, hogy hússzorosan térült meg a producerek (Muhi András és Herner Dániel) által a minimális technikai feltételekre magánadományokból összegyűjtött 1,5 millió forintnyi költségvetés (amihez nem folyamodtak a közvetett támogatáshoz, a filmszakmai adókedvezményhez). Ez olyan (magyar) filmek esetében elképzelhetetlen lenne, ahol piaci bérekért dolgozik a stáb, vagy halasztott fizetési megállapodással, ami anyagilag kompenzálja utólag az önkéntes munkát. Az egyetlen profitképes magyar film „gazdasági modellje” nem volt tudatos tervezés része, lépésről lépésre alakult a lakásszínházi eredettől fogva. A vetítések iránti nagy érdeklődésre pedig akár számítani is lehetett volna, ha figyelembe vesszük Hajdu Szabolcs kulturális és társadalmi tőkét, amit a kívülálló szerep és Karlovy Vary fődíja is gyarapítottak. A rendező így tudta folytatni állami pályázatok nélkül is: kis költségvetésű szkeccsfilmjét (*Békeidő*) 2018-ban forgatta és 2020-ban mutatta be, a színházban már 2017-ben folytatott *Ernellák*-trilógia filmes adaptációit pedig 2021-ben a *Kálmán-nap* forgatásával vitte tovább, 2022-re az *Egy százalék indián* forgatása a terve (Herczeg et al. 2022).

Összefoglalva esettanulmányomat, az *Ernellák Farkaséknál* nem nevezhető rendszeren kívülinek, hiszen díjakat nyert kapuőr-pozícióban lévő filmfesztiválokon. Ezek a díjak az érdektelenség elismeréséről is szólnak, nem csupán a film szakmai minőségéről vagy az esztétikájáról – amikre kevés hatással van az, hogy a produkció független-e. Ezen túl az *Ernellák Farkaséknál* sikerének előfeltétele volt az informális hierarchia alján álló, mobilitásra vágyó pályakezdők

befektetett munkája is, illetve a rendező tőkési és pozíciója a kulturális mezőben.

ÖSSZEGZÉS

Tanulmányom történeti áttekintése, kortárs magyar filmipari példái és esettanulmánya arra mutatnak rá, hogy az autonómia ugyan idealizálható morális cél lehet, de valójában különböző függő viszonyok sokszínűségéről beszélhetünk: a műfaji filmekről távol maradó szerzők is preferálják a magas nézettséget; a nem állami finanszírozású filmek is a filmszakmai elismerési rendszerben gondolkodnak; a produkciók materiális létrejöttét olcsó és reprodukív munka biztosítja; az informális hierarchiában a különböző erőforrásokban gazdagabbak érvényesülnek; és esztétikailag gyakran megkülönböztethetetlenek a támogatott filmek a „függetlenektől”. A piac, az állam és a művészeti mező ezen sajátos összefonódásában még a 2010-es években leginkább támogatott szűk kör sem áll ideológiailag közel a rezsimhez (szimbolikusan például a legtöbben támogatták az SZFE-s diákok ellenállását 2020-ban), és a mennyiségi növekedés ellenére sem létezik a magyar független finanszírozású filmeknek formális szervezete (például filmklubjai, folyóirata, műhelye). Nem kezelhetőek sem az Egyesült Államok *indie*-filmjeihez hasonló hullámként, sem a Balázs Béla Stúdió szociológiai filmes vonalához hasonló „iskolaként”.

A korszak magyar filmjei a társadalmi törésvonalakat jellemzően személyes drámákon keresztül ábrázolják, és fölmerül, hogy ezek a filmek adnak-e elég fogódzkodót ahhoz, hogy a magánélet problémái politikai kérdésként is kinyithatóak legyenek. Ugyanis még ha be is szüremlenek a mozifilmekbe olyan politikai-társadalmi témák, mint a bevándorlás (*Az állampolgár, A rossz árnyék, Jupiter holdja*), az emigráció (*Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan, Ernellék Farkaséknál*), vagy konkrétan szimbolikus és szürreális élcelődés az Orbán-kormánnyal (*Zero, Az itt élő lelkek nagy része*), ezek ahelyett, hogy kritikai „szövegeként” lennének olvashatóak, általában reprezentáció vagy reakció síkján maradnak – legyenek függetlenek vagy filmalaposak. Túlzás volna azonban olyan következtetést levonni, hogy a független

finanszírozásból forgató rendezők felelőssége (lett) volna a rendszerkritikusság.

A Filmapal ellentmondásos felállításkor még voltak, akik utaltak arra, hogy elvből, politikai okokból nem fognak pályázni (hasonlóan ahhoz, ahogy az irodalmi mezőben később, 2020 elején többen lemondtak a számukra megítélt Térey-ösztöndíjről). Azonban ezek a hangok hamar elültek, és ma sincs kollektív ellenállás a Filmapal utódjával, a Nemzeti Filmintézettel szemben, melynek vezetősége és bizottsága ugyanolyan módon került pozícióba, és támogatási döntései még inkább megkérdőjelezhetőek szakmailag (Szily 2020a, 2020b; Tóth 2022; Filmhu 2022). Ezen a vonalon elindulva azonban vissza is érkeznének Raymond Williams megállapításához: hogy a túlhatalom kritikája és a szakmaiatlanság fájlalása a hegemonia logikája szerinti ellendiskurzus marad csupán, csepp a tengerben.

Álláspontom szerint azonban kívánatos volna egy patriarchátus- és kapitalizmuskritikus irányzat is: a függetlenfilmezésnek mozgalomként, aktivizmusként és pedagógiaként van perspektívája. (Ahogy arra a Balázs Béla Stúdióból kiinduló Mozgóképi Innovációs Társulásban is volt szándék [Dárday 1989], illetve ahogy korábban a francia Dziga Vertov csoport [Kovács 2008], vagy az ausztrál filmes szövetségek [Hughes 2015] is megkísérelték.) Ehhez szükséges lenne megszervezni az aktuális kormányoktól, pillanatnyi intézményrendszerektől és a mindenkori államtól független filmkészítés önfenntartó hálózatát. „A szolidáris gazdaságba³⁷ integrálódó kulturális projektek nem az újdonság- és eredetiségközpontú művészeti logika sokszor láthatatlan állami és piaci függései, hanem a közösségi jólét köré szerveződnek – írja Buka Virág és Nagy Kristóf (2020: 136) –, amiben a kulturális termelés számtalan szerepet tölthet be az innovációs laboratóriumtól az alkotók saját munkájának újraszervezésén át a közösségépítésig.” Egy ilyen változáshoz elengedhetetlen lenne a tapasztaltabb filmes csoportok kulturális és kapcsolati tőkéjének a budapesti elitképzéseken túli továbbadása; az önkéntes stábtagnak halasztott fizetése; technikai eszközök közösségi tulajdonba vétele; a közösségi médiában már használt mozgóképfírás-tudás tudatosítása

37 „Lényegét tekintve a szolidáris gazdaság a végtelen felhalmozás kényszerének ellenálló, a gazdasági demokrácia és ökológiai fenntarthatóság elvei szerint működő gazdasági együttműködésekre vonatkozik.” (Gagyai et al. 2020)

(vö. Astruc 1976 [1948]); az amatőr-professzionális különválasztás meghaladása (hogy ne csak az értelmiségi és az uralkodó csoportoké legyen a mozgókép); illetve a sikeres nemzetközi- és nem kulturális jellegű tapasztalatok hasznosítása is. A szolidáris gazdaság elvére alapozott filmiparra is igaz lehet, hogy „új, gyakorlatorientált értelmet és tétet ad a művészetnek: áthelyezi a hangsúlyt a társadalom megváltoztatásáról szóló beszédről magára a társadalom megváltoztatására” (uo.). A részvételiség, kooperáció elvét követve pedig a mozgóképkészítés is képes lehet konszenzuális emancipatorikus kultúrává válni: a társadalom saját helyzetének és ezáltal saját hatalmának felismeréséhez hozzájárulva; olyan képességeket, eszközöket, perspektívákat hozzáférhetőkké téve, „amelyek a passzív befogadó, a hatalom által paralizált állampolgár, vagy a fogyasztó saját életfolyamataiba történő közvetett, reflektált integrációját és aktívvá tételét teszik lehetővé” (Bagi 2017 nyomán Borbély 2018; vö. Rancière 2007 [2004]).

A kulturális termelés tehát sosem válhat teljesen autonómmá, de függését mérsékelheti, és erejét integrálhatja tágabb társadalmi mozgalomba is. Alulról szerveződve, alternatív intézményeket építve, a mozgóképkészítők bázisát kiszélesítve megvalósulhat az, hogy minden kisvárosban legyenek szociálisan involvált, szabad alkotók, akik helyi problémákat tematizálnak termékeny munkával – és nem közönségben gondolkodnak, hanem közösségben.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Alacovska, Ana (2018). Informal creative labour practices: A relational work perspective. *Human Relations*, 71(12), 1563–1589.
- Astruc, Alexandre (1976 [1948]). Egy új avantgarde születése: a kamera mint töltőtoll. In Zalán Vince (szerk.), *Fejezetek a filmesztétikából* (133–137). Múzsák Közművelődési Kiadó.
- ATV (2013). Andy Vajna lemondhat, ha a kormánynak nem tetszik a rendszer. ATV, 2013. február 4. http://www.atv.hu/belfold/20130204_andy_vajna_lemondhat_ha_a_kormany_nem_tetszik_a_rendszer.
- Bacsadi Zsófia (2019). Szobor a hajó orrán – Andy Vajna szerepe a magyar filmgyártásban. *Magyarnarancs*, 2019. február 24. <https://magyarnarancs.hu/mikrofilm/szobor-a-hajo-orran-116734>.
- Bagi Zsolt (2017). *Az esztétikai hatalom elmélete*. Napvilág.

- Barna Emília; Madár Mária; Nagy Kristóf és Szarvas Márton (2019). Dinamikus hatalom. Kulturális termelés és politika Magyarországon 2010 után. *Fordulat*, 26, 225–251.
- Báron György (2017). Báron György az antidemokratikus filmgyártás sikereiről. Sándor Zsuzsanna interjúja. *168ora*, 2017. március 10. <https://168.hu/itt-hon/baron-gyorgy-az-antidemokratikus-filmgyartas-sikereiről-3052>
- Bársony Éva (2014). A Vajna-éra ellenében. *Népszava*, 2014. szeptember 4. <http://web.archive.org/web/20140906055237/http://nepszava.hu/cikk/1032139-a-vajna-era-elleneben>
- Berkes Júlia (2018). A magyar filmipar átalakulása a szervizprodukciók hatására. *Metropolis*, 22(4), 8–32. <https://metropolis.org.hu/a-magyar-filmipar-atalakulasa-a-szervizprodukciok-hatasara>
- Borbély András (2018). Nincs politikai felszabadítás kulturális felszabadítás nélkül. *Mérce*, 2018. augusztus 24. <https://merce.hu/2018/08/24/nincs-politikai-felszabaditas-kulturalis-felszabaditas-nelkul/>
- Bourdieu, Pierre (1983). The Field of cultural production, or: the economic world reversed. *Poetics* 12, 311–356.
- Bourdieu, Pierre (1984 [1979]). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre (1991). *Language and Symbolic Power*. Polity.
- Bourdieu, Pierre (2003 [1993]). Alapelvek a kulturális alkotások szociológiájához. In Wessely Anna (szerk.), *A kultúra szociológiája (174–185)*. Osiris Kiadó, Láthatatlan Kollégium.
- Buka Virág és Nagy Kristóf (2020). A kultúra közjó. *Fordulat*, 27, 119–140.
- Broe, Dennis (2021). Streaming platforms vs. Media sovereignty: Netflix and others challenge national broadcasters. *People's World*, 2021. augusztus 10. <https://www.peoplesworld.org/article/streaming-platforms-vs-media-sovereignty-netflix-and-others-challenge-national-broadcasters/>
- Bryan-Wilson, Julia és Piekut, Benjamin (2020). Amateurism. *Third Text*, 34(1), 1–21. <https://doi.org/10.1080/09528822.2019.1682812>
- Crehan, Kate (2002). *Gramsci, Culture and Anthropology*. University of California Press.
- Czabán György (2019). „A független film a zsigeri, bátor alkotók kifutópályája” – Horváth Bálint interjúja Czabán Györggyel. *Filmhu*, 2019. szeptember 25. <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/fuggetlen-film-czaban-gyorgy-interju>
- Czirfusz Márton, Csányi Gergely, Éber Márk Áron, Gagy Ágnes, Gerőcs Tamás, Jelinek Csaba, Katona Noémi, Kovai Cecília, Meszmann T. Tibor, Nagy Kristóf, Pinkasz András, Szarvas Márton és Vigvári András (2019). Szószedet a Fordulat 26. számához. *Fordulat*, 26, 5–27.

- Dárday István (1989). Mit akar a Mozgóképek Innovációs Társulása? *Filmvilág*, 2, 11–12. https://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=5301
- Dixon, Ollie (2021). Accessible Streaming: The Significance of Independent Platforms. *Era Journal*, 2021. március 29. <https://erajournal.co.uk/our-journal/accessible-streaming-the-significance-of-independent-platforms/>
- Erőss Gábor (2004). A magyar film emancipációja. 2000, Kultúrafinanszírozási különszám, 25–40. https://adt.arcanum.com/hu/view/2000folyoirat_2004_kulonszam/
- Éber Márk Áron (2020). *A csepp. A félperifériás magyar társadalom osztályszerkezete*. Napvilág.
- FIAPF (2020). Competitive Feature Film Festivals. *FIAPF.org* http://www.fiapf.org/intfilmfestivals_sites.asp
- Filmforgalmazók Egyesülete (2021). Az 1990. – 2021. időszakból rendelkezésre álló minden adatot tartalmazó, a moziban bemutatott filmek összesített eredményei. *Filmforgalmazók*, 2021. november 2. <http://filmforgalmazok.hu/2021/11/02/2021-11-01/>
- Filmhu (2022). Magyar operatőrök hiányolják a szakmai döntéseket a hazai filmiparból. *Filmhu*, 2022. február 4. <https://magyar.film.hu/filmhu/hir/magyar-operatorok-hianyoljak-szakmai-donteseket-hazai-filmiparbol>
- Foucault, Michel (2014 [1976]). A módszer. In *Uő.: A szexualitás története I.* Atlantisz.
- Független Szabad Egyetem (2020). *Magyar függetlenfilm a Vajna korszaktól napjainkig I. rész*, 2020. december 29. <https://www.facebook.com/watch/live/?v=1485293678341558>
- Gagyi Ágnes (2019). *A válság politikái. Új kelet-közép-európai mozgalmak globális perspektívában*. Napvilág.
- Gagyi Ágnes; Kiss Julianna és Mihály Melinda (2020). Szószedet a Magyarországon használatos, a szociális és szolidáris gazdasággal kapcsolatos fogalmakhoz. *Fordulat*, 27, 292–298.
- Greff András (2013). „Vajna kifejezetten jó választás” *Magyarnarancs*, 2013. augusztus 22. <https://magyarnarancs.hu/kultura/vajna-kifejezetten-jo-valasztas-79098>
- Gyárfás Dóra (2016). Van benne egy papa, és sok pia is. *Origo*, 2016. október 5. <https://www.origo.hu/filmklub/20161004-van-benne-egy-papa-es-sok-pia-is-pappa-pia-forgatasi-riport-csupo-gabor-szabo-kimmel-tamas.html>
- Hesmondhalgh, David és Baker, Sarah (2011). *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*. Routledge.
- Hajdu Szabolcs (2014). Másképp szűröm át magamon a valóságot. Molnár Judit Anna interjúja Hajdu Szabolccsal. *Filmhu*, 2014. november 27. <https://>

- magyar.film.hu/filmhu/magazin/hajdu-szabolcs-maskepp-szurom-at-ma-gamon-a-valosagot-interju-hajdu-szabolcs-delibab.html
- Hajdu Szabolcs (2016). Nem jutok könnyű pénzekhez, mert azoknak mindig ára van. Muchichka László interjúja Hajdu Szabolccsal. *24.hu*, 2016. július 4. <https://24.hu/belfold/2016/07/04/hajdu-szabolcs-nem-jutok-konnyu-penzekhez-mert-azoknak-mindig-ara-van/>
- Havas Ágnes (2019). A Filmalapot többnyire dicsérni szokták. Soós Tamás interjúja Havas Ágnessel, a Filmalap vezérigazgatójával. *Filmtett*, 2019. június 25. <https://www.filmtett.ro/cikk/a-filmalapot-tobbnyire-dicserni-szoktak-havas-agnes-interju/>
- Hebdige, Dick (1988 [1979]). Two Forms of Commodification. In *Subcultures: The Meaning of Style*. Routledge.
- Herczeg Zsófi; Horváth Bálint; Pozsonyi Janka és Varga Dénes (2022). Melyik magyar film váltja ki a legnagyobb katarzist 2022-ben? – 3. rész. *Filmhu* 2022. január 7. <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/melyik-magyar-film-valtja-ki-a-legnagyobb-katarzist-2022-ben-3-resz>
- Hoare, Quentin és Nowell Smith, Geoffrey (szerk.) (1971). *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. Lawrence & Wishart.
- Holdsworth, Nick (2016). Karlovy Vary: Hungarian Feature ‘It’s Not the Time of My Life’ Wins Top Prize. *Hollywoodreporter*, 2016. július 9. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/karlovy-vary-2016-award-winners-909585/>
- Hughes, John (2015). A Work in Progress: the Rise and Fall of Australian Film-makers Co-operatives, 1966–86. *SensesOfCinema*, 2015. december. <https://www.sensesofcinema.com/2015/australian-film-history/australian-film-makers-co-operatives/>
- IMDB (2022a). VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan – Awards. *IMDB.com* <https://www.imdb.com/title/tt3496334/awards/>
- IMDB (2022b). Szabadesés – Awards. *IMDB.com* <https://www.imdb.com/title/tt3671480/awards/>
- IMDB (2022c). Ernelláék Farkaséknál – Awards. *IMDB.com* <https://www.imdb.com/title/tt5537614/awards/>
- Janos, Andrew C. (2003 [2000]). *Haladás, hanyatlás, hegemonia Kelet-Közép-Európában*. Helikon.
- Joó Tamás (2016). *Nemzetközi produceri ismeretek. Filmfinanszírozás és filmpolitika*. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Doktori Iskola.
- Király Béla (2019). Futószalagon jöttek a sikerek – ez Andy Vajna szakmai hagyatéka. *MFOR*, 2019. január 20. <https://mfor.hu/cikkek/vallalatok/futo-szalagon-jotten-a-sikerek--ez-andy-vajna-szakmai-hagyateka.html>

- Konkol Máté (2018). *Dr. Frankenstein mozija – Montázs-nagyjátékfilmek narratív lehetőségei*. ELTE Filmtudomány mesterszakra leadott szakdolgozat.
- Kovács András Bálint (2008). Mozipravda. *Filmvilág*, 6, 9–12. https://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=9373
- Kovács András Bálint (2010). *A modern film irányzatai*. Új Palatinus Könyvesház.
- Kovács Bálint (2017). Andy Vajna tényleg egy felülmúlhatatlan zseni? *Index*, 2017. március 6. https://index.hu/kultur/cinematix/2017/03/06/andy_vajna_magyar_film_oscar-dij_sikerek_hajdu_szabolcs_palfi_gyorgy_havas_agnes_filmalap_szasz_janos/
- Kristóf Luca (2014). *Véleményformálók: Hírnév és tekintély az értelmiségi elitben*. L'Harmattan.
- Kristóf Luca (2021). *Kultúrdsaták: A kulturális elit és politika a mai Magyarországon*. Gondolat.
- Levy, Emanuel (1999). *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*, New York University Press.
- Lichter Péter (2018). *Utazás a lehetetlenbe. Az avantgárd film absztrakt formái a science fiction filmekben*. Gondolat.
- Magyar Filmunió (é.n.) <https://filmunio.eu/i>
- MAFSZ (2021). <https://www.mafsz.hu/index.php/szovetseg/>
- Marx, Paris (2021). Big Tech Is Killing Movies. *Jacobin*, 2021. június 27. <https://www.jacobinmag.com/2021/06/big-tech-netflix-amazon-mgm-disney-streaming-services-studios-tv-film-production>
- Népszava (2017). Dobó Kata filmet rendezhet, Andy Vajna jóvoltából. *Népszava*, 2017. október 6. https://nepszava.hu/1142421_dobo-kata-filmet-rendezhet-andy-vajna-jovoltabol
- NFI (2017). Átlépte a magyar filmek idei nézettsége az egymilliót. *NFI*, 2017. november 12. <https://nfi.hu/hu/hirek/atlepte-a-magyar-filmek-idei-netzettsege-az-egymilliot>
- NFI (2021). A Nemzeti Filmintézet által támogatott filmek nézőszámai. *NFI*, 2021. december 23. <https://nfi.hu/hu/hirek/a-filmalap-altal-tamogatott-filmek-nezoszamai>
- NMHH (2021). Állami támogatásra jogosult és támogatásban nem részesülő filmalkotások nyilvántartása. *NMHH*, 2021. november 5. https://nmhh.hu/cikk/183406/Allami_tamogatasra_jogosult_es_tamogatasban_nem_reszesulo_filmalkotasok_nyilvانتartasa
- Origo (2018). Nézz magyar filmet: kedvezményes jegyárakkal várja a közönséget a Magyar Filmhét. *Origo*, 2018. január 31. <https://www.origo.hu/filmklub/20180131-4-magyar-filmhet-kedvezmenyes-jegyarakkal-es-a-bizalommal.html>

- Origo (2019). Oscar-díjak és csúcsnézetség – Andy Vajna magyar sikerei. *Origo*, 2019. január 21. <https://www.origo.hu/filmklub/20190120-andy-vajna-filmbiztoskent-visszaallitotta-a-magyar-film-hirnevet.html>
- Oroszi Babett (2015). „Mindenki be van szarva, hogy ha a Vajnával bármi történik, akkor még rosszabb lesz.” *24.hu*, 2015. szeptember 9. <https://24.hu/kultura/2015/09/09/mindenki-be-van-szarva-hogy-ha-a-vajnaval-barmi-tortenik-akkor-meg-rosszabb-lesz/>
- Pálos Máté (2018). Papa csak egy van – A Vajna-éra a magyar filmgyártásban. *Magyarnarancs*, 2018. január 10. <https://magyarnarancs.hu/film2/papa-csak-egy-van-108357>
- Pálos Máté és Roboz Gábor (2016). Kölcsönös bizalmatlanságon alapuló rendszer alakulhat ki – Hogyan fejleszt forgatókönyveket a Filmalap? *Prizma folyóirat*, 2016. június 28.
- Rancière, Jacques (2007 [2004]). The Emancipated Spectator. *Artforum*, 2007. március <https://www.artforum.com/print/200703/the-emancipated-spectator-12847>
- Sajó Dávid (2019). Kormányközeli bizalmi emberre bízták a magyar filmet. *Index*, 2019. augusztus 23. https://index.hu/kultur/cinematrix/2019/08/23/kael_csaba_lesz_andy_vajna_utoda/
- Schneider Ákos (2018). Képlékeny vásznak. Low budget filmkészítés Magyarországon. *Metropolis*, 22(4), 34–67. <https://metropolis.org.hu/keplekenyvasznak>
- Sklar, Robert (1975). *Movie-Made America: A Social History of American Movies*. Random House, New York.
- Stóhr Lóránt (2001). Egy fogalom csapdájában. A független film fogalmának elemzése. *Filmkultúra*, 2001. október <http://www.filmkultura.hu/regi/2001/articles/essays/fuggetlen.hu.html>
- Szily László (2020a). Az SZFE-kuratóriumi tag Lajos Tamás nagy napja: hat tévéfilmes és sorozatos pályázatára kapott állami támogatást. 444, 2020. október 14. <https://444.hu/2020/10/14/az-szfe-kurator-lajos-tamas-nagy-napja-hat-tevefilmes-es-sorozatos-palyazatara-kapott-allami-tamogatast>
- Szily László (2020b). Reform: végre esélyt kapott a rendezésre a miniszterelnök feleségének arisztokrata barátnője is. 444, 2020. október 19. <https://444.hu/2020/10/19/reform-vegpre-eselyt-kapott-a-rendezesre-a-miniszterelnok-felesegenek-arisztokrata-baratnoje-is>
- Thomas, Jeanne (1971). The Decay of the Motion Picture Patents Company. *Cinema Journal*, 10(2), 34–40. <https://doi.org/10.2307/1225236>

- Tóth Csaba Tibor (2022). Rákay Philip Petőfi-filmje a sértettség és hamis tudat szobra lesz. *Mérce*, 2022. február 3. <https://merce.hu/2022/02/03/rakay-philip-petofi-filmje-a-sertettseg-es-hamis-tudat-szobra-lesz/>
- Tóth Nándor Tamás (2016). Magyar Filmszüret: A függetlenségnek ára van – filmgyártás a Filmalap nélkül. *Filmtekercs*, 2016. október 30. <https://www.filmtekercs.hu/magazin/magyar-filmszuret-a-fuggetlensegnek-ara-van-filmgyartas-a-filmalap-nelkul>
- Török-Illyés Orsolya (2016). Egy prostituálttal ültem egy cellában. Kovács Bálint interjúja Török-Illyés Orsolyával. *Index*, 2016. október 11. https://index.hu/kultur/cinematrix/2016/10/11/torok-illyes_orsolya_interju_ernellaek_farkaseknal_hajdu_szabolcs/
- Tzioumakis, Yannis (2006). *American Independent Cinema. An Introduction*. Edinburgh University Press
- Varga Balázs (2016). *Filmrendszerváltások*. L'Harmattan.
- Varga Ferenc (2016b). Már hússzor annyi pénzt hozott a magyar film, mint amennyibe került. *Origo*, 2016. december 6. <https://www.origo.hu/filmklub/20161206-mar-husszor-annyi-penzet-hozott-a-magyar-film-mint-amennyibe-kerult-ernellaek-farkaseknal-hajdu.html>
- Varga Dénes (2016c). A Lovasíjászt többen látták, mint a többi idei magyar filmet összesen. *Origo*, 2016. május 30. <https://www.origo.hu/filmklub/20160530-a-lovasijaszt-tobben-lattak-mint-a-tobbi-idei-magyar-filmet-osszesen-boxoffice-hurok-tiszta.html>
- Vasák Benedek Balázs (2000). Egy a sok közül. A Balázs Béla Stúdió filmjei. *Filmvilág*, 5, 10–11. https://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=2917
- Wessely Anna (1998). Előszó: A kultúra szociológiai tanulmányozása. In Wessely Anna (szerk.), *A kultúra szociológiája (7–27)*. Osiris Kiadó, Láthatatlan Kollégium.
- Williams, Raymond (2022 [1973]). Alap és felépítmény a marxista kultúraelméletben. *Fordulat*, 30, 41–62.
- Wollen, Peter (2006). A két avantgárd. *Apertúra*, 2006 tél.
- Zsótér Indi Dániel (2017). A Pappa Piát támogató hat cégből három Andy Vajnaé – ez van az év bulifilmje mögött. *24.hu*, 2017. szeptember 2. <https://24.hu/kultura/2017/09/02/a-pappa-piat-tamogato-hat-cegbol-harom-andy-vajnae-ez-van-az-ev-bulifilmje-mogott/>

FÜGGELÉK: A FILMALAP-KORSZAK FÜGGETLEN NAGYJÁTÉKFILMJEINEK LISTÁJA

Schneider Ákos (2018) kutatása és saját gyűjtésem alapján, dokumentum- és amatőr filmeket nem számolva. A 2020-ban megjelent filmek még a Filmalap fennállása alatt készültek.

2012

Balogh György: *Tüskevár* (gyártó: Fény Film kft.)

Magyarország 2011 szkeccsfilm, rendezte: Jancsó Miklós, Salamon András, Fliegau Benedek, Pálfi György, Siroki László, Forgács Péter, Mészáros Márta, Szabó Simon, Török Ferenc, Kocsis Ágnes, Jeles András (gyártó: TT Filmműhely)

Hatvani Balázs: *Gingerclown* (gyártó: Cinelabyrinth Entertainment, Lionsgate Home Entertainment, Movierockets Entertainment)

Pálfi György: *Final Cut – Hölgyeim és Uraim* (gyártó: HvD Productions, L&G Hungary, Színház- és Filmművészeti Egyetem)

Sóstai Zoltán: *Cycle* (saját gyártású film)

Szajki Péter: *Nejem, nőm, csajom* (gyártó: M&M Film, Filmpartners Kft.)

Vancsó Zoltán: *Álomvölgy – Az üresség felfedezése* (gyártó: photoVancso)

2013

Barnóczky Ákos: *Login* (gyártó: Digital Movie Production)

Bernáth Zsolt: *Sherlock Holmes nevében* (gyártó: 3D-Film Kft)

Nekem Budapest szkeccsfilm, rendezte: Szeiler Péter, Szimler Bálint, Kárpáti György Mór, W. Pluhár Attila, Ferenczik Áron, Reisz Gábor, Bálint Dániel, Kapronczai Erika, Csujka László, Muhi András Pires (gyártó: Proton Cinema, AZT-Media)

N. Forgács Gábor: *Pillangók* (gyártó: HCC Média Group Kft.)

P. Szabó István: *Indián* (gyártó: Placebo Stars)

2014

Bernáth Zsolt: *Aura* (gyártó: SherlockFilm)

Dyga Zsombor: *Couch Surf* (gyártó: Filmteam Kft.)

- Füle Zoltán: *Drága Elza!* (gyártó: Art Deco Film Kft.)
Kerékgyártó Yvonne: *Free Entry* (gyártó: DDK Produkciós, HvD Produkció, Sparks)
Men Lareida: *Viktória – A zürichi expressz* (gyártó: Hesse Greutert Film AG)
Miklósy Zoltán: *Maniegg – Egy kemény tojás bosszúja* (gyártó: Umatik Entertainment)
Novák Erik: *Fekete leves* (gyártó: Krez Film Kft.)
Puszt Tibor: *Bedobozolt kacatok egy Magyar litánia* (gyártó: Magyar Képek Egyesület)
Pálfi György: *Szabadesés* (gyártó: KMH Film – JIFF Project – Jeonju Digital Project)
Reisz Gábor: *Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan* (gyártó: Proton Cinema, Színház- és Filmművészeti Egyetem)

2015

- Czeily Tibor: *Új esély* (gyártó: Pasaréti Filmstúdió, támogatók: Pappas Auto, Saxoo London)
dr. Százados Miklós: *Lámpagyújtogatók* (gyártó: Mikedude Film Kft.)
Kécza András: *Magánterület* (gyártó: nincs adat)
Szimler Bálint: *Balaton Method* (gyártó: Boddah)
Szombath Máté: *Feketerigó* (gyártó: Cineast)

2016

- Hajdu Szabolcs: *Ernellának Farkaséknál* (gyártó: FocusFox, Filmworks)
Igor Buharov – Ivan Buharov: *Az itt élő lelkek nagy része* (gyártó: Filmpartners, Focus Fox)
Kovalik József: *Cop Mortem* (gyártó: MacLeod Film)
László Zsolt: *A játékkészítő* (gyártó: Parlux Entertainment)
Roczó-Nagy Zoltán: *#Jézus – Apám nevében* (gyártó: Hunicom Stúdió)
Tiszeker Dániel: *#Sohavégetnemérős* (gyártó: Szinfolt Film)

2017

- Buvári Tamás: *Szeretföld* (gyártó: SzeretFilm)
Lichter Péter: *Fagyott május* (gyártó: Boddah)

Martin Csaba – Czupi Kála: *Tékasztorik* (gyártó: Drastique Pictures)
Politzer Péter: *Férfikor* (gyártó: Katapult Film)
Pólik József: *Életem legrosszabb napja* (gyártó: Lamm Motion Pictures)
Slemmer Ádám: *Vakfolt* (gyártó: Amego Film)
Turi Bálint: *Legjobb úton* (gyártó: Filmreaktor)

2018

Cs. Nagy Sándor: *Holdfényes út* (saját gyártású film)
Kasvinszki Attila: *Paraziták a paradicsomban* (gyártó: SaltCave Entertainment)
Lichter Péter – Máté Bori: *The Rub* (saját gyártású film)
Moll Zoltán: *Engedetlen* (gyártó: FilmTeam)
Schwechtje Mihály: *Remélem legközelebb sikerül meghalnod :)* (gyártó: Amego Film, KMH Film)
Szócs Petra: *Déva* (gyártó: FP Films)
Vámos Zoltán: *Parázs a szívnek* (gyártó: Cinema-Film)

2019

Illés László: *A Pásztor* (gyártó: Intergalactic Productions)
Lichter Péter: *Üres lovak* (saját gyártású film)
Novák Erik: *Szeretlek, mint állat!* (gyártó: Filmworks, Shooteasy Production Services, The Sign Stúdió)

2020

Buvári Tamás: *Magdolna* (gyártó: SzeretFilm Stúdió)
Hajdu Szabolcs: *Békeidő* (gyártó: Asociatia Filmtett, Bord Cadre Films, Sovereign Films)
Lichter Péter – Máté Bori: *A horror filozófiája* (gyártó: Mindwax)
Martin Csaba – Czupi Kála: *Tékasztorik 2* (gyártó: Drastique Pictures) megjelenés előtt:
Pálfi György: *Mindörökké* (nagyreszt 2015-ben forgatták)

BONIFERT G. RITA

A DIVAT-VILÁG-RENDSZERE. A MAGYAR DIVATIPAR ÉS POLITIKA VISZONYÁNAK VÁLTOZÁSAI 2010 ÉS 2020 KÖZÖTT

A magyar divatipar jelentősen átformálódott az elmúlt évtizedben, 2010 és 2020 között. A változást nem lehet a magyar ágazat világgazdasági rendszerbe való beágyazottsága nélkül vizsgálni, hiszen ez meghatározza a hazai divattermelők lehetőségeit a globális és lokális kulturális termelésben. A cikkben felvázolom, hogy a 2010-es évektől napjainkig hogyan rendeződött át a hatalmi viszonyrendszer a hazai divatiparban, és bemutatom, hogyan integrálódik a magyar divatipar a kapitalista világrendszerbe és lokálisan a Nemzeti Együttműködés Rendszerébe.

DIVAT A GLOBÁLIS KAPITALIZMUSBAN

A divat komplex fogalom, egyrészt része esztétikai értelemben a vizuális és kulturális örökségnek, amely társadalmi, gazdasági és a politikai eszközként funkcionál az egyének mindennapi életében. Másrészt a divat nagyon konkrétan és fizikai formában is jelen van a gazdaságban, jelentős szeletet kihalászva a globális árutermelésből, kereskedelemből és értékesítésből (Paulicelli et al. 2022). Ahogy Perhócs (2018) is rámutat, a posztmodern fogyasztásban sok esetben, például a divatban is az esztétikum megelőzi a termék funkcionális jelentőségét, így egy ruhadarab esetén jórészt az általa hordozott szimbolikus jelentés kerül fogyasztásra. Ahogy Marx (1967 [1867]) is utal rá, az árunak nem a használati értékéből fakad a misztikus jellege, így a divattermékeket sem pusztán funkciójuk miatt viseljük.

A divatot a kulturális ipar részének tekintem, amelyben a kulturális jelentések a divatipar különböző pozícióit elfoglaló szereplőin és a köztük lévő viszonyon keresztül nyeri el végső értelmét. Ennélfogva érdemes megvizsgálni, hogy a divattermelés során az ágazat mely szereplői és milyen fázisokon keresztül járulnak hozzá a termék szimbolikus értékéhez, amely érték gazdasági haszonként is realizálódik. A divatipar olyan erőterként értelmezhető, amelyben a különböző szereplők szimbolikus és gazdasági erőforrásokért küzdenek. A divatnak ez az erőtere, amit Bourdieu (2000) után mezőnek nevezek, nem független sem a nemzeti, sem pedig a nemzetközi politikai-gazdasági folyamatok hatásaitól.

A magyar divatipar is része a globális divatiparnak, melynek hierarchiája megnyilvánul a ruhagyártás termelési láncán és a divattermékek szimbolikus jelentésein keresztül. A divatiparban egyszerre áramlanak gazdasági javak és szimbolikus értékek. A gyakorlatban azonban ezek nemzetközi szinten összefonódó folyamatok, hiszen egy ruha eszmei értéke, ami például a márka presztízse révén tapad hozzá, gazdaságilag is értelmezhető.

A fizikai síkon a Marx által leírt kapitalista árutermelés zajlik, amely során az elsődleges termelők az anyag elsődleges megmunkálásán keresztül termelnek árut (Williams 2022 [1973]: 46). A megkülönböztetés a fizikai árutermelés és az imidzsgyártás között azért fontos, mert a divat mint kulturális jelenség a társadalom sokkal szélesebb rétegeiben van jelen, mint ahogyan azt a fizikai termékek fogyasztása indokolná. Ez azt jelenti, hogy bár a divattrendek a képeken keresztül tömegekhez jutnak el a magazinok hasábjain és a weboldalak képernyőin keresztül, ez nincs direkt kapcsolatban az áruk tényleges fogyasztásával (McRobbie 2005: 155). Ez nem véletlen: a legmagasabb szimbolikus értékkel bíró divatházak termékei részben azért is számítanak luxusnak, mert ritkák, és nem praktikus viseletre szánják őket, így nagyon kevesek számára érhetőek el ezek a termékek fizikai formában.

A magyar divatiparban különösen nagy szerepe van a szimbolikus és a fizikai sík megkülönböztetésének, mind az előállítási, mind a fogyasztási lehetőségek tekintetében, hiszen ezek viszonylag korlátozottak. Ennek oka, hogy Magyarország félperifériás helyet foglal el a kapitalista világrendszer hierarchiájában, amely tőkehiányos

pozíció meghatározza a magyar kultúra és ezen belül a divat mezőjének működési logikáját. A kelet-közép európai művészekre (divatmárkákra) jellemző, hogy nem tudják önállóan, piaci forrásokból tartósan megtartani a pozíciójukat (Barna et al. 2019). Ennek közvetlen következménye az állam kultúratermelő és -finanszírozó szerepvállalása a félperiférián, amelynek a magyar divatiparra vonatkozó hatásait a későbbiekben bemutatom történelmi példákon keresztül.

Szintén a forráshiány indokolja azt, hogy miért fontos a magyar divatszereplőknek a divatbemutatókon a kollekciókról készült fotók eljuttatása nyugati piacokra, például a Vogue magazin online felületeire (Barna et al. 2019). Mivel a globális kulturális mező hierarchiájában alárendelt helyzetben vannak a centrum alkotóival szemben, és szűkös gazdasági tőkével rendelkeznek, a képek fogyasztása átmeneti megoldást jelent a kollekciók magas előállítási költségeivel szemben.

Nemcsak a divattermékek gyártására, hanem fogyasztásukra is hatással van az ország félperifériás pozíciója, hiszen az átlag magyar háztartás nemcsak a globális centrum divatházai, de a magyar divatmárkák kollekcióit sem engedheti meg magának. A legsikeresebb magyar márka, a Nanushka termékeinek átlagos ára 150 ezer forint volt 2020-ban (Elle 2021), míg a bruttó minimálbér 161 ezer forint volt ugyanebben az évben. A magyar divatmárkáknak a centrumországok vásárlóerejéhez mérten árazott termékeihez csupán egy nagyon szűk réteg fér itthon hozzá. Képek formájában, például magazinokban azonban szélesebb réteg tudja fogyasztani a nyugat-európai életszínvonal szempontjából elfogadhatónak vélt divattrendeket és a magyar tervezői darabokat.

A kulturális, és így a divattermelés kapcsán látható tehát, milyen meghatározó a szereplők lehetőségeit, karrierútját tekintve, hogy milyen pozícióban vannak a kapitalista világgazdaság munkamegosztásában. A termelési fázisok ugyanis szoros kapcsolatban vannak ugyan egymással, de elkülöníthetők (Wallerstein 2010) aszerint, hogy például amíg a szimbolikus termelést végző, magasabb hozzáadott értékű és nagyobb presztízsű folyamatokat jellemzően a divatcentrumban végzik, addig a fizikai termelés a periférián zajlik, gyakran az alávettnek tartott csoportok, nők, fiatalok, menekültek kizsákmányolásával.

Ahhoz, hogy a magyar divatmezőn belül zajló folyamatokat, ízlésbeli preferenciákat és a szereplők motivációit tágabb perspektívából tudjuk értelmezni, áttekintem a centrum–félperiféria–periféria viszonyrendszer legfontosabb jellemzőit a divat szempontjából.

DIVATCENTRUMOK ÉS PERIFÉRIÁK

A globális divatipar hatalmi hierarchiájának csúcspozícióján négy város osztozik, amelyekre divatfővárosokként szokás hivatkozni: New York, London, Milánó és Párizs. A 20. században felemelkedett divatközpontok befolyása és presztízse a divat világában a mai napig megkérdőjelezhetetlen, státuszukat az évente megrendezett divathetek és az azt övező nemzetközi médianyilvánosság termeli újra. A városokhoz kötődő szimbolikus elemek a helyi márkákra, divattervezőkre, sőt az egyes országokra is rátapadnak. Ennek gazdasági tőkére váltható jelentős értéke van, amelyet igyekeznek a politikai szereplők is felhasználni az országimázs erősítésének érdekében a centrumon kívül is, például Magyarországon. A tömegmédian keresztül (lásd divatmagazinok, popkulturális termékek – friss példa erre az *Emily Párizsban* (2020–2021) című Netflix-produkció) életben tartott sztereotípiák, mint például Párizs a divat fővárosa, illetve a sikkes párizsi nő karaktere, mind a Párizs brandet, a párizsi divatházakat és végső soron egész Franciaország imázsát értékesítik (Godart 2014).

A globális divatiparban a döntéshozói hatalom és a profit a centrumtérsegekben halmozódik fel, ahol magas hozzáadott értékű munka folyik, amely elszívja a jól képzett szakembereket a kutatás, tervezés, értékesítés, marketing és a pénzügy területéről (Barna és Dobos-Nagy 2022: 382). Ezt támasztja alá a londoni Westminster Egyetem Fashion Design szakos hallgatójának a tapasztalata, aki a párizsi luxusdivatháznál, a Maison Margiela-nál végzett szakmai gyakorlatot: „Párizsban ennél [Londonnál] is nagyobb volt a diverzitás, ott voltak angolok, amerikaiak, japánok, németek, osztrákok, olaszok, mindenféle nemzetiségű ember. Ezekre a helyekre azt sem lehet mondani, hogy angol vagy francia cég, mert annyira vegyes az embereknek a háttere” (részlet saját interjúból).

A nemzetközi divatcégek a termelési lánc fizikai munkát igénylő részét a perifériára és a félperifériára szervezik ki. Az olcsóbb árazású *fast fashion* cégek, mint például a Zarát és Bershkát magába foglaló Inditex csoport, illetve a H&M jellemzően a periférián (Délkelet-Ázsiában) gyártja termékeit, míg a magasabb ár- és presztízsértékű (*high-end*) európai luxusdivatházak gyakran a centrumhoz közelebb eső félperifériás kelet-európai országokban (Bulgáriában, Romániában, Magyarországon, Szlovákiában) készítetik el a kollekcióik nagy részét (Barna és Dobos-Nagy 2022). A globális divattermelési láncban tehát magyar munkaerő is részt vesz, alacsony hozzáadott értékű termelési pozíciókban. A jellemzően olcsó női munkaerő olyan centrumbeli (francia, angol és a német) divatipart fémjelző luxusdivatházak termékeit varrja vidéki gyárakban, mint például a Stella McCartney és a Tommy Hilfiger (Clean Clothes 2017). Ez klasszikus példája a nemzetközi termelési értékláncban megnyilvánuló erőviszonyoknak, hiszen az erősebb gazdaságú centrumországbeli vállalatok a magasabb presztízsű munkafázisokat (divattervezés, marketing, pénzügyi folyamatok stb.) illetve az értéktöbbletet a (fél)perifériáról a centrumba helyezik (Wallerstein 2010). Sőt, a centrum luxusdivatházai, mint például az olasz Versace jogi taktikázást és lobbitevékenységet folytatnak annak érdekében, hogy a „jobb minőséget” sugalló Olaszországot, vagy legalábbis az EU-t tüntethesse fel származási országgént (Barna és Dobos-Nagy 2022).

AZ ÁLLAM ÉS A DIVATIPAR VISZONYA MAGYARORSZÁGON

A magyar divatmező alapvető forráshiányra visszavezethető logikája miatt a hazai kulturális termelők kénytelenek a saját érvényesülésüket olyan csoportok érdekeihez kötni, amelyek számottevő gazdasági tőkével rendelkeznek (Gagyi és Szarvas 2016). Mivel a piaci alapon működő kultúrafinanszírozás kevésbé van jelen Magyarországon, ezek a szereplők a magyar félperifériás viszonylatban legtöbbször az államhoz köthetők. Az állam szerepvállalásának és a divat politikai eszközként való felhasználásának hosszú hagyománya van a magyar divattörténetben. Egyrészt megfigyelhető, ahogyan a mindenkori politikai hatalom az ideológiáját és az általa kívánatosnak tartott

nemzeti identitást a divaton keresztül kommunikálja a nép felé. Másrészt az országon kívüli közönség számára, jellemzően a nyugati elismerés vágyával kifelé is reprezentálni tudja a nemzet szimbolikus értékét (országmarca), ha már a gazdasági erő tekintetében a kapitalista termelésben a centrumországok „alatt” helyezkedik el.

A MATYÓ HÍMZÉSTŐL A SZOCIALISTA COCO CHANELIG

A politikai-gazdasági erők és a divat nem a Nemzeti Együttműködés Rendszerében kapcsolódott először össze. Ahogyan a magyar félperifériás divatipar támaszkodik az állami pénzforrásokra, úgy a politikai hatalom is profitál szimbolikusán, és kisebb mértékben gazdaságilag a divatipar politikai eszközként való használatából. Már a 19. században megjelenik a hazai divat azon kettőssége, hogy egyaránt igyekszik a divatcentrumok öltözködéskultúráját átvenni, illetve saját, magyar nemzeti identitást létrehozni különböző történelmi korok vagy tájegységek népi stílusjegyeinek felhasználásával. A reformkor államépítője, Széchenyi István is a kívánatosnak tartott nyugati mintákat tűzte ki követendő példának az „elmaradott” szülőföldje elé. Ebbe beletartozott a nyugati utazásai során átvett *dandy* stílus, ami a korabeli angol lordok öltözködését jellemezte, majd Széchenyi az Árpád-kori motívumok beemelését is szorgalmazta a magyar divat megeremtése és a nemzetformálás érdekében. A nemesség körében népszerűvé is vált a zsinóros öltözet, amellyel egyszerre demonstrálták a magyar identitásukat a fokozódó Habsburg-nyomás ellenében, illetve alkották meg az eredetiségnek azt a mítoszát, amelyről a divathegemónnak számító Párizsban is elismerően írtak a divatlapok (Pilart.hu 2014). Összegezve, már a 19. században megfigyelhető, ahogyan a politikai hatalom a divatot használja közvetítőeszközként az általa kívánatosnak tartott nemzetkép megeremtésében belföldön és külföld felé egyaránt.

A népi hagyományok felfedezése, paraszti közegből való kiemelése és fogyasztása a századfordulót követő évtizedekben továbbra is a magyar nemzeti identitás megerősítésére szolgált. Ezt jól szimbolizálja a matyó hímezés áruvá tétele. Ez egyrészt az uralkodó magyar arisztokraták körében figyelhető meg, akik a nemzeti identitás megerősítésének érdekében például matyó paraszti viseletben vettek részt egy

„Matyó esküvőn”, amely a paraszti iparművészetet patronáló Izabella főhercegné szervezésében jött létre. Másrészt az ország külföldi vásárokon való népszerűsítése érdekében is felhasználták a matyó hímzést és más népi kultúrkincseket, például a torinói világvásáron 1911-ben. Ebben a korszakban indult meg az úgynevezett falusi turizmus is, amelytől az uralkodó réteg gazdasági hasznot remélt és ennek érdekében használta a paraszti kultúrát, a falvakat (Boldog, Kalocsa, Mezőkövesd) és az ott élő helyi embereket, akiket egyébként az ország politikai irányításából kizárt (Taylor 2021). Ennél a helyi példánál észlelhető az erőviszonyok aszimmetriája és az a 21. században sok vitát kiváltó gyakorlat, mely során a domináns csoportok kiragadják kontextusukból az elnyomott kultúrák motívumait, szimbolikusan felértékelik és a saját hasznukra fordítják őket.

Ez a jelenség lokális szinten is megmutatkozott: a helyi értelmiség több esetben a vidéki olcsó női munkaerő által elkészített hímzett ruhadarabokkal kereskedett, amely bár bevételt jelentett a parasztasszonyoknak is, leginkább a kereskedők profitáltak belőle. Ahogyan Szabó Zoltán (1938: 59) összefoglalta a népi kultúra elemeinek használatát, „ez az értelmiség e falvak állapotából csak a falvak ruháját veszi észre és pillanatnyilag e ruhákat sokkal jobban félti a pusztulástól, mint viselőiket”.

A népviseleti motívumok turisztikai és politikai felhasználása a későbbi politikai rendszerekben is jellemző maradt. A népies darabokra vágyó közönséget az 1930-as években a korabeli politikai-gazdasági elitbe beágyazott Zsindelyné Tüdős Klára és a Pántlika szalon elégítette ki. A paraszthímzéssel és szőttésekkel díszített ruhakollekcióival profitálni tudott a politikailag is támogatott népies irányzatból, de az állam által ideálisnak tartott állampolgár eszményképéhez is hozzájárult. Azonban hiába igyekezett az állam megteremteni egy egységes nemzeti kultúrát a paraszti kultúra helyi gyarmatosításával (Barna et al. 2019), a nyugati divat követésének vágya erős volt mind az arisztokrácia, mind a polgárság körében (Simonovics 2019). Így látjuk, hogy ez a két divatfelfogás továbbra is egymás mellett létezett.

Az államszocialista korszak sztárdivattervezőjének, Rotschild Klárának a karrierje is a Horthy-korszakban indult el. Rotschild Klára üzleti modelljét már ebben az időszakban is a divatcentrumok modell-

jeinek olcsóbb utángyártása jellemezte. Ahogy a Színházi Élet 1935-ben írta: „Sok és jó modellt mutat be – mind a legjobb párizsi házak modelljeinek kópiái – eredeti anyagokat használ a modellekhez, ilyenformán a párizsi divatnak tökéletes illúzióját adja” (Simonovics 2019: 50).

Az 1930-1940-es években tehát Rotschild Klára egy rendkívül megbecsült szalont vezetett, amit az bizonyít, hogy az egyébként fokozódó antiszemita politikai hangulat és a népikultúra-kultusz ellenére a magyar arisztokrácia a zsidó származású Rotschild szalonban varratott magának ruhát a legfrissebb párizsi divat szerint. Klára presztízsét a nyugati modellek alapján varrt kollekciók növelték, ami olyan magas pozícióba helyezte őt a magyar divatiparon belül, hogy őt bízták meg az ország vezetője, Horthy Miklós menyének, Edelsheim Gyulai Ilona grófnő esküvői ruhájának elkészítésével (Simonovics 2019). Mivel a politikai rendszert alapvetően a népi ideológia legitímálta (Sebők 2019), a gyöngyökkel díszített magyaros esküvői ruhát természetesen nem egy párizsi modell, hanem a menyasszony nemesi felmenőinek öltözéke inspirálta (Simonovics 2019). Az esemény apropóján jól megragadható a félperifériás magyar divatipar azon vonása, melynek lényege, hogy a divatszereplők a nyugati ízlésminták követésével kerülnek a szakmai hierarchia tetejére a divatmezőn belül, ezáltal nagy szimbolikus tőkét halmoznak fel, amit a politikai mező elitjei felhasználnak a saját maguk, vagy az ország presztízsének növelésére. Ahogy a későbbiekben is látni fogjuk, a magyar divatipari siker a globálisan domináns szereplők lencséjén keresztül válik igazolhatóvá.

Rotschild Klára tehát már az 1950-es években kiépült államszocialista rendszer előtt sikeresnek számított, többek között az induláskor meglévő kulturális tőkéjének és az uralkodó osztály nőtagjainak köszönhetően. A népszerűségét a pártállam is kihasználta az új rendszer igazolására, ami visszatérő motívum a félperifériás politika és a divatipar viszonyában. A regnáló hatalom 'ideális elvtárs' képét leginkább a szolid és nem feltűnő kosztümök közvetítették. A politikai, kulturális elit feleségei a Rotschild vezette, állami tulajdonban lévő Különlegességi Női Divatszalonból öltözködtek, de az üzletben továbbra is fellelhetőek voltak az extrémebb darabok, mint például a turbán (Simonovics 2019). A nemzeti sajátosság hangsúlyozása eltör-

pült az osztályalapú kollektivizálás árnyékában, a szocialista divatot az átformált nyugati divatjegyek (Dior New Look, Chanel) jellemezték (Simonovics 2015, 2019). Bár az államszocialista berendezkedés a nyugati kapitalizmus ellenében fogalmazta meg magát, a keleti blokk tagjaként Magyarország és az államosított divatipara továbbra is a világ gazdasági rendszerbe integrálódott. A magyar divatipar így nem csupán esztétikai értelemben rendelődött alá a globális divatipar centrumainak, hanem gazdasági értelemben is, hiszen a párizsi haute couture leegyszerűsített és olcsósított verzióit állami intézményekben (Ruhaiipari Tervező Vállalat, OKISZ Labor) gyártotta az olcsó női munkaerő. A pártvezetés annak érdekében, hogy a szocialista divatipar versenyképességét (Simonovics 2019) és a politikai rendszer legitimitását bizonyítsa a nyugati országok felé, Rotschild Klára alakját is felhasználta. A tervező állami forrásból tett körutakat a divat centrumaiban, sőt a külföldi divatbemutatókat és kiállításokat is finanszírozta a magyar állam. Például az 1958-as brüsszeli világhiállításán, illetve több nyugati szakmai vásáron arattak a korabeli narratíva szerint sikert a Vámosi Magda és Rotschild Klára tervei alapján készült kollekciók (Simonovics 2015).

1990-ben a politikai rendszerváltás a divatipart is átformálta. Az előző korszak monopolhelyzetben levő ruhagyárai (pl. a Május 1. Ruhagyár) és divatszalonjai sorra eltűnnek, vagy a privatizáció során külföldi cégek vásárolták fel őket. A kapitalizmus azt az ideológiát hirdette, hogy nincs szükség állami támogatásra, egy szabad és politikai elnyomástól mentes piacon kemény munkával bármelyik divatmárka sikereket érhet el. Ahogyan azonban Barna (et al. 2019) is rámutat, a félperifériás kultúratermelési viszonyok ritkán teszik lehetővé a magyar divattermelők kizárólag piaci alapon való működését. Ez a kétezres évek elején válik világossá a magyar a divatipar szereplői számára is, felismerve a kelet-európai divattermelés legfőbb nehézségeit, vagyis a hazai háttéripár és a tőke hiányát. Ennek bizonyítéka a divatipari szakemberek által az akkori miniszterelnöknek, Gyurcsány Ferencnek írt nyílt levele (Velvet.hu 2005), melyben szorgalmazták, hogy a magyar állam avatkozzon be a hazai vállalkozók védelmében és folytasson protekcionista gazdaságpolitikát (Csipes 2011).

Természetesen nem minden iparági szereplő állt az állami támogatást szorgalmazók mellé. Így a rejtőzködő márkák (Csipes 2011) sem,

amely kifejezés olyan magyar ruhaipari gyártókat jelent, amelyek az angolos névválasztással és a vállalat eredetének nem kommunikálásával igyekeztek *elrejtteni* a kelet-európaiságukat. Ilyen brandek például a Mayo Chix, a Budmil vagy a Sugar Bird (saját interjú egy divatújságíróval), amelyek a 2000-es években a magyar fogyasztók nyugati termékek iránti keresletének köszönhetően piaci alapon tudtak működni.

A MAGYAR DIVATIPAR ÉS A POLITIKA VISZONYA 2010–2017 KÖZÖTT: ÚJRAGOMBOLT MAGYAR IDENTITÁS

Ahogy azt láttuk, a magyar divatiparban hosszú hagyománya van az állami kultúrafinanszírozásnak. Ebben a fejezetben áttekintem, hogy a Magyarországon 2010-ben politikai hatalmat szerzett vezetés és a divattermelés viszonyában hogyan folytatódik a történelmi példákon keresztül megismert a nemzet- és országimázs-építés a rendszer legitimitásának érdekében. Bemutatom a legfontosabb divateseményeket, lehetséges karrierutakat és a divat szimbolikus motívumait, amelyek a kapitalista világrendszer kontextusába helyezve nyernek valódi jelentést.

GOMBOLD ÚJRA! BUSÓK A KIFUTÓN

Az első jelentős divatesemény a 2010-es kormányváltás után a „Gombold újra!” öltözékpályázat volt, amelynek fókuszában a magyar néphagyományok álltak 2015-ig. Az állami pályázat teret adott az új politikai vezetés magyar nemzeti identitásról alkotott felfogásának a közvetítésére, amelyet leginkább trendi, kreatív, európai, de egyúttal a magyar hagyományokban gyökerező identitásként lehet leírni (Zanin 2014). Ezt az támasztja alá, hogy az első Gombold újra!-t kifejezetten a soros magyar EU-elnökséget lezáró, a hazai hagyományokat, kultúrát ismertető programként hívták életre 2011-ben (Kormany.hu 2011), melynek közönsége egy szűk és jól körülhatárolható külföldi elitcsoport volt. Látható, hogy ez esetben is megjelenik a nemzeti önreprezentáció motívuma a nyugati közönség felé, amely a szimbo-

likusan magasra értékelt magyar tradicionális értékek divaton keresztüli bemutatása által történt. Az eseményt nem a divatmezőben felszentelt intézmények írták ki, hanem a Közigazgatási és Igazságügyi Minisztérium megbízásából hirdette meg a pályázatot a Design Terminál Nonprofit Kft., a kiírás tehát az állami szereplőkhöz kötődött (Kormany.hu 2011). Az esemény szakmai legitimitásának érdekében olyan nagy presztízsű iparági szereplők, kapuőrök jelenléte volt szükséges az eseményeken, mint Mihalik Enikő modell, Zoób Kati divattervező és a Nanushka tervezője.

Divatipari szempontból a divatbemutató a szimbolikus termelés fontos fázisa. Azért van nagy jelentősége, mert az eseményen két funkció érvényesül: a legfontosabb, hogy a divatbemutató legitimálja az új szereplők színrelépését a divatvilágban, továbbá a már befutott tervezők újratermelik a pozíciójukat a hatalmi hierarchiában (Perhócs 2018). A Gombold újra! vonzó erejét a divattervezők számára a média-nyilvánosság jelenti, ami szimbolikus értéket ad a résztvevő márkáknak. Az eseményről készült sajtómegjelenések is fontosak, hiszen ahogy egy fiatal márka tervezője megfogalmazta: „innen Budapestről arra is alig van pénzük, hogy befotózzák a cuccaikat” (részlet saját interjúból). Egy másik, ma már befutottnak számító, a Gombold újra!-n kezdő tervezőként részt vevő szereplő az organikus PR-értékét emeli ki az eseménynek, amelyre a feltörekvő divatmárkák ritkán tudnak saját forrást költeni (részlet saját interjúból).

Tehát, ahogy korábban is láttuk, a szimbolikus divattermelésnek a félperiférián kiemelt funkciója van abban, hogy a feltörekvő márkák növelni tudják a láthatóságukat, kapcsolatrendszerüket, amelytől a gazdasági értékük növekedését is várják. Azonban a magas szimbolikus tőke nem feltétlenül jár mindig gazdasági fedezettel, aminek okai a magyar piac alacsony vásárlóerejére és a kulturális ipar azon sajátosságára, hogy a termékek értékét egy bizonyos értelmezési kontextusban a hozzá társított jelentés képezi, így a kontextus megváltozásával a szimbolikus érték is gyorsan és kiszámíthatatlanul változhat (Mears 2011). A Use Unused nevű divatmárka például jelentős szimbolikus erőforrásokkal bírt a magyar divatmezőben, részt vettek a Gombold újra!-n 2013-ban, majd pedig a márka tervezői tervezhették a magyar formaruhát a nagy nemzetközi láthatóságot biztosító 2016-os riói olimpiára (Glamour.hu 2015), amit a szakma és

a laikus közönség is elismert. Később tőkebefektetésekhez jutottak a külföldi terjeszkedés érdekében, az értékesítés azonban nem volt szinkronban a szimbolikus sikerekkel, így végül 2017-ben gazdasági okokból megszűnt a márka (Zsiborgás 2017).

Ahogy azt a történelmi példákból láttuk, a politikai vezetés nem először használja a nemzeti ideológiájának reprezentálására a divatot, mert a textilfelületeken megjelenő vizuális szimbólumok befogadása gyors, nem megterhelő és nem ütközik nyelvi akadályokba, ellentétben más kulturális termékekkel. A Gombold újra! kötelező népiesinspiráció-használatát jellemzően nem fogadta minden ellenérzés nélkül a magyar divatipar. Ez részben a mező és az alkotói autonómia megőrzésére való törekvéssel függ össze, vagyis a divat tartalmi elemeire való mezőn kívüli ráhatás ellenállásba ütközik, ahogyan az történt az 1900-as évek elején a paraszti kultúra és később a szocialista szolid stílus elemeivel is. Az egyik tervező például a tervezési korlátokat, nehézségeket említi a Gombold újra! kapcsán: „szerintem nagyon nehéz olyat alkotni, ami megtartja a hagyományt, de közben nem is tolja úgy az arcodba, hogy akkor most mindenki járjon matyó hímzésben, meg egy kollekció, ami úgy néz ki, mintha búsójárás lenne” (részlet saját interjúból).

A Gombold újra! azonban népszerű lett, és az ezzel járó sajtónyilvánosság nagy vonzóerőnek számított a már befutott divatmárkák számára is. Több kapuőr is csatlakozott a programhoz, amelyek előtte fenntartással viszonyultak az állam által életre hívott divateseményhez. A Nubu, az egyik legnagyobb hazai divatmárka például a díjnyertes, busójárás inspirálta kollekcióval vett részt a pénzbeli nyeremény lehetősége miatt, amely jelenség előrevetíti a magyar tervezők fő problémáját, a forráshiányt: „A Gombold újra!-n azért indultunk, mert nagyon jók voltak a nyeremények. Kár, hogy ezt emelem ki először, de a díjat nagyon hasznosnak tartottuk a kollekciónk szempontjából, hiszen a párizsi anyagvásáron minden szezonban járunk, és iszonyú pénzekbe kerül ott a megrendelés” (Dívány.hu 2013).

A divatmezőn kívül kevésbé látható márkák számára nem feltétlenül vonzó lehetőség a különböző presztízs-növelő pályázatokra való tervezés: „Én a biztosra megyek [...] elvagyok enélkül” (részlet saját interjúból) – vallja egy, a 2000-es években indult márka, a Camou tervezője, utalva arra, hogy a pályázatok, mentorprogramokra való

ruhakészítés nem fér bele a vásárlóorientált termelésbe. Ha ugyanis a pályamunkák nem hétköznapi viseletre készülnek, tehát nem lehet őket eladni, akkor az nem váltható közvetlen anyagi haszonra. Egy másik tervező is megerősíti, hogy az adott néphagyomány vagy motívum túlhangsúlyozása a közönség számára nem vonzó, és inkább jelmeznek hat (részlet saját interjúból).

Továbbá a rendezvény kevésbé professzionálisnak vélt jellege miatt az a fenntartás is megjelenik az eseménnyel kapcsolatos narratívában, hogy esztétikai és szervezettségbeli hiányai miatt nem tudja elősegíteni a magyar tervezők által vágyott nemzetközi szintre lépést: „nekem ezekkel a programokkal az a problémám, [...] hogy emiatt az esztétika miatt szerintem nem nagyon versenyképesek” (részlet saját interjúból). A versenyképes esztétika kategóriába tehát ebből a pozícióból a magyar kultúrkincsek domináns megjelenítése nem tartozik bele. Vagyis a Gombold újra!-n való részvételt leginkább a hazai divatiparban jellemző lehetőség- és forráshiány motiválja, így el kell fogadni a „játékszabályokat”, ha nem akarnak kimaradni. Ezt az egyik befutott tervező így indokolja meg: „mindenképpen média-értékű, meg kapcsolatteremtésre nagyon jó, hogyha az ember ott van ilyen rendezvényeken, úgyhogy szerintem ezért fontos pályázni” (részlet saját interjúból).

Összegezve az elmondható, hogy a hét éven keresztül megrendezett Gombold újra! nem nyújtott fenntartható megoldást az iparág központi problémájára, a forráshiányra. Legfőbb funkciója a politikai szempontok szerinti nemzeti identitás megfogalmazása és bemutatása volt. Idővel a pályázás feltételeként egyre inkább előtérbe kerültek az olyan globális divatipari trendek, mint a környezetbarát és innovatív tervezési és gyártási technológiák használata. Az utolsó Gombold újra! tematikája a *smart fashion* és az ágazat technológiai kapcsolódása volt, ami egyértelműen jelzi a rendezvényt életre hívó politikai szereplők nemzetépítési stratégiájának változását. Az évtized végére már nem a helyi hagyományokból kívánják megfogalmazni a vonzó magyar identitást, hanem a divaton keresztül inkább az ország korszerűséget és a nemzetközi trendekkel való versenyképességet kívánják közvetíteni nemzetközi szinten.

KARRIERSTRATÉGIÁK A FÉLPERIFÉRIÁS DIVATIPARBAN

Az általam készített interjúkból kirajzolódnak olyan jellegzetes motívumok, amelyek a magyar divatiparban elsősorban divattervezőként, vállalkozóként hasonló módon tapasztaltak meg az interjúalanyok. Tipikusan formális intézményi képzésen vettek részt, jellemzően a MOME textiltervező szakán, de más intézmények (KREA, Képzőművészeti Egyetem) divatszakmai képzésén való részvétel is a divatmezőbe jutás legitim módja.

Több befutott tervező megerősíti, hogy már az egyetem alatt fontos a pályázatokon való részvétel, melyek szervezői között találunk piaci szereplőt, mint például a Vodafone, a Swarovski vagy a Chevrolet (saját interjúból) és állami programot egyaránt, mint a Gombold újra!, 2018-tól pedig Budapest Central European Fashion Week. Ugyanis 2010 óta főleg, de jórészt az államszocialista évek alatt is állami tőkével rendelkező intézmények képesek szervezni a divatshow-kat, mivel más szereplő nem tud erre 10-20 millió forintot kiadni (saját interjú egy befutott tervezővel). Közreműködnek piaci szponzorok is, de a zömében államilag finanszírozott divatbemutatókon való részvétel leginkább a tőkehiány miatt kulcsszerepet játszik egy magyar divatmárka piacon maradásában. Mivel a mező aktorai nem azonosulnak teljesen a művészszerreppel, nincsenek jelen a művészeti autonómiával kapcsolatos morális dilemmák olyan széles körben, mint ahogyan például az irodalmi, színházi vagy a képzőművészeti mezőben.

A megjelenés és a nyilvánosság szerepe tehát már a kezdetektől nagyon fontos, ahogyan a feltörekvő divattervező, Szarvas Valentin fogalmaz: „Mindig figyeltem arra, hogy legyen sajtómegjelenése[...] m, hogy mindig valami történjen” (részlet saját interjúból). A formális képzés hallgatói közül csupán egy-két tervező indít saját vállalkozást, a divat- és textiltervező hallgató és divatvállalkozó megfogalmazása szerint: „Ahogy az egyetemen beszélgettem a csoportársaimmal most [MA], meg a BA alatt is, mondjuk tíz emberből egy ember az, aki saját márkát akar” (részlet saját interjúból).

Aki viszont úgy dönt, hogy elindítja a saját divatmárkáját, annak számolnia kell azzal, hogy a gyártás és az értékesítés rendkívül tőkeigényes, hiszen az alapanyagok beszerzése, a kollekció legyártása, majd az üzletekben való termékjelenlét nagy pénzüsszegek megelő-

levezését követeli meg. A családi tőke, legyen az gazdasági vagy éppen kulturális, nagy szerepet játszik a hosszú távú siker elérésében. A kultúratermelés más mezőikhez hasonlóan a család vagy a szülők hasonló szakmán belüli működése visszatérő jellemzője a legismertebb magyar divattervezőknek, úgymint Rotschild Klára, Sándor Szandra (Nanushka) és Áron Eszter (Aeron) (Csalár 2020).

Az a feltörekvő tervező, akinek nincs anyagi forrása családi támogatásból, egyéb, nem divathoz köthető foglalkozásból származó bevételt fektet be a kollekciók elkészítésébe. Pályakezdőként jellemző a személyes ismeretségi kör ingyenes munkájára való támaszkodás, például a tervező rokona áll modellt a befotózott kollekcióban, vagy más esetben a tervező a varrónő édesanyjával együtt kivitelezzi a kollekciókat: „Ha ő nem lenne [az édesanya], lehet, hogy nem tudtam volna ezeket a kollekciókat létrehozni, sőt nem tudtam volna, mert nem lett volna rá büdzsém” (részlet saját interjúból egy saját márkával rendelkező tervezővel). Így a háztartás szintjén sokszor a fizetetlen női munka teszi lehetővé a kollekciók elkészülését, csakúgy, mint globális szinten a periféria varrodáiban, ahol a helyi olcsó munkaerő készíti el a ruhákat. További opció, hogy az induló vállalkozás esetén maga a tervező kezd el varrni egy bejövő megrendelés esetén. Ez esetben a ruhák csak a virtuális térben léteznek a webshopban: „Nálam az történt, hogy digitálisan léteztek a pólók, kendők, és ahogy érkezett rendelés, úgy tudtam megrendelni, meg úgy tudtam elkezdni gyártani. Nagyon-nagyon apró lépésekkel lehet menni előre” (részlet saját interjúból egy feltörekvő divattervezővel).

A magyar forrásszegény mezőben a kisebb márkáknál nagy szerepük van az informális megoldásoknak és a halmozódó szerepköröknek. Nem egyedi tapasztalatot ír le a feltörekvő tervező: „Leszervezek egy fotózást általában, akkor leszervezem a modelleket, a fotóst, a helyszínt, ahhoz is én szoktam a kreatívot kitalálni, merthogy én vagyok a *kreatív director is*” (részlet saját interjúból). A kiadások további csökkentésére Vetlényi Alma például a saját lakásában rendezett be showroomot, ahol fogadta a klienseket, akik többnyire *stylistok* voltak és nem vásároltak (saját interjú).

Ezek a példák jól szemléltetik a tőke hiányából fakadó alapvető problémákat a divattermelés tőkebefektetést igénylő fázisaiban. A tőkehiány következtében sok tervező kis darabszámban gyártja le

a kollekcióit, ráadásul a méretgazdaságosság miatt minél kevesebb a legyártott termék, annál költségesebb a gyártás. Viszont a tervezőknek jellemzően nincs forrásuk egy teljes méretsor elkészítésére, amit a fiatal tervező hallgató így magyaráz: „Ha mondjuk ott vagy fiatal tervezőként, van egy kollekciód, akkor ahhoz, hogy te be tudjál vinni a boltba, X dizájnerezletbe egy méretsort, akár csak egy darabot S-esből, M-esből, L-esből, már az rohadt sok pénz, hogy előállítsd. Ha nincsen ennyi pénzed, kezdőtőkéd, akkor ez képtelenség, és nem lehet előrehaladni. Pontosan ezért ezek a mentorprogramok teljesen fölöslegesek, mert a tervezőknek nincsen amúgy semmi kezdőtőkéje, akkor nem fognak tudni bekerülni ide meg oda, meg TikTokon híresek lenni, meg ilyesmik” (részlet saját interjúból). Ebből a megjegyzésből kihalatszik a szimbolikus fejlesztés, tehát a láthatóság és menedzselés fókuszú mentorprogramok kritikája, melyekről később részletesen szó lesz. A gyártás tőkeigényessége és a forráshiány miatt a bevételt a tervezők jellemzően a következő kollekcióba, anyagbeszerzésbe fektetik, így a bővülés és a márka reklámozására alig marad anyagi kapacitás, a rendezvényeken, bemutatókon való részvétel pedig nem jár szignifikáns bevétellel.

A MAGYAR DIVATIPAR ÉS A POLITIKA VISZONYA 2018 UTÁN

2010 után megsokasodtak az olyan ágazatok, amelyekben a mező koordinálását monopolizálja az állam, vagy az erre a célra állami forrásokból alapított intézmények, miközben közpolitikai intézkedésekkel támogatják a kiválasztott szereplőket (Sebők 2019). Ilyen folyamatokat látunk a divatiparban is, ahol 2018-ban az állami tulajdonú, nonprofit intézmény, a Magyar Design és Divatügynökség (MDDÜ) igyekszik ezt a koordináló szerepet betölteni. A divat állami felkarolása nem szokatlan jelenség, ahogyan azt korábban láttuk, a magyar divattörténet bizonyos időszakában, például az államszocializmusban meghatározó szerepet töltöttek be állami intézmények a mező irányításában. A következőkben bemutatom, hogyan járul hozzá a nemzetépítéshez a magyar divatipar az MDDÜ narratíváján keresztül, hogyan viszonyulnak ehhez a mező szereplői, mi lesz a Gombold újra!-n felvonultatott népies motívumokkal és hogy a Nanushka-e az új Rotschild Klára?

SZIMBOLIKUS FELZÁRKÓZÁS ÉS RÉGIÓS
DIVATCENTRUM-FEJLESZTÉS

A Magyar Turisztikai Ügynökség leányvállalataként létrejött MDDÜ öndefiníciója szerint azzal a céllal alakult, hogy: „strukturált és koordinált szakmai támogatást nyújtson a divat és a designágazat minden szereplője számára, segítse a szakma szereplői közötti információcserét, illetve az együttműködési lehetőségek feltárását és megvalósítását. Az MDDÜ egyik fő célkitűzése, hogy Budapest felkerüljön a divat- és designvárosok palettájára, szemléletváltó szerepet töltsön be a régióban” (saját interjú az MDDÜ képviselőjével). Innováción, tudáson és kapcsolati rendszeren alapuló fejlesztést irányoznak elő, amely a divatcentrumok sorába való bekerülést célozza. Így megjelenik a félperifériás pozícióból való felzárkózás narratívája, amelyet alapvetően a gazdasági cserekapcsolatokon alapuló világgazdasági hierarchiában szoktunk értelmezni, viszont az MDDÜ elsősorban kulturális, szimbolikus eszközökkel igyekszik a magyar divatipar, és azáltal az egész ország imázsán, vagyis szimbolikus helyzetén javítani. Az intézmény képviselőjének megfogalmazásában: „A nemzetközileg elismert divatiparon keresztül erősödik a magyar országmárka, és a kulturális identitás megőrzésének és bemutatásának eszközeként szolgál” (részlet saját interjúból).

Erről a jelenségről Szabó Natasa (2016) a félperifériás startupok kapcsán tesz nagyon hasonló megállapításokat, ami azért fontos, mert az MDDÜ a divatszférában is a gazdasági világra jellemző gondolkodásmódot igyekszik dominánssá tenni. Kommunikációjában az ügynökség a biznissz-ontológiát (Fisher 2020) használja, vagyis azt a kapitalista meggyőződést, hogy a társadalomban mindent, így a divatot is úgy kell működtetni, mint egy üzleti vállalkozást. Ez azt jelenti, hogy alapvetően a Nyugatról átvett menedzserszemponatok szerint kívánják újraértelmezni a divattermelést, és ezáltal prezentálni az ország vonzó, „Nyugat-kompatibilis” arculatát.

A biznissz-ontológiát a Magyar Divat és Dizájn Ügynökség mentorprogramokkal is építi, ahogy az egyik résztvevő megerősíti: „Nem a szakmánkhoz [divattervezéshez] köthető dolgokról beszélünk [a programon], hanem a márkafelépítéshez szükséges lépésekről” (részlet saját interjúból). A fenti szemléletmódot az ügynökség ezen-

kívül kurzusokkal (Young Talents Workshop), szakmai kerekasztal-beszélgetésekkel (Fashion Flash) és konferenciákkal (Tech Summit) is igyekszik meghonosítani.

Az állam a hazai divattervezők legfontosabb képzési intézménye, a MOME arculatváltásával is igyekszik a divat dizájnmegeközelítését a szimbolikus és a gazdasági felzárkózás szolgálatába állítani. A hitvallásuk így szól: „Hiszünk benne, hogy a MOME hazai viszonylatban a tradíció és progresszió együttes képviselése mellett képes közvetlen módon edukálni környezetét, és egyúttal olyan életminőséget emelő tevékenységet folytat, amely globális szinten is érzékelhető” (MOME.hu, é.n.). Az intézmény mesterszakot végző hallgatójának a megjegyzése azonban utal arra, hogy a divatmezőn belül nem feltétlenül ez a legfontosabb szempont a divathoz való hozzáállásban: „A MOME arculatváltásával egy újabb generáció kezdett el működni most, egy csomó minden változik. Elég nagy hangsúly van ezen a brandingben. Szerintem most kezd összeérni. Lehet ilyesmiket tanulni szerencsére, ha van nagyon sok idő, ha nincs, akkor nem” (részlet saját interjúból).

DIVATOS NEMZETSTRATÉGIA

A fent részletezett folyamatok nem csupán a divatipart érintik. Tágabb perspektívából vizsgálva, a divatmezőben lezajlott folyamatok a nemzetépítés, azon belül is a NER turizmusstratégiájának a részei.

Ennek a divatiparra vonatkoztatott tanulsága az, hogy az állam nem az iparág félperifériás gazdasági helyzetét figyelembe vevő, a helyi szereplőkkel együtt kidolgozott átfogó stratégiát igyekszik megvalósítani, hanem a centrum kapitalista attitűdjeinek és ideológiáinak (Szabó 2016) átvételével szimbolikus értelemben kívánja az ország *brandjét* felzárkóztatni. A *brand* felértékeléséhez pedig elégséges csupán pár divatszereplőt kiemelni, ahogy arra a következő megjegyzés is utal: „Persze a Nanushkának itthon nagyon sok megjelenése van, de az meg leginkább azért van, mert belefektettek nagyon-nagyon sok pénzt, és abból nyilván ki tudnak fizetni egy jó PR-ügynökséget, el tudják küldeni a ruhákat olyan *stylist*oknak, akik aztán elviszik a sztároknak. Tehát ez itt működik, de a kisebb cégeknek nincsen pénze meg kapacitása” (részlet saját interjúból egy divattervezővel).

A nemzetmárkázás nem feltétlenül kapcsolódik össze közvetlenül az állammal, de kezdeményezőként és koordinátorként megszervezi azokat a piaci szereplőket, akik képesek a nemzeti imázst pozitív irányba fordítani (Szabó 2016). Ezt a feladatot a divatiparban részben politikai aktorok és az eddig tárgyalt MDDÜ végzi, ami bár kiválaszt divatipari szereplőket, hogy messzire vigyék hazánk jó hírét, például a 2021-22-ben Dubajban rendezett Világkiállításon, de a legelismertebb magyar divatszereplő, a Nanushka kiemelkedése közvetlenebb módon kapcsolódik hatalmpolitikai érdekekhez.

FELHALMOZÓ ÁLLAM ÉS A DIVAT

A 2010-ben politikai hatalomra jutó pártszövetség egy olyan rendszert kezdett el kiépíteni, a Nemzeti Együttműködés Rendszerét (NER), amelyben bizonyos ágazatokban megjelennek olyan tőkésék, akiknek érdekei a hazai politikai elit érdekeivel kapcsolódnak össze. A miniszterelnök a Turizmus Summit 2018 nevű konferencián szól az „országimázsért felelős” vállalatokhoz, melybe a divatipari szereplőket is beleérttem: „Önöknek, a turisztikai vállalkozóknak és nekünk, a kormánynak van egy közös tervünk.” (Orbán Viktor 2018). Ezt az összekapcsolódást nevezi Scheiring Gábor (2019) felhalmozó rezsimnek, melynek lényege, hogy a tőkefelhalmozás folyamata a félperiférián a(z állami) hatalmi viszonyok által kialakított és a tőkés terelés révén legitimált intézményrendszeren keresztül történik (Czirfusz et al. 2019). A politikai és a gazdasági elit között létrejött egy kompromisszum, ami elősegíti bizonyos hazai tőkéscsoportok vagyonosodását. Ez a folyamat nemcsak a klasszikus gazdasági területeken jellemző (Scheiring 2019), hanem a divatiparban is megfigyelhető.

Ahogy Rotschild Klára az államosított divatipar felkentje, és az egypárti uralom kiválasztottja alkalmas volt a Kelet Párizsának illúzióját külföld-belföld fele reprezentálni, a 2010 után létrejött politikai rendszerben elsősorban a Nanushka divatcég került hasonló szerepkörbe, főleg 2018 után. A hálózatkutató Barabási Albert László (2018) a siker jelenségének kutatása során talált eredményei tükrében értelmezhető a Nanushka sikere, mely szerint ha egy adott szereplőt

a hálózat, ez esetben a politikai elit, hasznosnak talál a maga számára, akkor felerősíti annak sikerét.

Magyarországon az elmúlt években két nagyobb divatmárkának, a Nanushkának és az Aeronnak erősödött fel a sikere a befektetések és állami támogatások révén. Ennek a két márkának kortárs, modern, környezettudatos divatfelfogása közel áll a nemzetközi trendekhez, továbbá a Nanushka már 2010 előtt is jelentős szimbolikus tőkét halmozott fel. A NER általi kiválasztásukban szerepet játszott az is, hogy mely divatmárkában van meg a nemzetközi piacokon való részvétel és a gazdasági siker lehetősége, mert ez később legitimáló hatással és szimbolikus tőkével jár a magyar divatipar számára és a kormányzat ország-márka stratégiájára is pozitívan hat.

Hogy a divat világában ki tud hosszú távon befutni, azt a mai napig a kemény munka, művészi tehetség és a kreatív vállalkozói véna egyvelegéből álló kapitalista hiedelem lengi körbe. A divattervező azonban nem légüres térben alkot, a félperifériás kulturális termelést alapvetően határozza meg a forráshiány és a centrum térségeitől való függés. Ezért, ahogy korábban tárgyaltam, a magyar divatipar nem tud teljes mértékben autonóm módon működni a politikai mezőtől, mert a hiányzó gazdasági tőkét mezőn kívüli forrásból szükséges fedezniük. Így azok a divatcégek, intézmények kerülnek a lokális, globális divatipar hatalmi pozícióiba, amelyek részesülnek az állami forrásokból.

A jelenleg legismertebb hazai *brand* tehát a Nanushka, amely állami források befektetésével termel profitot, leginkább az export-bevételekből. Igazán sikeres akkor lett a cég, amikor attól az Exim-banktól kaptak forrást, amely főleg a nemzeti tőkésosztályhoz kötődő nagyvállalatoknak nyújt hitelt (Sebők 2019). Mindemelllett közvetlen állami támogatásban is részesültek 2020 tavaszán, a Versenyképesség Növelő Támogatási Programba benyújtott sikeres pályázatuk révén (Kormany.hu 2020). Az állam a kevesek kiválasztását, támogatását és az állam piaci beavatkozását a pénzügyi nacionalizmus ideológiájával igyekszik legitimálni. Ez azt jelenti, hogy egy „felsőbb jó” (Sebők 2019: 228), vagyis az ország szimbolikus felzárkóztatása érdekében szükség van azokra a vállalkozásokra, amelyek hozzájárulnak Magyarország tekintélyének és tiszteletének visszaállításához nemzetközi viszonylatban (NER Alapnyilatkozat 2010).

A magyar divatmező szereplőiben megfogalmazódnak az eladhatóság és a művészi érték közötti egyensúlyozással kapcsolatos kérdések, és dilemmák az állami ügynökség divattermeléshez való üzleti alapú hozzáállása kapcsán. Az egyik divattervező így fogalmazta meg az alkotói hozzáállását a sikerhez: „Tök fontos, hogy el tudja adni, de az, hogy csak a pénz után és a pénz után és a pénz után... szerintem hosszú távon nem ez a siker” (részlet saját interjúból).

A fenti megjegyzés rámutat arra, hogy a mezőn belül vannak, akik nem elégednek meg a szimbolikus gesztusokkal, amelyeket a politikai mező aktorai nyújtanak a divatszereplők többségének. Ahogyan az elmúlt években más kulturális mezőkben is létrejöttek alternatív struktúrák, mint például a színművészetben a Freeszfe Egyesület, a kortárs művészetben az OFF-Biennále stb., a divatiparban fiatal divattervezők, Szarvas Valentin és Istvánffy Emma alapították meg a hazai divatszakemberek intézményfüggetlen online közösségét, a Terike from Budapestet.

A FELZÁRKÓZÁS PARADOXONA: A MAGYAR DIVATIPAR ESZTÉTIKÁJA

A magyar divatipar kapitalista világrendszerbe való egyenlőtlen integrációja nem pusztán a termelési, hanem az esztétikai trendeket is formálja. Ezért ebben az alfejezetben azt vizsgálom meg, hogy milyen, hatalmi dinamikák mentén alakuló esztétikai formák jellemzik a hazai divatmező alárendelt bekapcsolódását a globális divatiparba.

ÖNGYARMATOSÍTÓ TERVEZŐK

A felzárkózás diskurzusa a rendszerváltás óta visszhangzik erőteljesen a magyar és a kelet-európai közbeszédben, azonban a nyugat-európai életstílus imitálásának vágya már a 19. századtól kezdve elterjedt jelenség volt. Az idealizálás a kontinens keleti felén (és az egyébként a kiterjedt gyarmatbirodalomban is) jellemző volt: magasabb szimbolikus értékeket társítottak a nyugat-európai fogyasztási mintáza-

tokhoz, oktatáshoz, öltözködéshez és építészeti stílusokhoz (Janos 1989).

Ez a szemléletmód, amely kulturális értelemben a nyugati, centrumtérsegek ízlésmintázatait, gyakorlatait tartja mérvadónak, a felzárkózási narratívába illeszkedik bele, egy olyan értelmezési keretbe, mely az államszocialista rendszer 1990-es évekre bekövetkező összeomlása után kapott újabb löketet Kelet-Európában. Lényege, hogy az „elmaradott”, centrumtérsegen kívüli ország bizonyos fejlődési szakaszokon keresztül megközelíti az elképzelt ideális Nyugatot, így folyamatosan közelebb kerül a racionalitáshoz, a normálishoz és az univerzálishoz (Fehérvári 2002).

Ez az attitűd a napjainkig jelen van a globális divattermelés félperifériáján működő magyar tervezőknél, akik az ideálisnak tartott nyugati professzionalizmust kívánják elérni, az „oroszos, csili-vili esztétika” meghaladásával. A kelet-európai térség alárendelt gazdasági helyzetéből feltételezett ízlésbeli lemaradását például az államszocialista politikai berendezkedéshez kapcsolja az egyik tervező: „szerintem (ahol) nem volt szocializmus, ott egyszerűen a kapitalizmus által nagyon sokszínű stílus [alakult ki]. (...) Szerintem ez nagyon szorosan összefügg. Szóval nem véletlen, hogy Oroszországban meg Ukrajnában kicsit olyan hasonló a stílus, [mint a szintén posztszovjet térséghez tartozó Magyarországon]” (részlet saját interjúból).

Azonban nemcsak esztétikai értékek szintjén számít azóta is etalonnak a Nyugat, hanem a gazdaság megszervezésének kapitalista alapjai is elérendő ideálnak számítanak többek között a kultúratermelés egyes ágazataiban (pl. dizájn) is. Melegh (2006) ezt a helyzetet a lejtő metaforájával érzékeltette. Eszerint egy képzeletbeli lejtőn helyezkednek el a kelet-európai félperifériás, illetve nyugati centrumtérsegek, melyek között aszimmetrikus hatalmi viszony van. Ennek az a következménye, hogy a domináns, felsőbb pozícióban lévő Nyugat társadalmi-gazdasági és politikai berendezkedése normatív jellegű lesz a lejtő minden részén. Ez a „normális” valójában a nyugati történelmi-társadalmi rendszerben kialakult kapitalista viszonyokat jelenti, ami egy mindenki számára elérendő univerzális eszményt képvisel. Ahogy Williams (2022 [1973]) is írja, egy adott korszakban minden társadalmi rendszerben, ez esetben a globális divatiparban léteznek domináns gyakorlatok, jelentések, értékek, divatnyelven

trendek. Ezek a társadalmi szerveződés és a mindennapi tapasztalás révén maguktól értetődőnek, univerzálisnak hatnak, miközben kifejezik és újratermelik egy adott társadalmi osztály, ez esetben a centrum divatipari szereplőinek uralmát (Williams 2022 [1973]).

Ennek eredményeképpen a hierarchia alacsonyabb pozíciói esetében megfigyelhető egy belsővé tett „nyugati normatív tükör” (Melegh 2006: 31), amely az alárendelt pozícióit elfoglaló szereplőket arra kényszeríti, hogy a saját helyi társadalmi berendezkedésből, történelmi múltból fakadó különbségeit értékkülönbségekként érzékeljék, saját jellegeiket pedig a nyugati civilizáció alatt állóként fogjanak fel, amelyeket így szükségképpen meg kell haladni (uo.). Ennek a szemléletmódnak a megnyilvánulása például a Nyugatról hazatérő, az anyaországától elidegenült befutott tervező, aki újratermeli a domináns Kelet-Nyugat diskurzus elemeit, olyan kijelentésekkel, mint, hogy: „azért van ez a nagy különbség, mert itthon van egy ilyen ízlés, rossz ízlés, bocsánat, nem annyira van kultúrája szerintem annak, hogy mi a szép, vagy hogy mi az izgalmas, mi az, ami értékes” (részlet saját interjúból). Ez az aszimmetrikus viszony Kelet és Nyugat között tehát lefojtja annak a lehetőségét, hogy a centrumon kívüli aktorok a Nyugat nézőpontjától függetlenül határozassák meg saját magukat.

A divatipar szereplőinek elbeszélései nyomán kirajzolódik a nyugati, centrumországok ízlésvilágának idealizálása, a nyugati fejlettséget elérni kívánó beszédmód: „Az egész rendezvénynek (Budapest Central European Fashion Week) van egy olyan vizuális világa, ami egyszerűen nem divat, (...) Nyugat-Európában nem állja meg a helyét” (részlet saját interjúból egy divattervezővel). Ennek megnyilvánulása tetten érhető például a Divatügynökség által szervezett rendezvényt ért másik kritikában is, amiért annak markáns „fagyiszínű” arculata van, amely: „hozza ezt a kelet-európai, ezt az ilyen fancy, csillogó dolgot, ami szerintem már nem divat egészen egyszerűen” (részlet saját interjúból egy divattervezővel). Vagyis a rendezvény vizuális világa nem illeszkedik a centrumországok letisztult stílusához és a tervezői kritikában a kelet-nyugati ízléskülönbségek értékkülönbségekként jelennek meg, ami jelzi a nyugati ízlés idealizálását az „ízléstelen” kelet-európai dizájn ellenében (Melegh 2006, idézi Papp 2020). A tervező tart attól, hogy a giccsesnek vélt

díszletek között tartott divatbemutatón készült és nemzetközi platformokra eljutó fotókon keresztül a bemutatkozó kollekciókra is „rátapad” a kelet-európai hatás egy olyan látványvilágban, amely elnyomja a *brand* arculatát. „Ahol rózsaszín háttér, meg tényleg ilyen fagyiszínű dolgok voltak, ráadásul egy őszi-téli kollekciót kellett prezentálni, nagyon nehéz ezt utána semleges anyagként kezelni” (részlet saját interjúból egy divattervezővel).

Tehát a kelet-európai tervezőknek a domináns, centrumbeli kultúratermelők által nem jóváhagyott esztétika nehezíti a globális divatipar centrumországainak „nem kelet-európai ízlésű” vásárlóközönségéhez való eljutást. A nemzetközi *buyerek* (értékesítők), divat-szerkesztők és *influencerek* által közvetített kollekciókkal viszont esély nyílik a siker kulcsaként számon tartott nyugati piacokra való betörésre. Sándor Szandra (a Nanushka tervezője) például a következőképpen fogalmaz: „Mindig azt akartuk, hogy bekerüljünk a világ vezető luxus-áruházaiába” (Bánlaki 2018: 29). A szimbolikus és a gazdasági felzárkózás kulcsának a hazai divatmező szereplői számára a centrum közönségének való megfelelés és ezáltal a nagy vásárlóerővel bíró piacokhoz való hozzáférés tűnik.

DIVAT A POSZTSZOVJET

A kortárs magyar divatiparban azonban nemcsak a nyugatról hazatért Széchenyi-típusú „por és mocsár mindenütt” hozzáállás (Janos 1989: 337) érvényesül a kelet-európai ízlés- és formavilággal kapcsolatban. Az utóbbi négy-öt évben a posztszovjet esztétika „csóró, de szexi” (Stahl 2014) stíluselemei bekerültek a nemzetközi divat fősodrába, uralkodó trend lett a volt „keleti blokk” szimbolikus darabjait hordani (sportmelegítő, bőrkabátok, szakadt farmerek stb. (Sidó 2018)).

A jelenség mögött a kelet-nyugat lejtő mellett a divatiparnak az a sajátos tulajdonsága áll, hogy a centrum domináns szereplői szezonról szezonra újabb és újabb jelentéseket és szimbólumokat emelnek univerzálisan követendő trendké. Mivel a globális divatipari centrumok egyben a világgazdaság központjai is, melyek közül számos komoly gyarmatosító múlttal rendelkezik, az ismeretlen táj felfedezésének toposza felismerhető a domináns szereplők más kultúrákhoz

fűződő viszonyában. Goldsworthy (1998, idézi Melegh 2006) észleli a kultúra más területein (zene, irodalom, film) és a divatiparban is jellemző attitűdöt és elváráshorizontot, amellyel a hegemon pozícióban lévő aktorok a számukra ismeretlen tájakat, kultúrákat szemlélik. A kreatív divatipar inspirációforrásként gyakran nyúl a nyugati kultúráktól eltérő hagyományokhoz, amelyek az újdonság és az eredetiség ígéretével bírnak.

Bár a kulturálisan az európai Másik kategóriába elsősorban Oroszország számít (Melegh 2006), amelynek „vadkeleti” mítoszát a kortárs politikai események éltetik tovább és jelent inspirációt a kapuőr nyugati divatházaknak. Erre példát a londoni tervező hallgató említ: „A Balenciaganak volt is olyan kollekciója, amit úgy fotóztak be, hogy kicsit ilyen retró, szovjet stílusú” (részlet saját interjúból).

Tehát az autentikust kereső nyugati fogyasztók, kereskedők értékékként észlelik a magyar divatszereplők kelet-európai kulturális gyökereit. Mivel a hazai divatszцена követi a centrum által meghatározott trendeket, számukra is szimbolikus és gazdasági tőkévé alakul a magyar, illetve a Budapest *brand* mint kelet-európai egzotikum. Ez Sándor Szandra a Nanushka alapító tervezője szerint is pozitív irányba tolhatja el a márka megítélését: „Sikerült elérnünk, hogy fontos véleményvezérek úgy érezzék, ők fedezték fel maguknak a márkát [Nanushka]. Ők olyat tudnak erről a távoli, egzotikus *brand*-ről, amit más nem” (Lencsés 2021). A helyi tervezők tehát profitálhatnak a saját kultúrkincseikből, ha az globálisan is megfelelő formában van prezentálva. Erre magyar példa az OST nevű divatmárka, amely a német ‘kelet’ címkével és az angol nyelvű weboldallal elsősorban a nemzetközi piacot célozza a „speciális közép-európai szimbólum kavalkáddal”, amelyek a szocialista munka- és sportruházat kollekcióikat jellemzik (Ostkonzept, é. n.).

De miért nem váltak kelet-európai népi motívumok olyan globális trenddé, mint a posztszovjet stílus? Ebből a szempontból kirajzolódnak a globális divatipar erőviszonyai, hogy míg a nyugat felkarol egy izgalmasnak tűnő, autentikus stílust Kelet-Európából, és azt „szexi” trendként hagyja jóvá, akkor az eredeti környezetében is divattá válik, hiszen a centrum hatalmi fölénye teszi azt értékessé. Ezért tudott trend lenni a posztszovjet Kelet-Európában is. Ezzel szemben például a helyi aktorok által a nemzetépítés szempontjából

újrágondolt népi örökséget nem ezen a nyugati tekinteten keresztül észlelik a félperifériás térségben, így ezek a helyi tradicionális mintázatok csak akkor válnak trenddé, ha a centrum országok felől nézve autentikusnak hatnak. Azonban a centrum ízlésvilága felől a félperifériának a globális hierarchiákat szimbolikus szinten gyakran megkérdőjelező kelet-európai nemzetépítés esztétikája kevésbé tűnik bekebelezhetőnek, mint a politikai szinten képviselő nélkül maradt posztszovjet munkásosztály.

Nem arról van szó azonban, hogy a globális divatipari szemszög nem engedi a népművészeti és a budapesti szimbólumok használatát, hiszen ezek továbbra is az izgalmas ismeretlent jelentik. A különbség abban áll, hogy népi elem művészi ihletforrásnak vagy a helyi politikai vezetés nemzeti ideológia demonstrálás eszközének tűnik (Gombold újra!). A londoni intézmény hallgatója érdeklődést tapasztalt a magyar tematikájú projektek felé: „Alapvetően tudják, hogy Budapest gyógyfürdők meg ezek, de ha politikai, közéleti témáról van szó, vagy népművészetről, hagyományokról, ezekről nyilván nem tudnak annyit. Ezekkel kapcsolatban mindig érdeklődéssel hallgatnak” (részlet saját interjúból).

A kortárs magyar divatmárkáknál is megjelennek elszórtan a magyar kultúrában gyökerező népi elemek, koncepciók, mint például a kopjafa és a kalotaszegi hímzés a Nanushka 2022-es Harmónia nevű kollekciójában (Vogue.com é. n.) vagy átgondolt formában a bekecs, ami az 1950-es évek kulákellenes megmozdulásaira emlékeztető kollekció darabja Zsigmond Dóra 2021-es őszi-téli kollekciójában (Zsigmonddoramenswear.com 2021).

Szarvas Valentin divattervező is felhasználja projektjeiben a magyar gyökereit inspirációs forrásként: „A kollekciók inspirációi valamilyen szinten köthetőek Magyarországhoz, de Budapesthez is. Mindig olyan eseményt dolgozok fel, vagy olyan festményt, ami itt készült. Ez nem egy kitzűzött cél, csak valahogy mindig így alakul” (részlet saját interjúból). Tehát attól még, hogy a népi motívum nem válik olyan globális trenddé, mint a posztszovjet stílus, az „ismeretlen táj felfedezése” nem megy ki a divatból.

ÖSSZEGZÉS

A világrenszerben Magyarország félperifériás pozíciója meghatározza a hazai kultúratermelés működési feltételeit. A hazai divatipar egyaránt része a globális kulturális és divatmezőnek, ami kihat az iparág szerkezeti felépítésére és a szereplők mozgásterére, de ugyanígy kihat a mindenkori politikai hatalomhoz való viszonyára, illetve a magyar divat esztétikai, tartalmi elemeire is. Ezért tehát fontos a magyar divatmező szélesebb perspektívából való elemzése, hogy lássuk, miért nem tud a magyar divatipar teljes mértékben autonóm módon működni, miért van tere a politikai mezőből érkező kezdeményezéseknek, és hogyan és miért nem csak a divatipari szereplők érdeke az ágazat felfuttatása. A tőkehiányos divatiparban fontos szerepet játszanak a képek és a szimbolikus termelés, hiszen a fizikai termék előállításának és értékesítésének tetemes költségeit a kezdő divatvállalkozások nehezen tudják fedezni. Ennek megfelelően a divatbemutatókhoz, divatfotózásokhoz és -magazinokhoz köthető események jelentős állomások a kulturális termékek előállításában. A divatesemények finanszírozásában pedig nagy részt vállalnak állami intézmények (Innovációs Minisztérium, MDDÜ), amivel jelentős pozícióban kerülnek a divatmező hatalmi viszonyrendszerében.

A 2011 és 2017 között megrendezett Gombold Újra! öltözképpályázat a szakmai kritikák ellenére központi eseménynek számított a magyar divatszférában, amely szimbolikus és társadalmi tőkével, illetve nyilvánossággal járult hozzá a résztvevő márkák presztízséhez. A bemutatott kollekciók a politikai hatalom új, magyar hagyományokban gyökerező nemzeti identitás elképzelését tükrözték, amivel kapcsolatban az alkotói szabadság korlátozásának kritikája fogalmazódott meg több résztvevőben is: „Nem rossz, ha van egy téma, de nem hiszem, hogy azzal építünk országimázst, hogy magyar népművészetet emelünk be” (részlet saját interjúból).

Ennek a stratégiának az a célja, hogy a divat szerves része legyen az országról alkotott képnek és így magasabbra pozícionálja az országot a gazdasági világrenszer globális hierarchiáján alapuló szimbolikus értéklejtőn. Magyarország történelmében többször is láttunk arra példát, hogy az aktuális politikai rendszer a divatipart használja eszközként az országról alkotott imázs formálásához. A Horthy-kor-

szakban a nemzeti elit a parasztkultúrát, az 1950-es években az államszocialista pártvezetés az ünnepeelt divattervező Rotschild Klára sikereit használta fel uralmának legitimálása érdekében.

A divatiparban rejlő gazdasági potenciálról szóló narratívát később, 2018 körül az állami MDDÜ kezdi el erőteljesen használni a magyar divatról szóló kommunikációjában. Ez a nézőpont beleilleszkedik a magyar kormány turisztikai-, illetve kreatív gazdaságfejlesztési stratégiájába, így bizonyos politikai és divatipari szereplők érdekei összekapcsolódnak. Ennek példája a Nanushka divatcég kiemelése, hiszen, ahogyan a külügyi- és külgazdasági miniszter 2021-ben a londoni Nanushka üzlet megnyitóján elmondott beszédében kiemeli, a magyarok erőforrások híján a kreativitásuknak és a gazdasági stratégiájuknak köszönhetően érnek el sikereket nemzetközi szinten (Sziijártó 2021).

Az elmúlt két évben tehát a politikai hatalom már nem a népi hagyományokból forrászó nemzetiidentitás-közvetítő eszközként tekintett a divatiparra, hanem mint egy olyan kulturális iparágra, amely Magyarország versenyképességét és turisztikai vonzerejét hivatott képviselni nemzetközi színtereken és bizonyítani a fennálló politikai rendszer sikerességét az ország határain kívül-belül.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Bánlaci, D. Stella (2018). Az állami Nanushka lendületet vesz (a magán majdnem csődbe ment). *Forbes*. 2021. február 6. <https://forbes.hu/a-jo-elet/new-yorkban-hasit-az-allami-nanushka-es-ezt-a-ny-times-bol-is-tudjuk/>
- Barabási Albert László (2018). *A képlet: A siker egyetemes törvényei*. Libri.
- Barna, Emília és Dobos-Nagy, Emese (2021): Transformation of the “Made In...” Label: Countries as brands and the hidden global relations of production. In Paulicelli, Eugenia; Manlow, Veronica és Wissinger, Elizabeth (szerk.), *The Routledge Companion to Fashion Studies*. Routledge.
- Barna Emília; Madár Mária; Nagy Kristóf és Szarvas Márton (2019). Dinamikus hatalom. Kulturális termelés politika és Magyarországon 2010 után. *Fordulat*, 26, 225–251.

- Bourdieu, Pierre (2000). A mezők logikája. In Felkai Gábor, Némedi Dénes és Somlai Péter (szerk.), *Olvasókönyv a szociológia történetéhez II. Szociológiai Irányzatok a XX. században* (418-430). Új Mandátum.
- Clean Clothes (2017) Amplifying worker voices in the garment and sportswear industry. *Clean Clothes Campaign*, 2017. <https://cleanclothes.org/file-repository/livingwage-europe-country-profiles-hungary/view>
- Czirfusz Márton; Csányi Gergely; Éber M. Áron; Gagyi Ágnes; Gerőcs Tamás; Jelinek Csaba; Katona Noémi; Kovai Cecília; Meszmann T. Tibor; Nagy Kristóf; Pinkasz András; Szarvas Márton és Vigvári András (2019). Szószedet a Fordulat 26. számához. *Fordulat*, 26, 5–27.
- Csalár Bence (2020). *Színfalak mögött – A magyar divat*. Book.
- Csipes Antal (2011). *A divatról komolyan*. Balassi.
- Dívány.hu (2013) Gombold újra!: a busók lenyomták a pulit. *Dívány.hu*, 2013. június 23. https://divany.hu/offline/2013/06/23/taroltak_a_szoros_busok_es_a_paplanok/
- Szijasztó Péter (2021). Nanushka megnyitó – magyar sikersztori Londonban. *Facebook*, 2021. május 28. <https://www.facebook.com/szijasztot.peter.official/videos/2770894723200458>
- Fehérvári, Krisztina (2002). American Kitchens, Luxury Bathrooms, and the Search for a 'Normal' Life in Postsocialist Hungary. *Ethnos*, 67(3), 369–400.
- Fisher, Mark (2020). *Kapitalista realizmus: Nincs alternatíva?* Napvilág.
- Godart, Frédéric (2014). The Power Structure of the Fashion Industry: Fashion Capitals, Globalization and Creativity. *International Journal of Fashion Studies*, 1(1), 39–55.
- Gagyi Ágnes és Szarvas Márton (2016). Válság, művészet és politikai aktivizmus-ma: A kortárs kulturális mező újrapolitizálódásának társadalmi környezete. *Eszmélet*, 28(112), 111–131.
- Glamour.hu (2015). Rió 2016: Megvan! Ez lesz a Magyar Olimpiai Csapat formaruhája!. *Glamour.hu*, 2015. december 10. <https://www.glamour.hu/divathirek/rio-2016-megvan-ez-lesz-a-magyar-olimpiai-csapat-formaruhaja-17328>
- Goldsworthy, Vesna (1998). *Inventing Ruritania. The imperialism of the imagination*. Yale University Press.
- Janos, Andrew C. (1989). The Politics of Backwardness in Continental Europe, 1780-1945 . In: *World Politics*, 41(3), 325–358. Cambridge University Press.
- Kormany.hu (2011). The 'Rethink/re-button! Magyar is the Mode' fashion show celebrates the renaissance of Hungarian folk costume. *Magyarország Kormánya*, 2011. május 16. <https://2010-2014.kormany.hu/en/ministry-of-public-administration-and-justice/news/the-rethink-re-button-ma>

- gyar-is-the-mode-fashion-show-celebrates-the-renaissance-of-hungarian-folk-costume
- Kormany.hu (2020). Új világgazdasági versenyben kell helyt állni. *Magyarország Kormánya*, 2020. május 25. <https://2015-2019.kormany.hu/hu/kulugzdasagi-es-kulugyminiszterium/hirek/uj-vilaggazdasagi-versenyben-kell-helyt-allni> (Utolsó megtekintés 2020.11.12.)
- Lencsés, Csaba (2021). Az ördög mostantól Nanushkát visel? *Elle magazin*, 2021(3).
- Marx, Karl (1967 [1867]). A tőke I. In *Karl Marx és Friedrich Engels művei* (23. kötet). Kossuth.
- McRobbie, Angela (2005). *British Fashion Design: Rag Trade or Image Industry?* Routledge.
- Mears, Ashley (2013). *Pricing Beauty: The Making of a Fashion Model*. University of California Press.
- Melegh, Attila (2006). *On the East/West Slope. Globalization, nationalism, racism and discourses on Central and Eastern Europe*. Central European University Press.
- Miniszterelnok.hu (2018). Turizmus Summit 2018 beszéd. *Miniszterelnök.hu*, 2018. október 16. <http://www.miniszterelnok.hu/orban-viktor-beszede-a-turizmus-summit-2018-cimu-konferencian/>
- MOME.hu (é. n.) Az Egyetemről. <https://mome.hu/hu/az-egyetemrol>
- Országgyűlés Hivatala (2010). A Nemzeti Együttműködés Programja H147. *Parlament.hu*, 2010.május 22. <https://www.parlament.hu/irom39/00047/00047.pdf>
- Ostkonzept (é. n.) About. *Ostkonzept.com*, é. n. <https://www.ostkonzept.com/about>
- Paulicelli, Eugenia; Manlow, Veronica és Wissinger, Elizabeth (szerk.), (2022). *The Routledge Companion to Fashion Studies*. Routledge.
- Perhócs, Péter (2018). A divattermelés körvonalai: Divattermékek, kulturális kontextusok és szimbolikus jelentés-konstrukció. *Replika*, 106-107, 365-378.
- Pilart.hu (2014). Így teremtett divatot gróf Széchenyi István. *Pilart.hu*. 2014. november 26. https://pilarternera.blog.hu/2014/11/26/igy_teremtett_divatot_grof_szechenyi_istvan
- Scheiring Gábor (2019). *Egy demokrácia halála – Az autoriter kapitalizmus és a felhalmozó állam felemelkedése Magyarországon*. Napvilág.
- Sebők Miklós (2019). *Paradigmák fogságában: Elitek és ideológiák a magyar pénzügyi kapitalizmusban*. Napvilág.
- Simonovics Ildikó (2015). *Divat és szocializmus. Magyarország divattörténete 1945–1968*.

- Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Karának Interdiszciplináris Doktori Iskolába leadott doktori értekezés.
- Simonovics Ildikó (2019). *Rotschild Klára. A vörös diktátor*. Jaffa.
- Stahl, Geoff (szerk.) (2014). *Poor, but Sexy: Reflections on Berlin Scenes*. Lang Peter.
- Sidó Zoltán (2018). Csóró, de szexi – Keletiblokk-fétis a popkultúrában. *Mérce*, 2018. július 22. <https://merce.hu/2018/07/22/csoro-de-szexi-keletiblokk-fetis-a-popkulturaban/>
- Szabó Natasa (2016). A magyar startupok és a kapitalizmus új szelleme: a morális és gazdasági felzárkózás stratégiája a félperiférián. *Replika*, 99, 109–125.
- Szabó Zoltán (1938). *Cifra nyomorúság. A Cserhát, Mátra, Bükk földje és népe, szociográfia*. Cserépfalvi.
- Taylor, Mary N. (2021). *Movement of the People: Hungarian Populism, Folk Dance, and Citizenship*. Indiana University Press.
- Velvet (2005). Lázadnak a magyar divattervezők. *Velvet.hu*, március 2. <https://velvet.hu/trend/herczeg0301/>
- Wallerstein, Immanuel (2010). *Bevezetés a világrendszer-elméletbe*. L'Harmattan Kiadó.
- Williams, Raymond (2022 [1973]). Alap és feléptmény a marxista kultúra-elméletben. *Fordulat*, 30, 41–62.
- Zanin, Éva (2014). *The Politics of Fashion: A Study of the Hungarian Fashion Design Contest "Gombold Újra!" between 2011 and 2012*. A Central European University Department of Gender Studies-on leadott szakdolgozat.
- Zsiborgás Gábor (2017). Az Use Unused befejezi, az olimpia volt az utolsó nagy dobásuk. *Forbes*, 2017. június 1. <https://forbes.hu/uzlet/a-used-unused-befejezi-az-olimpia-volt-az-utolso-nagy-dobasuk/>
- Zsigmonddoramenswear.hu (2021) AW21 Obscure Look Book. *Zsigmonddoramenswear.hu*, 2021. <https://zsigmonddoramenswear.com/pages/aw21-obscure>

Szarvas Márton

KINEK A KULTÚRÁJA? TÁNCHÁZMOZGALOM ÉS HEGEMÓNIA

Taylor, Mary N. 2021. *Movement of the People: Hungarian Populism, Folk Dance and Citizenship*. Bloomington: Indiana University Press.

A néptáncról és a táncházról azoknak, akik Magyarországon vagy határon túli magyar közösségekben nőttek fel, rengeteg közvetlen tapasztalatuk van, a népi kulturális gyakorlatok mindannyiunk fiatalkori kulturális fogyasztásának alapélményei. Ezeket az élményeket keretezi Mary Taylor 2021-ben megjelent könyve a táncházmozgalom történetéről és annak politikai jelentőségéről az olvasó számára azért, hogy a népi kulturális gyakorlatok megélésének társadalmi terét politikai gazdaságtani vizsgálat alá helyezi. Elemzése a liberális hegemoniába ágyazott jobboldali ellenhegemón építkezést is segít megérteni. Vagyis azt a folyamatot, ahogyan a táncházmozgalom a népi kultúra mozgalmi megújításából a konzervatív középosztály politikai mozgósításának terévé vált. A hegemonia Antonio Gramscitól származó fogalom, amely az uralom konszenzusosnak érzett elemeit ragadja meg. Az ő álláspontja szerint a kultúra materiális viszonyok által formált és azokat formáló viszonyrendszer, amelyet – mások mellett – a kulturális intézmények is termelnek (Gramsci 1971: 12; Crehan 2002: 99-100).

Mary Taylor korábbi munkáiban a néptáncot, a megélt, performált nemzet és állampolgárság viszonyát (Taylor 2008), a nemzetek fölött álló kulturális irányító szervek (pl. UNESCO) (2016) és a népi mozgalom kortárs jelentőségét vizsgálja (Taylor 2020). Míg kutatóként az intézményes kultúra kereteinek megértésén, addig aktivistaként ezeknek a lebontásán és a rendszerellenes cselekvések kulturális termeléssel való összeegyeztetésén dolgozik. A könyv a budapesti táncházokban és erdélyi tánctáborokban 2004 és 2005 között, vala-

mint 2007-ben készített terepmunkáján alapszik, amit a Magyar Művelődési Intézet levéltárában végzett történeti kutatással egészített ki. Taylor először a magyar nemzetállam kialakulásához kötődő 19. századi népdal- és néptáncgyűjtést vizsgálja, és ennek kapcsán a korabeli néprajzot mint gyarmatosító gyakorlatot kritizálja. A korai intézményesülő néprajztudomány arra törekedett, hogy leírja a monarchia különböző népeinek kultúráját, és azokat egymással kapcsolatba hozva mutassa be őket. Másrészt célja volt egy hegemon magyar kultúra megteremtése, amelyben a nemzetiségek kulturális gyakorlatai csak mint egzotikus jelenségek voltak jelen (Hofer 1989 idézi Taylor 2021: 41).

A könyv második fejezete a két világháború közti kulturális intézményrendszert elemzi, amely a klebelsbergi kultúrpolitika elemeként a népi gyakorlatok gyűjtését és reprezentációját az állami politika szintjére emelte. Ebben az időszakban a néptánc állami kultúrává válásának egyik fő tere a népi kultúrát narratíván és stilizálva bemutató Gyöngyösbokréta mozgalom volt. Ez összefonódott a belföldi és nemzetközi turizmus fellendülésével, és ezáltal a népi előadások, népi iparművészeti tárgyak áruvá válásával. A fiatalokat megszólító népdalgyűjtő táborok és az aktivizmusszerű népdalgyűjtő tevékenység elterjedése a részvétel által tette lehetővé a nemzettel való azonosulást. Ugyanakkor a Horthy-korszak folklórkultusza nem pusztán az uralkodó rend megerősítéséhez járult hozzá. A népi kultúrát a forradalmi osztállyal és egy modern, demokratikus jövővel azonosító, az alacsonyabb társadalmi rétegekből származó szereplők számára kulturális tőke felhalmozását biztosító mozgalmak, mint például a népi kollégiumi mozgalom, a korszak aránylag liberális egyesületi életéből tudtak kinőni. A parasztságnak egyszerre politikai és kulturális hatalmat követelő Muharay Elemér táncsoportja is a leventemozgalom részeként tevékenykedett, miközben tagjainak egy része a különböző baloldali szervezetekben mozgalmi munkát végzett. Taylor a nép fogalmát olyan politikai konstrukcióként vizsgálja, amely az osztály- és földrajzi szolidaritás helyett az elképzelt nemzeti összetartozást erősíti meg. Ez a kommunista, szociáldemokrata vagy parasztpárti szereplők számára egyszerre jelentett kulturális hovatartozást és politikai ágenciát.

A könyv a néptánc helyét az 1945 utáni időszak kultúrpolitikájában a művelődési intézményeken keresztül elemzi. A művelődési intézmények olyan befogadó terek, amelyekben egyszerre jelennek meg a propagandisztikus, oktató tevékenységek, mindeközben pedig amatőr művészeti mozgalmaknak is teret adnak. Az intézmények 1949 utáni központosítása felszámolta az előző évtizedekre jellemző egyesületi életet, azaz a különböző csoport- és osztályérdekek mentén szerveződő olvasóköroket, dalköroket és egyéb kulturális mozgalmakat. A népi előadások szintjén esztétikai szempontból a professzionális és amatőr együttesek által előadott koreografált, a forradalmi osztályok (parasztság, munkásság) történetét narratív módon bemutató előadások élveztek támogatást. Azonban az 1960-as évektől az eladósodás következtében fennálló államháztartási hiány decentralizációhoz vezetett, így az intézmények egyre nagyobb autonómiát nyertek, ezért szabadabban fogadhattak be és tervezhettek programokat (Striker 1987).

Taylor szerint ez az intézményes átalakulás tette lehetővé, hogy a táncház ellenzéki tevékenységgé váljon. Ennek az átalakulásnak központi eleme volt, hogy a nem autentikusnak gondolt szocialista nép fogalmát kritizálva az igazinak vélt népben kereste a népi kultúra gyökereit és tágabban véve a saját értelmiségi legitimációjának alapjait. Esztétikai szempontból pedig a korban domináns csárdásnál és verbunkosnál zeneileg összetettebb motívumokat fedezték fel újra a komoly zenei végzettségű zenészek (Frigyesi 1996: 61-62). Ebben a kontextusban jelentek meg a Novák Ferenc, Halmos Béla és Sebő Ferenc által szervezett táncházak, amelyeket Taylor társadalmi táncként (*social dance*) ír le. Olyan kulturális eseményként elemzi ezeket, melyek nem a megelőző időszak táncaira jellemző tömegmozgásra, koreografált színpadképre és narratív történetmesélésre épülnek, és nem egy látványos, színpadra állított mű a végtermék, hanem a kultúrán keresztül megélt közösségi együttlét kerül előtérbe.

Ennek megfelelően a kodályi *népzene mint anyanyelv* fogalmát a táncházmozgalom is a zászlójára tűzte. Ebben a társas együttlétben a tánc és a népzene az anyanyelvhez hasonlóan a tudati folyamatot megelőző testi folyamatként zajlik, a zene pedig a tánccal együtt egy organikus egészként értelmezhető kulturális gyakorlat. Ahogy Loïc Wacquant (2004) leírásában a gyakorlásán keresztül a boksza gon-

dolagnál mlyebben bevessdott cselekvessv vlik, ugy a zene felismerse utan a nptancos is automatikusan a tajegysnegnek megfelelon választ lépéseket. Taylor érvelésében ugyanakkor ez az automatizmus összekötődik a magyarság határokon átívelő érzelmi megélésével. A széki, mezősegi stb. tánc lépései nemcsak a konkrét táncot, hanem a területet is felidéznek, miközben megteremtik az adott területen élő emberekkel való szolidaritást. Tehát a testi reakció az érzelmi választal és a nemzet térbeli átélésével is társul.

A könyv utolsó két fejezete a táncműzmozgalom 1989 utáni átalakulását és a nemzetközi kulturális szervezetek ebben betöltött szerepét a rendszerváltás politikai gazdaságtani folyamataiba ágyazva elemzi. A nép fogalmának jobboldali populista használatát a könyv Nancy Fraser (1997) alapján a társadalmi egyenlőtlenségeket elfedő *culture talk*-ként keretezi, vagyis hogy a rendszerváltás után megnövekedő társadalmi egyenlőtlenségeket a korszak elitfrakciói kulturális okokkal magyarázták. A liberális oldal a Nyugat-Európához képest kialakuló fejletlenséget a szocialista embertípus kulturális beidegződéseire vezette vissza. A nemzeti oldal pedig a társadalmi egyenlőtlenségeket az alávetettséget idealizáló önszeretettel leplezte el, ami a nemzet ellen összefogó erőkkkel szembeni harcot és a kulturális felsőbbrendűséget hirdette (Gagy 2014). Az UNESCO Szellemi Kulturális Örökség intézményét kritizálva Taylor később arra jut, hogy miközben a szellemi örökség fogalma az egyedi kulturális javakat egy univerzális emberi kultúrába szeretné becsatornázni, épp a nemzeti kultúra határait erősíti meg. A mindennapi kultúra állam által közvetített piaci integrációja ugyanakkor Taylor szerint nem új dolog, hiszen a népi kultúra már a 18-19. századtól kezdve áruvá vált és összekapcsolódott a nemzetépítéssel. Ami viszont újdonság a kortárs kapitalista kulturális iparágak működésében, hogy ma az olyan szellemi kulturális örökségeket, mint a busójárás vagy a solymászat, már nemcsak a nemzetállami, hanem a szupranacionális szervezetek is bekapcsolják a globális tőkemozgásokba. Így a kulturális örökséget felügyelő intézményrendszer az univerzális emberi kultúra szépségét és sokszínűségét hirdeti, miközben a nemzeti vagy etnikai alapon működő hagyományörzést támogatja. A recenzió további részeiben Taylor könyve alapján először azt emelem ki, hogy hogyan válhatott a népi kultúra Kelet-Európában állami kultúrává, majd a könyv elem-

zését kiegészítem a szocializmus alatti és a rendszerváltást követő néppel foglalkozó szakértők elemzésével. Végül azt mutatom be, ahogyan a táncházmozgalom története rávilágít arra, hogy a hegemoniaépítés egy történeti folyamat. Azaz egyrészt a könyv állításai alapján általánosítok, másrészt egy kiegészítést teszek hozzá, harmadrészt pedig kiemelem a kötet elemzésének politikai jelentőségét.

AZ EGYEDI ÉS AZ UNIVERZÁLIS: NÉPI KULTÚRA KELET-EURÓPÁBAN

A kapitalista világrendszerbe agrárexportörként becsatlakozó kelet-európai régió uralkodó osztályai annak a parasztságnak a kultúráját tették meg nemzeti kultúrává, amelyet először extrém módon kizsákmányoltak, majd a modernizációs és felzárkózási kísérleteknek következtében részlegesen fel is számoltak. A népi hitelességről való gondolkodást és a népi gyakorlatok felértékelődését egyrészt az idegennek gondolt csoportoktól (németek, zsidók) való érintetlenség képzete, majd a paraszti kultúra intézményesülésen keresztüli beolvasztása tette lehetővé. Így nem véletlen, hogy a 19. század óta a paraszti kultúra politikai használatáról és a parasztsággal kapcsolatos állítások és közpolitikák történetéről számos írás született (Hofer 1995; Barta 2014). A néptáncról mint az adott földrajzi és kulturális térben beágyazott társas viszonyokat termelő és újratermelő jelenségről (Bíró és Gagy 1987) a kortárs néprajz írt rendszeresen. A szocialista kulturális intézményekben dolgozó szakértők pedig mint szabadidő-eltöltési szokást vagy mint a kortárs populáris kultúrát megújító mozgalmat figyelték meg (pl. Vitányi 1964).

Immanuel Wallerstein szavaival élve a tőkefelhalmozást célzó modernizáció univerzalizáló hatása teremtette meg a partikulárisról való gondolkodás feltételeit. A tőkés világrendszerbe való integráció ideológiai szinten univerzális emberi kultúraként keretezi a felvilágosodás korában Nyugat-Európában születő polgári kultúrát. Ennek az egységesítő hatásnak állnak ellen a helyben elnyomott, inkorporált csoportok kulturális szinten, a saját egyediségüket hangoztatva (Wallerstein 1991: 45-46). A jelentős agrárnépesség miatt vált az ellenzéki és a hegemon gyakorlatoknak is terepévé a népről és annak

kultúrájáról való gondolkodás. Taylor történeti elemzésében elsősorban a „nép”, „népiség” fogalmainak kritikai vizsgálatát végzi el, ugyanakkor kevésbé emeli ki azt, hogy kinek az érdekében és milyen elképzelt képviselő mentén teremtnének meg ezek a fogalmak.

A régióban jellemzően a népi kulturális gyakorlatok váltak állami, nemzeti kultúrává. Bekebelezésük, osztályokon átívelő elsajátításuk és reprezentációjuk nem csak Magyarországon állt folyamatosan a politikai vállalkozások középpontjában. A két világháború között például a román kultúrházépítés a Gusti-iskola falukutató törekvéseivel összhangban az etnikailag sokszínű romániai kulturális gyakorlatok egységes paraszti-népi képének kialakítására törekedett. Az ehhez kapcsolódó katalogizáló, leíró folyamatok a gyarmatosító adminisztráció működéséhez hasonlóan egyszerre erőszakos és konszenzuális módon terjesztették ki az állam hatalmát (Musat 2013). A csehszlovák esetben a szocializmus alatt a folklór állami támogatása egyszerre jelentette a nemzeti legitimációs szerepet és a minden társadalmi csoport számára jólétet biztosító kulturális mozgalmat, valamint megmutatta a modernizáció előnyeit (Feinberg 2018: 54). Más regionális leírásokban a nemzet performatív megjelenítését célozták meg a falusi életet színpadra állító (Cash 2011), vagy a népzene és táncot absztrahált formában megjelenítő gyakorlatok (Cooley 2005, Olson 2004). A tudás és gyakorlat állami szinten intézményesített felhalmozása pedig lehetővé tette ezeknek a gyakorlatoknak a piaci értékesítését (Buchanan 2006).

Taylor ezekhez az elemzésekhez járul hozzá az első két fejezetben a magyar eset vizsgálatával. Miközben a 19-20. század fordulóján a népi gyakorlatok gyűjtésére és azok katalogizálására épülő birodalmi vállalkozások uralták a népi kultúrához való viszonyt, addig a két világháború között ez inkább a nemzetállami legitimációt és a nacionalista hegemonia kiépítését szolgálta. Ezekhez a törekvésekhez kritikusan álltak a magukat a parasztság szövetségeseinek tekintő népi írók vagy a különböző kispazda, agrárproletár mozgalmak. A népi írók a parasztság anyagi lehetőségeit és kulturális önkifejezését nem tartották elválaszthatónak egymástól, illetve a kettő közötti szoros összefüggés tagadására a kizsákmányolás eszközeként tekintettek (ld. Szabó 1986).

Habár a második világháború után szovjet mintára sorra alakultak a Vörös Hadsereg Kórusához és a Mojszejev Táncegyütteshez hasonló kezdeményezések és az ezeket kiegészítő kutatóközpontok, a legtöbb esetben ezeket már megelőzte valamilyen helyi, népi gondolon alapuló intézményesített forma. Magyarországon az 1945 előtti, fentebb említett Gyöngyösbokréta mozgalom és Muharay Elemér 1945-ben megalakuló együttese is megelőzte a szovjet mintára kialakított népi kultúra kutatására és terjesztésére szakosodott intézményrendszert. De a szovjet Népi Alkotások Házát példának tekintő, 1951-ben létrehozott Népművészeti Intézet előtt is már létezett az 1946-ban Illyés Gyula és Németh László által alapított Népi Művelődési Intézet (Taylor 2021: 89). Taylor ez utóbbiak ambivalens pozícióját elemzi, amely egyrészt az osztály nélküli társadalom utópiájának új populáris kultúráját igyekezett megszilárdítani, másrészt újratermelte azt a materiális-kulturális szétválasztást, amely a Horthy-korszak népi kultúra képét meghatározta.

KULTÚRA ÉS A PROFESSZIONÁLIS MENEDZSERI OSZTÁLY

A táncházat és az ahhoz kapcsolódó társas együttléteket Taylor mozgalomként keretezi, amelyben a közösségiség és egy nagyobb társadalmi egészhez való tartozás egyszerre megélhető (Taylor 2021: 149). A szerző szerint a néptánc új terekben és új formában való gyakorlását mozgalomnak lehet nevezni. Egyrészt azért, mert állampépítést alakító, és azáltal alakított tevékenységről van szó (Tilly 1983), másrészt pedig azért, mert az érzékelés új kereteit hozza létre (Melucci 1988). A mozgalom ugyanakkor szerinte elsősorban esztétikai és spirituális, amely a nemzethez való viszony szimbolikus elemeit gondolja újra (Taylor 2021: 183–184). A táncház mozgalmi jellege ugyanakkor születésének időszakában csak a domináns szocialista kulturális intézményrendszerrel való kölcsönhatásban értelmezhető (Uo. 102).

Taylor leírásában az állam, a kultúrával foglalkozó szakértők és a mozgalom viszonya a népies és a népi ellentét párban fogalmazódik meg. Az előbbi egy politikailag és/vagy gazdaságilag hasznosított népi kultúrát jelent, míg az utóbbi képviselően vagy azonosuláson alapuló

kulturális és politikai értelemben vett autenticitást ír le. A két ellentétpár között fennálló viszonyt Pierre Bourdieu a „szóvivők” kifejezéssel írja le. A fogalom azt a pozíciót jelöli, amely egy osztály vagy csoport megteremtésében szimbolikus tőkefelhalmozással jár, ám személyes társadalmi életútban gyökerező ambíciókkal társul (Gagyi és Pulay 2017). Barbara és John Ehrenreich osztályelemzése a professzionális menedzseri osztály fogalmával írja körül az állami, szakértői vagy értelmiségi szervezetekben dolgozókat. Ez a réteg az elnyomott társadalmi csoportokkal szövetségben áll (Ehrenreich és Ehrenreich [1977] 2021; Gagyi 2021), és ide tartoznak a társadalmi viszonyok újratermelésében szerepet játszó, bérből élő szellemi munkások.

A néptánc a szocialista kultúrpolitikában már az 1970-es évek előtt jelentős helyet foglalt el. Ugyanakkor a korai táncművelésben belül a szocialista népi kultúra hitelességével kapcsolatban megjelenő apolitikus kritikák, amelyek a táncok koreografáltságára és a zenei, formai források szűkösségére mutattak rá, új értelmezést hoztak. A koreográfia helyett a tánc megélését, a narratív előadásmód helyett a strukturált improvizációt helyezték előtérbe. A bevett táncformákat, mint a csárdás és a verbunkos (Frigyesi 1996: 62–63), erdélyi gyűjtések során „a tiszta forrást keresve” újakkal frissítették fel. A felemelkedő kritika utat talált a Népművelési Intézetben belül, és klubvezető tanfolyamokon, hivatalos rendezvényeken keresztül legitimálódott.

De mégis kik azok a szereplők, akik a kritikának teret engedtek a szocialista intézményrendszeren belül? Taylor Alekszej Jurcsakot (2005) követve beszédaktus-elméletre építő, késő szocialista változásokat keretező leírását használ. Azt állítja, hogy a szocialista kultúrpolitikában és mindennapi gyakorlataiban a konstitutív, azaz a valóságot generáló ideológiai kijelentéseket felváltják a performatív, az ideológiát csak szimbolikus megerősítő, valóságot elfedő állítások. Ugyanakkor, ha a művelődésen belüli szereplők társadalmi pályájára fókuszálunk, a cselekvések és állítások kognitív szétválasztásánál sokkal komplexebb képet kapunk. Így Taylor elemzését érdemes kiegészíteni az intézményekben dolgozók társadalmi életútjának és az intézmények működése által formált cselekvési terének leírásával és elemzésével. Tehát érdemes szemügyre venni azt, hogy a szóvivői vagy szakértői pozícióban lévő szereplők milyen ambíciók mentén tekintettek a táncművelésre, mint olyanra, ami egyszerre megőrzi

a művelődési intézmények egyenlősítő jellegét, és a részvételen keresztül demokratizálja is azokat.

A táncházmozgalom szocialista intézményes keretét a közművelődés adta, amelynek a történeti változásai (T. Kiss 2000; Koncz 2004) lehetőséget biztosítottak arra, hogy a kultúrpolitikusok és a kulturális dolgozók a művelődéspolitikát az olyan, a korban a művelődés tereiben létrejövő kulturális mozgalmakhoz igazítsák, mint amilyen a beat vagy pol-beat volt. Ez az intézményrendszer a helyi gyakorlatok támogatásán, fesztiválok, falunapok és ünnepek szervezésén, könyvtárak, dalkörök, táncgyűttesek és kertbarát körök fenntartásán, oktatóprogramok és amatőr rádióklubok szervezésén keresztül átszötte, és a mai napig átszövi a vidéki és városi közösségek kulturális életét. Ennek az intézményrendszernek a sokszor statikus leírása, ami porosnak vagy mindig is anakronisztikusnak állítja be, esetleg figyelembe se veszi létezését, megnehezíti azt, hogy a szocializmus alatti kulturális termelésről és intézményrendszeréről mint változó, adaptív rendszerről gondolkodjunk. A szocialista művelődési rendszer liberális kritikája a szocialista államot alkalmazkodásra képtelen monstrumként ábrázolta, ahol még egy „bélyeggyűjtő klubban sem lehet a [polgári] szabadságot megtalálni” (Gellner 1994: 5). Ezzel szemben Taylor a táncház és a kultúrházak viszonyán keresztül ezt az intézményrendszert dinamikus rendszerként elemzi.

A népművelők többnyire első generációs értelmiségi nők (White 1990: 122). Ez az oktatás által mobilizált értelmiségi csoport jellemzően állami alkalmazottként dolgozik egy közösség kulturális emancipációján, ezért gyakran kerül abba az ellentmondásos helyzetbe, hogy helyi igények és az állami politikák közül kell választania. A táncházmozgalom és a művelődési intézmények interakciójában nemcsak a mozgalom intézményes struktúra általi bekebelezése zajlott, hanem a népi gyakorlatok megújításával, részvételigé tételével kapcsolatos törekvések is megjelentek. A részvételigé meghonosítása által próbálták a közösségeket a kultúra termelőivé tenni, valamint a népművelői életpálya által strukturált belső kritikát is kifejezték. A népművelők életpályájának, sokszor kényszerpályáinak leírására a szocializmus alatt olyan metaforákat használnak, amelyek leírják a kultúra terjesztésének militáns jellegét (kultúrkatonák, lélek mérnökei [Grant 1994]). Lipp Tamás az első Szombathelyen végzett

évfolyam „hályogkovácsokként” való keretezésével (Lipp 1979) a népművelőt olyan kulturális munkásként reprezentálja, aki a feladat nehézsége és komplexitása ellenére feltalálja magát, az állam és a helyi közösség között bravúrosan egyensúlyoz. A mozgalmisság által létrehozott alulról jövő kezdeményezések bekebelezését Vitányi a küszöbember fogalmán keresztül kritizálja (Vitányi 1993). Az őszinte, a rendszer átalakítását célzó gyakorlatok a politika számára eszközzé válnak, a gondolatokat kidolgozó forradalmi, reformer értelmiségen a politikai szereplők átlépnek, majd az ideológiákat a saját hatalmuk újratermelésére használják fel. Később a tanácsi szintre utalt, döntésekkel és finanszírozással való küzdelemben megfáradt és a megrekedt mobilitási pályából kiábrándult értelmiség képét írja le Benkő Éva az „átutazók és beletörődők” fogalmával. Az intézményes és mozgalmi kölcsönhatások elemzése Mary Taylor leírásában túlmutat az 1990 előtti kulturális termelésről szóló elemzéseken. A hivatalos-alternatív ellentétpár általi jellemzést meghaladja, mivel megmutatja a kritika és az intézményrendszer közötti dinamikus viszonyt. Ugyanakkor az elemzéshez érdemes hozzátenni az állami bürokráciában alkalmazott szereplők osztálypozíciója által formált ambíciók középszintű elemzését is.

KONZERVATÍV KULTURÁLIS MOZGALOM ÉS A MOZGALOM KULTÚRÁJA

A tanulmány arra figyelmeztet, hogy a népi kultúra kutatása, bemutatása és megélése nem csak a helyi nacionalizmusok keretrendszerében értelmezhető. A magyar esetben sem egyértelmű a nép homogén képe és a jobboldali hegemonia térnyerése közötti viszony, hiszen a különböző baloldali populizmusok is történetileg használták a népit mint az elnyomott osztályok valós kultúráját¹. Ugyanakkor Taylor etnografikus fejezetében kiemeli, hogy az általa vizsgált időszakban, ami a Fidesz választási vereségétől (2002) a kettős állampolgárságról szóló népszavazásig (2004) tartott, a táncház mint tér a jobboldali

1 Erről lásd Mélyi József Trapp Dominika „Ne tegyétek reám...” népi kultúra által kijelölt határokat vizsgáló kiállításához kapcsolódó Sej, a mi lobogónkat című performansz-előadását (2020.02.05., Trafó Galéria, Budapest)

civil társadalom részévé vált, amiből a nem-konzervatív csoportok kiszorulnak.

A táncházat bizonyos elemei, így például a férfi-női viszonyok meghatározott hierarchikus jellege vagy a tánc korábban említett érzelmi földrajza alkalmassá teszik a konzervatív világkép erősítésére. Ugyanakkor a táncház antipolitikus természete szerint az a konszenzus, hogy a táncház a szabadidő és nem a politika tere, ami szelektíven engedi meg a különböző politikai kijelentéseket. Így Taylor megfigyelései szerint a kettős állampolgárság kérdése kapcsán a táncházon belül konszenzus volt. Ugyanígy a nacionalista szubkultúrákon belüli tudások is kívül estek a politizálás kategóriáján. A szövegben példaként említett sumér-magyar rokonságról szóló kijelentések, vagy Pap Gábor munkája (Taylor 2021: 212), amely az asztrológiát, a keresztény és ősmagyar hitrendszereket a paraszti étellel organikus egységben kezelte, és azt egy időtlen „szerves magyar műveltségként” írta le, nem tartoztak a „politizálás” kategóriájába, hanem hallgatólagosan elfogadásra kerültek. Ezek a gondolatok ma a polgári nyilvánosság és a civil társadalom fogalmainak használatával keverve a Magyarországkutató Intézet és a Nemzeti Művelődési Intézet programjainak részei, így a kulturális irányítás bizonyos szegleteiben intézményesültek.

Taylor elemzésében a konzervatív térnyerés másik folyománya az volt, hogy a magukat liberális értékrend szerint meghatározó szereplők vagy nem jártak többet táncházba, vagy roma táncházakat kezdtek el látogatni, tehát a népi érzékenységet felváltotta egy másik kulturálisan performált szolidaritás (Pulay 2014). Ez a mozgás is jól illusztrálja azt a folyamatot, ahogyan a középosztálybeli szereplők szimbolikus szövetségeket kerestek és keresnek a különböző kulturális fogyasztási szokásokon és saját identitásuk performálásán keresztül. Ugyanakkor az, hogy ezek a vágyak társadalmi pozícióból fakadnak, nem teszik kevésbé igazzá a táncházban megélt kollektív mozgáson alapuló közösségiséget.

A 2000-es évek Magyarországon a népi gyakorlatok megélése a polgári körök kulturális tevékenységéhez hasonlóan a konzervatív polgári hagyományok felélesztésének folyamatát erősítette (Greskovits 2020). Ez a megfigyelés egyrészt azért jelentős, mert illusztrálja a hegemonia folyamatjellegét, a létező hegemon által kitermelt és abban megjelenő „felemelkedő osztály” (a jelenlegi nemzeti középosztály)

kulturális és társadalmi gyökereit, szimbolikus harcait. Másrészt a „neoliberalizmus miatt lecsúszó és kiábrándult munkásság jobbra tolódásának” tételét is árnyalja. A kelet-európai populizmusok kialakulásának okáról szóló állítás az, hogy a rendszerváltás utáni emberi jogi diskurzusokkal elfedett extrém kizsákmányolás miatt az elnyomott társadalmi csoportok jobbra szavaztak. Taylor ezt kiegészíti azzal, hogy feltárja egy 2010 előtti kulturális jegyekben kifejeződő, történetileg és materiálisan beágyazott intézményesült szeletét a konzervatív ellenhegemóniának. Ebben a folyamatban középosztálybeli szereplők fedezték fel újra a két világháború közötti polgári, konzervatív kulturális jegyeket, és tették azokat az identitásuk részévé. Ezért a civil társadalomban működő közösségeknek, például a polgári köröknek, nem csak a szavazói mobilizáció szempontjából volt kiemelt jelentősége. Ezek tették lehetővé, hogy a 1970-es években kialakuló kritikát, ami azt állította, hogy a szocializmus osztály- és kulturális szempontból sem képviseli a népet, egy állampolgári alapon meghatározott, a népet a nemzettel azonosító kritika váltsa fel.

Taylor könyve tehát a népi kultúra mozgalmi megélésén, illetve a nép fogalmain keresztül kifejtett társadalomkritika által mutatja be a népről való kulturális tudás politika- és társadalomtörténetét a Horthy-korszaktól kezdve egészen 2007-ig. Elemzése figyelembe veszi a mozgalmakon belüli kijelentéseket és a tudástermelést, ami a néppel és annak kultúrájával foglalkozik, de a nép fogalmát mint kulturális alapon meghatározott állampolgári hovatartozást is vizsgálja. A hosszú történeti ív és az etnográfiai nézőpont feltárja a hegemónia folyamatjellegét és az amatőr kulturális gyakorlatokban rejlő politikai lehetőségeket, de a közvetítő intézmények bemutatása és a domináns társadalmi csoportok által felhasznált kultúra perspektívája néhol hiányosan jelenik meg. Ugyanakkor ez az intellektuális vállalkozás a mindennapi kultúra, állam, piac és értelmiségi szereplők történetileg formálódó kölcsönhatásán keresztül egyszerre mutatja meg a képviseleten alapuló kulturális mozgalom kritikáját és korlátozott lehetőségeit. Konklúziójában Taylor a táncház gyakorlatainak politikai lehetőségeit és a közösségiség politikai jelentőségét emeli ki. Amellett érvel, hogy a kulturális gyakorlatoknak olyan megélése, ami nem emeli ki azokat saját kontextusukból, lehet a rendszerellenes kulturális gyakorlat alapja, ami nem az esztétikán alapszik, hanem az elnyomott-

ság közös érzését teszi általánossá. A népi kultúra gyakorlása és ápolása sem szükségszerűen a nacionalizmushoz szervesen kötődő tevékenység. A lokális alapon definiált kultúra, például a kelet-európai kulturális gyakorlatok hasonlóságát és különbségét elismerő mozgalmak éppen a nemzetállami keretben elgondolt kulturális termelést és fogyasztást kérdőjelezik meg azzal, hogy a regionális és osztályalapon szerveződő kulturális gyakorlatokra fókuszálnak.

Ma, amikor klímaválságtól való félelmében a kritikai értelmiség a népi gazdasági és kulturális gyakorlatokban keresi a kiutat, a népi kultúra politikai felhasználásának történeti példáihoz hasonló folyamatokat látunk. A kontextus nélkül felkarolt néptánc-hoz hasonlóan a népi túlélési és építési gyakorlatok idealizálása elfedi azt az elnyomott pozíciót, amire ezek a praktikák válaszként születtek. Mégis, amikor a kultúráról mint közjóról és rendszerellenes gyakorlatokról gondolkozunk, fontos, hogy ez ne csak a radikalizálódott középosztálybeli csoportok által végrehajtott performatív megújításban vagy a kulturális javak önkényes kollázsának politizálásában öltön testet. Ehelyett a közös, intézményesített munkán keresztül a mindennapi interakciókban megjelenő megélt kultúra lehetőségeit kell, hogy erősítsük.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Barta Tamás (2014). Magyar néptáncmozgalom a korai időkben – társadalmi ideológia vagy nemzeti művészet? *Eszmélet*, 26(101), 141–166.
- Bíró Zoltán és Gagy József (1987). „Mi főleg csináltuk, mások magyarították”. Montázs a táncművészetről. In Bíró Zoltán; Gagy József és Péntek János (szerk.), *Néphagyományok új környezetben: Tanulmányok a folklórizmus köréből* (162–183). Kriterion.
- Buchanan, A. Donna (2006). *Performing Democracy, Bulgarian Music and Musicians in Transition*. Chicago University Press.
- Cash, Jennifer (2011). *Villages on Stage Folklore and Nationalism in the Republic of Moldova*. Lit-Verlag.
- Cooley, Timothy J. (2005). *Making Music in the Polish Tatras: Tourists, Ethnographers, and Mountain Musicians*. Indiana University Press.
- Crehan, Kate (2002). *Gramsci, Culture, and Anthropology*. Pluto Press.

- Ehrenreich, Barbara és Ehrenreich, John (2021 [1977]). A professzionális-menedzseri osztály. *Eszmélet*, 32(127-128), 249–264.
- Feinberg Grim, Joseph (2018). *The paradox of Authenticity: Folklore Performance in Post-communist Slovakia*. University of Wisconsin Press.
- Fraser, Nancy (1997). *Justice Interruptus: Critical Reflections on the “Postsocialist” Condition*. Routledge.
- Frigyasi, Judit (1996). The Aesthetic of the Hungarian Revival Movement. In Slobin, Mark (szerk.), *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe* (54–75). Duke University Press.
- Gagyí Ágnes és Pulay Gergő (2017). Szolidaritás, reprezentáció és képviselő a szegénységkutatásban és az új középosztálybeli aktivizmusban. *Replika*, 104(4), 81–99.
- Gagyí Ágnes (2014). Az antipopulizmus mint a rendszerváltás szimbolikus eleme. *Fordulat*, 21, 298–316.
- Gagyí Ágnes (2021). Tudásmonopólium és baloldali idealizmus. *Eszmélet*, 33(130), 138–151.
- Gellner, Ernest (1994). *Conditions of Liberty: Civil Society and its Rivals*. Penguin Press.
- Gramsci, Antonio (1971). *Selections from the Prison Notebooks*. Hoare, Quentin és Smith, Geoffrey Novell (szerk.), International Publishers.
- Grant, Bruce (1995). *In the Soviet House of Culture: A Century of Perestroikas*. Princeton University Press.
- Greskovits Béla (2020). Rebuilding the Hungarian Right Through Conquering Civil Society: the Civic Circles Movement. *East European Politics*, 36(2), 247–266.
- Hofer, Tamás (1995). The “Hungarian Soul” and the “Historic Layers of National Heritage”: Conceptualizations of Hungarian Folk Culture. In Banac, Ivo és Verdery, Katherine (szerk.), *National Character and National Ideology in Interwar Eastern Europe* (65–82). Yale Center for International and Area Studies.
- Koncz Gábor (2004). *A közművelődés gazdasági kutatásának kezdetei Magyarországon: 1974 és 1989 között*. Debreceni Egyetem Multidiszciplináris Bölcsészettudományok Doktori Iskolába leadott kézirat.
- Lipp Tamás (1979). *Hályogkovácsok*. NPI.
- Melucci, Alberto (1988). Social Movements and the Democratization of Everyday Life. In Keane, John (szerk.), *Civil Society and the State*. Verso.
- Musat, Raluca (2013). Cultural Politics in the Heart of the Village: The Institutionalisation of the Camin Cultural in Interwar Romania. *New Europe College Ștefan Odobleja Program Yearbook 2012-2013*.

- Olson, Laura (2004). *Performing Russia Folk Revival and Russian Identity*. Routledge.
- Pulay, Gergő (2014). Staging ethnicity: Cultural politics and musical practices of Roma performers in Budapest. *Acta Ethnographica Hungarica*, 59(1), 3-24.
- Striker, Sándor (1987). Voluntary Education as Public Communication. In *On the Role of Voluntary Associations in Social and Cultural Development in Hungary and the Netherlands*. OKK.
- Szabó Zoltán (1986). *Cifra nyomorúság*. Akadémiai Kiadó – Kossuth Kiadó – Magvető Kiadó.
- T. Kiss Tamás (2000). *A népneveléstől a kulturális menedzserig*. Új Mandátum Könyvkiadó.
- Taylor, Mary N. (2008). Does Folk Dancing Make Hungarians? Táncház, Folk Dance as Mother Tongues, and Folk National Cultivation. *Hungarian Studies*, 22(1-2), 9-29.
- Taylor, Mary N. (2016). Intangible Heritage Protection and the Cultivation of a Universal Chain of Equivalency. *Nationalism and Ethnic Politics*, 22(1), 27-49.
- Taylor, Mary N. (2020). Hungarian “Populism” and Antipopulism Today through the Looking Glass of the Interwar “Populist” Movement. In Rayner, Jeremy; Falls, Susan; Souvlis, George és Nelms C., Taylor (szerk.), *Back to the ‘30s?* Springer International Publishing.
- Taylor, Mary N. (2021). *Movement of the People: Hungarian folk Dance, Populism, and Citizenship*. Indiana University Press.
- Tilly, Charles (1983). Social Movements and National Politics. In Bright, Charles és Harding, Susan (szerk.), *Statemaking and Social Movements*, (297-317). University of Michigan Press.
- Vitányi Iván (1964). *A magyar néptáncmozgalom története 1948-ig*. Népművelési Intézet.
- Vitányi Iván. (1993). *Öt meg öt az tizenhárom*. Gondolat.
- Wacquant, Loïc (2004). *Body & Soul: Notebooks of an Apprentice Boxer*. Oxford University Press.
- Wallerstein, Immanuel (1990). Culture as the Ideological Battleground of the Modern World-System. *Theory, Culture & Society*, 7, 31-55.
- Yurchak, Alexei (2006). *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton University Press.

Jean-Louis Fabiani

VAN-E KIÚT A KULTURÁLIS KAPITALIZMUSBÓL?¹

Ez a tanulmány a kultúra közjóként való értelmezésének nehézségeit és akadályait veszi számba, a kapitalista világrendszerbe belesimuló társadalmi és gazdasági szerepek nemzetközi és történeti áttekintésének tükrében. A konvencionálisan nyugati modernista művészetfelfogás kultúrafogalmának megkérdőjelezésével rámutat arra, hogy bár a kapitalizmus által bekebelezett és kisajátított kultúra keretei között a közjavak fogalma nehezen ültethető át a gyakorlatba, de ez a kultúra fogalmának átértékelésével már áthidalható.

A kulturális közjavakat nem olyan egyszerű definiálni, mint a természeti közjavakat – a levegőt, a vizet – és más természeti erőforrásokat, amelyeket egyenlően és univerzálisan kellene megosztani. Dipesh Chakrabarty segítségünkre volt Európa provincializálásában, de úgy tűnik, hogy a „The Climate of History” című cikkében már ő is egy újfajta egyetemesség mellett foglal állást: „A klímaváltozás az emberi kollektivitás kérdését veti fel számunkra, az univerzális egy olyan formájára utalva, amelyen keresztül nem vagyunk képesek megtapasztalni a világot.” (Chakrabarty 2009).

Hosszú távú feladatunk lesz a környezeti igazságosságért való küzdelem, de ennek jelentésében legalább mindannyian egyetérthetünk. Vajon a kulturális igazságosságot is ilyen egyszerű volna követelni? Miért olyan nehéz közjóként elképzelni a kultúrát? Először is, ez a szó többértelműségének tudható be, amelyet Kroeber és Kluckhohn régi (1952) tanulmánya, a *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions* szerint legalább 164 módon lehet értelmezni. Biztos vagyok benne, hogy találnánk még többet is. Ennek ellenére nem javasolnám

1 Az írásnak a magyar nyelvű az első megjelenése. Az alapjául szolgáló előadás a CEU *Commoning Art and Culture* nyári egyetemén hangzott el 2021 júniusában.

a definíciós játékban való részvételt. Vegyük elő inkább az UNESCO által megfogalmazott „antropológiai-esztétikai” verziót: „egy társadalom vagy társadalmi csoport sajátos lelki, tárgyi, szellemi és érzelmi jegyeinek együttese, amely magába foglalja a művészeteken és az irodalmon kívül az életstílust, az együttélés módjait, az értékrendszert, a hagyományokat és a hiedelmeket.” A kultúra egy kollektív egységhez kapcsolódik, és jelezve annak identitását (és feltételezve belső egységét) az interkulturális kapcsolatok felé nyit, amelyeket mindig nehéz definiálni. Lehet megfogható vagy megfoghatatlan. Az elmúlt fél évszázadban hozzászokhattunk, hogy többet hallunk kultúrharcokról, mint kulturális párbeszédéről, amely inkább egy olyan üres fogalom, amelyet a politikusok és nemzetközi intézmények tagjai olyankor használnak, mikor nincs mit mondaniuk. A kultúrharc a német *Kulturkampf* fordítása, amely a 19. században jelent meg (a vallási és világi hatalom közötti konfliktusként). A *Kampfplatz* (a küzdőtér) az a tér, ahol a kultúra a legfőbb fegyver a hatalmi harcokban. Mi válhat közjóvá akkor, ha a kultúra a sajátos, a specifikus birodalma – tehát ami menthetlenül Másá tesz Mások szemében – és ha büszkén vallhatok magaménak olyan gyakorlatokat és hiedelmeket, amelyeket nem én választottam? A régi szociológusok különbséget tettek származás és teljesítmény között. Ez mára már teljesen divatjamúlt lett, mivel már nem hiszünk a meritokráciában. A saját hosszú életemben két pillanatot tudok elkülöníteni: az első a teljesítményeim felett érzett büszkeség (a tudományos munkám, a szociális és morális kötelességem) volt; a második a származásom felett érzett büszkeség (amikor a *So Corsu ne so fieru*, „Korzikai vagyok, büszke vagyok rá” szlogen elterjedt). Vonakodtam tőle, hogy a származásom határozzon meg. Persze nincs abban semmi szégyellnivaló, ha valaki korzikai. De büszkének lenni olyasmire, amiről nem tehetek? Az 1980-as évek végén, franciaországi és amerikai számkivetést követően én lettem a korzikai kulturális ügyekért felelős vezető. Az volt a munkám, hogy olyan emberek kulturális igényeivel foglalkozzak, akik büszkék voltak arra, hogy korzikaiak, mert azt gondolták, hogy kultúrájukat a gyarmatosítók dominálták hosszú időn keresztül. Végül segítettem nekik céljaik meghatározásában, és kielégíttem az identitásra vonatkozó igényeiket, jóllehet mardosó kétségek közt. Vajon jól tettem, hogy megfosztottam őket attól, amit én akkor uni-

verzális kultúrának neveztem, amely kitágíthatta volna tudatukat, és további eredmények eléréséhez segíthette volna őket? Nyilvánvalóan sosem válaszoltam meg ezt a kérdést. Több mint 30 éve tudom, hogy az univerzalizmus illúzió volt, ami a nyugati gyarmatosítás és elnyomás ideológiai elkendőzését szolgálta, de nem tudok nem arra gondolni, hogy egy újfajta univerzalizmusra van szükségünk.

Azt gondolom, hogy ez a kulturális közjavak összes dilemmáját magába foglalja. A közjavaknak egyértelműen közülük van a kommunizmushoz. Még akkor is, ha Hardt és Negri, a *Commonwealth*, a közjavak gondolatát népszerűsítő könyv írói egyértelműen egy altermodernitást álmodtak meg, amelynek nincsen sok köze egy szocialista modernitáshoz. A kulturális kommunizmus pontosan az, amit Karl Marx a munkamegosztás végeként definiált: „reggel vadászom, délután halászom, este állattenyésztéssel foglalkozom, ebéd után kritizáljak, ahogy éppen kedvem tartja – anélkül, hogy valaha vadásszá, halásszá, pásztorrá vagy kritikussá válnék”. Itt az „ahogy éppen kedvem tartja” azt jelenti, hogy a kulturális közjavak határozzák meg a társadalmi életet, mivel mindenki egyenlő képességekkel rendelkezik. A kommunista emberi lényt semmihez sem tulajdonítják, ő nem ez vagy az. Nem birtokol ezt vagy azt. Nem meghatározható ez vagy az által. A tulajdon megszűnt. Szigorúan véve a szociális élet bármely részének közjává tétele maga után vonja, hogy a személyes kisajátítás lehetetlen. De minek a kisajátítása? Ez a kérdés.

A *Commonwealth*-ben Hardt és Negri azzal érvelnek, hogy a politikai modernitás a tulajdonon alapszik. „A tulajdon fogalma és a tulajdon védelme az alapja minden modern politikai alkotmánynak. Ebben az értelemben a köztársaság, a nagy polgári forradalmaktól napjainkig, a tulajdon köztársasága.” Összehasonlíthatjuk a természeti közjavak privatizálását a „kultúra” privatizálásával, mivel a kapitalizmus, főleg a biopolitikán keresztül, kisajátítja az „általunk létrehozott nyelveket, az általunk megalapozott társadalmi gyakorlatokat, a kapcsolatainkat meghatározó társas hajlam módjait” (Hardt és Negri 2009: 139). Ez lehet az első meglátásunk a kultúra közjává tételével kapcsolatban. A társadalmi szereplők folyamatosan jelentéseket és szimbólumokat hoznak létre, de azokat a tőke kisajátítja, a hatalom pedig radikálisan átalakítja. Ez a messzemenőig túlmegegy a kulturális javak felhalmozásán, illetve a „primitív” kultúrákra vetülő ragadozó

tekinteten. Ez sokkal kiterjedtebb folyamatot tár fel: minden társadalmi gyakorlat ki van forgatva, és a kapitalizmus szolgálatába van állítva. Jegyezzük meg, hogy a szerzők szerint az identitáspolitikai erős fegyver lehet a kapitalista kisajátítás ellen. Ezzel persze lehetne vitatkozni. Húsz évvel ezelőtt Boltanski és Chiapello már megmutatta, hogy a kapitalizmus új szelleme elég sikeres volt ahhoz, hogy elnyelje a művészek kritikáját, legyen az bármennyire radikális is, és a még több profitszerzés, a még körmönfontabb osztálykülönbségek előállításának eszközévé tegye azt (Boltanski és Chiapello 2005). Úgy tűnik, hogy az identitásra vonatkozó igényeket a piac elég jól fogadja. Hardt és Negri ugyan nagyon sok könyvet adott el, a közjavak ideje ettől sajnos nem jött még el. Mivel a szocializmus összeomlott mindkét megvalósult (szociáldemokrata, illetve a szovjet stílusú államszocialista) formájában, Hardt és Negri azt javasolja, hogy ugorjunk egyből a kommunizmusra. Így jutunk el a közjavakig.

A közjavak tragédiájának fogalma már elhasználódott a közgazdaságtanban. Emlékezzenek: az erőforrásokhoz adott szabad hozzáférés (először a ki nem sajátított földeken való legeltetés) azok kimerüléséhez vezet, és ez (a földeket igazgató) ügynökök saját érdekeiket juttatja előnyhöz. A konklúzió: vagy bekerítésre van szükségünk, vagy állami szabályozásra. Ennek ellenére néhány közgazdász megpróbálta újraértelmezni a túllegeltetés ezen kicsit túl szép történetét. Elinor Ostrom még Nobel-díjat is kapott azért, mert bebizonyította a *Governing the Commons* című munkájában, hogy a felhasználás szabályozása működhet privatizáció vagy állami közbeavatkozás nélkül is, helyi koordináció által.

Gyerekként megszoktam egy nagyon szofisztikált öntözőrendszer látványát a mediterrán falucskámban, ahol a víz szűkös erőforrás volt. A falubeliek hajnalban kezdték öntözni zöldségkertjeiket és gyümölcsöseiket a falu felső részétől haladva, az alsó részt 9 órára elérve, mielőtt a nap túl erőssé vált volna. Egy patak szabadon folyó vizét használták fel, vastag anyagkötegekkel megváltoztatva folyásirányát, hogy a kertjeik felé folyjon. Ezt tökéletes rendben tették. Ritkán fordult elő, hogy valaki csalni akart, vagy több vizet felhasználni, őket azonnal megszólták. A rend a helyi közösségből fakadt. Sokkal később ugyanezt a rendszert láttam működni Afrikában. Ez persze feltételezi egy egyenlőségen alapuló közösség létét, ahol semmi nem ösztönzi vagy

teszi lehetővé a tőke felhalmozását. Nem véletlen, hogy a terület neve, ahol felnőttem, *Terra di U Cummune* (Közösség Földje), ellentétben a szomszédos *Terra di I Signori* (Urak Földje) területével. Itt a közjavak egyenlőséget, kölcsönös elismerést és közös érdekeket feltételeznek a véges erőforrások racionális használatában. Ez mindenekelőtt a felhalmozás lehetetlenségéről szól.

Át tudjuk ültetni ezt a megoldást a kultúra helyzetére? Kijelenthetjük, hogy a kulturális erőforrások mindannyiunkhoz tartoznak, és senkinek nem lenne szabad visszatartania belőlük saját használatra. Ez volt az egyik hagyományos baloldali igény, ahogy azt a fontos marxista gondolkodó, Raymond Williams megfogalmazta, aki életműve nagy részét a kultúra szociológiájának szentelte. Williams azok közé tartozott, akik, mint Richard Hoggart és Stuart Hall, különválasztották a legitim kultúrát a közös kultúrától, ezzel lehetővé téve közjóként való értelmezésüket. A kultúrára úgy hivatkozott, mint „a mi” egész életmódunk – a közös jelentések [...] a művészetek és tanulás – a felfedezés és a kreatív erőfeszítés különleges folyamatai” (Williams 1958). Williams számára „a kultúra hétköznapi”. Ebben felismerhetünk némi hasonlóságot a *Commonwealth*-ben megtalálható definícióval (a kultúra társadalmi gyakorlatok összessége). A kultúra itt nem a kulturális elit privilégiuma, hanem mindenki demokratikus joga. A kultúrához való jog megjelenik az ENSZ által 1948-ban elfogadott Emberi Jogok Egyetemes Nyilatkozatában. Az ötlet az volt, hogy az emberiség mesterműveire való hozzáférés kiszélesítésével „demokratizálják” a kultúrát. André Malraux, a francia író, aki később Európa első kulturális minisztere lett, megtestesítette ezt az ideát. Az általa megálmodott „Képzeltbeli Múzeum” alapja rengeteg különböző művészeti alkotás fikciós gyűjteménye a világ minden részén. Ez a kultúrának az emberekhez való közelítésére tett kísérlet ugyan tiszteletreméltó, de két illúzió miatt is hibás. Az egyik a múlt kulturális szimbolikájának figyelmen kívül hagyása: a legtöbb manapság nagy becsben tartott építészeti alkotás a hatalom és kirekesztés szimbóluma volt. Annak érdekében, hogy esztétikai szempontból elfogadhatóak legyenek, úgyszólván esztétizálni kell őket. Amikor a kínai turisták a versailles-i palota Tükörtermében sétálnak, nem érdekli őket az abszolút hatalom. Ebben az esetben a kultúra egyértelműen depolitizálást jelent. A második illúzió pedig az, hogy a „Képzeltbeli Múzeum” előfeltételezi, hogy

a mesterművek mindenkit meghatnak majd, mindenféle mediáció (közvetítés) nélkül. Ez figyelmen kívül hagyja azt, hogy a kulturális felismerés a habitus részévé vált kulturális kódok elsajátításán alapszik. Itt még hozzátenném, Bourdieu-t idézve, hogy a kultúra az ízlésből, csakúgy, mint az ízléstelenségből áll (franciául ez a kifejezés még erősebb, undort jelent). A kulturális menedzserek a kultúrát mindenkinek szeretnék elvinni, de annak igazából csak egy részét, azt, amelyik megsokszorozza a Facebook-lájkokat. A másik rész a mesterek monopóliuma marad, undort és ellenkezést kifejezve. Itt a kultúra demokratizálása maga ellen fordítható. Messze attól, hogy a világ mesterműveihez hozzáférést biztosítson, ez az elnyomott embereket fétisimádatra kényszeríti, egyszersmind megakadályozva őket esztétikai ítéletek meghozatalában. Jürgen Habermas éppen a műalkotásokról folyó felvilágosult vita kapcsán dolgozta ki a nyilvánosság fogalmát. A kultúrafogyasztók még mindig meg vannak fosztva a legjobb dologtól, ami a Felvilágosodás kultúrájából maradt: a kritikától.

Vajon a kulturális demokrácia jobb, mint a kultúra demokratizációja? Ebben az esetben a cél már nem az, hogy a társadalmi szereplők megnézzék a mesterműveket, hanem hogy kifejezzék „hétköznapi” kultúrájuk saját ízlését. A magaskultúra demokratizálása létező kánonokra épült. Hiába létezik nem nyugati művészet, azt mégis a Nyugat szemszögéből értékelték, sok esetben erőszakos kizsákmányolás eredményeként. Ez tehát a kultúra közjová tételének egy hamis módja, mert a kiszorításra, kifosztásra és a kommodifikációra épül. A kulturális kánonok alapos kritikája a kultúra kritikai látásmódjának része és egyben skatulyája lett. Azt mondanám, hogy mind a kultúrpolitika, mind a kulturális iparágak hatására létrejövő egyetemes kultúra ellentétes az igazi univerzalizmussal, mivel az alapja mindenképpen a kifosztás egyértelmű vagy rejtett formája. Itt a kultúra közjová tétele nem az üres jelentésű diverzitást, hanem a körülmények egyenlővé tételére való törekvést jelenti. Ezen a ponton a változás már nyilvánvalóan nem a mi kezünkben van. Alázatosságra van szükség. Ezt be kell látnunk. Egy olyan kulturális világban élünk, amelyet egyrészt a művészi autonómiáért és a tulajdoni jog (a tulajdon biztosan ismerősen cseng) elismerésért folytatott hosszú harc határoz meg, másrészt pedig a kulturális ipar felemelkedése és dominanciája, amelyet Theodor Adorno *Aesthetic Theory* című könyvében még meg-

vetett, de ma már világszerte mindenki imád (lásd Netflix). Mindkét esetben messze vagyunk a közjavaktól. A szabad kultúra (ez legismertebb könyvének címe is) egyik legtehetségesebb szószólója, a jogász Lawrence Lessig a következőket írja:

„A technológia által életrehívott *Ctrl+c Ctrl+v* világában élünk [...] Az internetet és annak archívumait használva zenészek képesek eddig még soha el nem képzelt hangok keverékének összefűzésére; filmkészítők képesek filmet alkotni számítógépeken található felvételekből a világ különböző pontjain. Egy rendkívüli oldal Svédországban politikusokról készült képeket mos össze zenével, hogy szűrős politikai kommentárt hozzon létre... Ezek az alkotások gyakorlatilag mind illegálisak. Még ha az alkotók 'legálisak' szeretnének is lenni, a jogszabályok követésének ára lehetetlenül magas. Így hát a törvénytisztelőknak soha nem adatik meg a kreativitás gazdagsága. És akiknek mégis, azoknak, ha nem szerzik meg a jogdíjakat, az alkotásai sohasem fognak megjelenni” (Lessig 2004).

Tudta, hogy a Disney birtokolja a Hófehérke, a Grimm testvérek meséjének szerzői jogait, amelynek alapja egy nagyon régi, ismeretlen szerzőjű német népmese? Védjegyük van a „Hófehérke” névre. Ez lefedi a név használatát minden élő adásban, felvett filmben, televízióban, rádióban, színpadi előadásban, számítógépen, interneten, hírekben és szórakoztató fényképeken, kivéve, természetesen, a fikciós és nem fikciós irodalmi műveket. Azt gondolhatta, hogy ez a történet az egyetemes kincseinkhez tartozik, és nem volt igaza. Manapság már azt gondoljuk, hogy a herceg csókja szexuális zaklatással ért fel, de ez egy másik történet.

Ez a kisemmizés története. A közös erőforrásokat vagy privatizálták, pénzzé tették, vagy pedig az állam felügyeli őket, megakadályozva, hogy az alkotás hozzájáruljon az esztétikai tapasztalatunkhoz és politikai emancipációnkhoz. Gyakran úgy tekintenek Adornóra és Horkheimerre, mint akik túlzottan pesszimisták voltak a kultúra iparosodásával kapcsolatban, mert nosztalgiát éreznek egy rég letűnt idő iránt, és elkötelezettek az elitista formák mellett. A késői Bourdieu elemzése, különösen televíziós megnyilvánulásai, nem sokban különböztek az övéktől. Az elmúlt ötven év tendenciái alapján beigazolódni látszanak várakozásaik, mivel a kapitalista érdekek egyre többet

fektetnek a kulturális életbe. Ez a műtárgypiacon érhető a leginkább tetten, amely ma már a kortárs kapitalizmus kiállítótermeként azonosítható. A művészt mint sikeres vállalkozót láthatjuk, aki szimbolikus és gazdasági tőkét halmoz fel olyan lépéseket téve, amelyek egyszerű for-profit vállalkozásoknak tűnnek: Jeff Koons, Damien Hirst és Anselm Kiefer csodálatos példái a vállalkozó-művésznek, akik kemény módszerekkel menedzselik alkalmazottaikat, és eltörlik alkotásaik kollektív dimenzióját. Úgy tűnik, hogy az egész művészeti rendszer a piac igényei köré van rendezve: művészeti vásárok és magángyűjtemények diktálják a felszentelések tempóját. Habermas azt gondolta, hogy a kulturális intézmények lesznek a nyilvánosság építőkövei. Mára azonban a nagy múzeumok feladták arra vonatkozó szerepüket, hogy egy legitim és koherens kultúra alapjait lefektessék. A művészeti érték definiálásában magánérdekek lettek a meghatározók. Ez az oka annak, hogy a kortárs művészet nagy része úgy néz ki, mintha a 20. század avantgárdjától örökölt határsértő gesztusok utánzata lenne: Marcel Duchampot vég nélkül sokszorosítják, de felforgató ereje már rég eltűnt. A határszegés kapitalista kultúrája megsemmisítette a határsértés szimbolikus képességeit.

De van más is. Valamennyi kulturális formának az áru világába történő integrációja irrelevánsá tette a különbséget a gazdasági és a szimbolikus tőke között. Igaz, hogy végső soron a szimbolikus tőke még Bourdieu munkájában sem más, mint a gazdasági tőke egy átalakult fajtája, amivel közelebb kerül Marxhoz, mint hinnénk. Amire viszont szeretnék kilyukadni, részben Boltanski és Esquerre (2016) munkája nyomán, az a kortárs kapitalizmus egy bizonyos, egyre nagyobb arányban jelenlévő értéke: az új kapitalizmus a gazdagodáson nyugszik, és paradigmátikus formája a „gyűjtemény”. A gazdagodás elsősorban narratív munka: olyan tárgyról szól, amelynek az értéke az, ami. Az érték létrehozására szakértők egy köre jogosult, akik a narratívájukat az eredetiségen és a szűkösségen keresztül kényszerítik ki. A szerzők természetesen gyakran túldimenzionálják a gazdagodás relevanciáját a jelenlegi kapitalizmus szervezetében. Ahogyan Nancy Fraser a könyvről írt éleslátó kritikájában fogalmaz, az ipari forma és a pénzügyi forma nem tűnt el, és az igazi kérdés az kifejeződésük megismerése (Fraser 2016). Ettől függetlenül egyértelmű, hogy a szimbolikus árucikk kritikus jelentőséggel bír jelenlegi

gazdaságainkban: egy árucikk megkülönböztető értéke a róla kialakított narratíva minőségében rejlik. A legjobb példa erre továbbra is Steve Jobs híres sajtótájékoztatója, amely ahhoz járult hozzá, hogy az Apple termékeket magasabb áron értékesítsék, mint a velük azonos eszközöket. Ez nem csak a csomagolásról szólt, hanem a történetmesélés tőkefelhalmozó erejéről.

Az ideológiai történelme során a kapitalizmust mindig is a szabadság és az autonómia eseményeivel azonosították. Ezek a fő elemei öngazolási vagy legitimációs folyamatainak. Az újkapitalizmus beköszöntével úgy tűnik, hogy elértük ennek a folyamatnak a csúcsát. Azonban az újkapitalista felszabadításnak nagyon magas az ára. Tönkretette a jóléti állam biztonságát (főleg a munkáltatás biztonságát), és új, sokszínű módjait fejlesztette ki a kontrollnak, amelynek megkérdőjelezhetetlenül a legfontosabb új formája az egyén által gyakorolt kontroll, amely új értelmet ad a Michel Foucault által leírt (1978) fegyelmezés folyamatának. Az újkapitalizmusban olyanok vagyunk, mint a művészek. Játshatjuk azt a szerepet, amelyet szeretnénk. A teljesítmény uralkodik a hozzárendelés ellenében. Teljesen mobilisak és rugalmasak vagyunk; el tudjuk felejteni minden korábbi kötődésünket, és annyi új projekten dolgozhatunk, amennyin csak akarunk. Ez a folyamat általánossá tette minden tevékenységünk áruvá válását, beleértve a kultúrát és a pihenést, és talán ami még ennél is rosszabb, a valódi emberi tulajdonságok kommodifikációját is. A mai világban nehéz egyértelműen különbséget tenni valódi és hamis értékek között, mivel saját hitelességünket folyamatosan nekünk kell újratermelnünk, eljátszanunk vagy előadnunk. Az árucikként kezelt termékek hitelessége a hiteltelenség jele lesz, a kapitalizmus viszont képes integrálni a hiteltelenség kritikáját, és új, „hiteles” termékekkel ellátni a piacot, amelyeket mások persze gyorsan lecserélnek majd. Hogyan lehet valami egyszerre „hiteles”, teljesen rugalmas és alkalmas a mai világ által az egyéntől elvárt minden mobilitásra és folyamatos változásra? A munkás művész, abban az értelemben, hogy az újkapitalizmusban szükséges összes szerepet el tudja játszani. Azonban hozzátartoznak a művész kötelességei is (kellően sokoldalúnak lenni ahhoz, hogy kielégítse a közönséget), de nem feltétlenül a művészi tehetséggel járó elismerés (többé válni önmagunk elmélyítése vagy az intenzitás megtalálása által). Az új

kapitalizmus által megengedett tehetség demokráciája egy csalóka látszat világa, vagy egy hatalmas ideológiai illúzió (Fabiani 2014).

Mivel a probléma jelen van, de nem sokat beszélnek róla, szeretném előadásomat egy ellentmondásra való reflektálással zárni, amely a kultúra mint félautonóm rendszer történelmi fejlődésében rejlik. Azért szeretem az ellentmondásokat és paradoxonokat, mert megakadályozzák, hogy a túlzott optimizmus csapdájába essünk. „A közönség igazából az auditórium akusztikájának javítására való.” Ez egy Anton Webern osztrák zeneszerzőnek tulajdonított idézet. Ebben a közönség egyértelműen eszközként tűnik fel. Hosszú távon a művészeti élet történetét általában azon keresztül értelmezik, ahogyan a művész egyre autonómbbá válik, a szponzor, illetve kisebb mértékben a közönség rovására. Ez a trend nem lineáris, és főleg a Nyugatot érinti. Ennek ellenére elég jól magyarázza a modern művészet lassú fejlődését az önreferencialitás és a külső inspirációk kizárása szempontjából (Bourdieu *Manet*-ja szimbolikus forradalomként írja le a folyamatot). A művészet abszolút autonómmá válása feltételezi a közönséggel a befogadásról kötött egyezség felrúgását. Minél autonómbb egy művész, annál kevésbé van szüksége közönségre. Különben is, a kultúra története felfogható úgy, mint egy testek fegyelmezésére tervezett gép. Befogadói pozíciónk testi kötöttségeket jelent, amely alárendelt helyzetbe hoz minket. A Marx által leírt kommunizmus eljövetele előtt érvelhetnénk egy kevésbé egyenlőtlen munkamegosztás mellett a művész és a közönség között. Számos alkotó megfontolta a problémát, és megpróbálta bevonni a közönséget az alkotás folyamatába, vagy legalább próbaképpen tárgyiasította pozícióját. Az Ivo van Hove által rendezett csodálatos Shakespeare Római tragédiáira gondolok. Bertolt Brecht *Verfremdungja* (elidegenítése) volt az első, amely próbált fényt vetni erre a kapcsolatra. Néhány kelet-németen túl manapság senki nem idézi őt, de még mindig gondolatébresztő olvasni. Ezen a ponton hadd emlékeztessen az Olvasót, hogy az igazi kommunizmusban nincsen művész és nincsen közönség. Reggel lehetsz művész, míg délutánra már a közönség tagja vagy, este pedig, ha már elfáradtál a kritikai elmélettől, megihatsz egy sört.

Fordította: Seress Anna

Az eredetivel összevetette: Lafferton Sára

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Boltanski, Luc és Chiapello, Eve (2005). *The New Spirit of Capitalism*. Verso.
- Boltanski Luc és Esquerre Arnaud (2016). L'économie de l'enrichissement et ses effets sociaux. *Teoria politica*, 6, 289–306.
- Bourdieu, Pierre (1992). *The Logic of Practice*. Polity Press.
- Chakrabarty, Dipesh (2009). The climate of history: Four theses. *Critical Inquiry*, 35(2), 197–222.
- Fabiani, Jean-Louis (2014). Cultural governance and the crisis of financial capitalism. *Culture Unbound*, 6(1), 211–221.
- Foucault, Michel (1990 [1978]). *Felügyelet és büntetés*. Gondolat.
- Fraser, Nancy (2016). Enrichment: The New Form of Capitalism? A Reply to Boltanski and Esquerre. *Teoria politica*, (6), 307–314.
- Hardt, Michael és Negri, Toni (2009). *Commonwealth*. Harvard University Press.
- Kroeber, Alfred Louis és Kluckhohn, Clyde. (1952). *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. Harvard University.
- Lessig, Lawrence (2004). *Free Culture. How Big Media Uses Technology and the Law to Lowdown Culture and Control Creativity*. Penguin Books.
- Malraux, André (1996). *Le musée imaginaire*. Gallimard.
- Williams, Raymond (1958). Moving from High Culture to Ordinary Culture. In McKenzie, Norman (szerk.) *Convictions*. MacGibbon & Kee.