

ERDÉLYI TÁRSADALOM

Szociológiai szakfolyóirat

IX. évfolyam 1–2. szám

Kolozsvár

2011

ÉRDÉLYI TÁRSADALOM



Szociológiai szakfolyóirat

9. évfolyam 1–2. szám

Kolozsvár
2011

ERDÉLYI TÁRSADALOM

A kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Magyar Szociológia és Szociális Munka Intézet
és a Max Weber Társadalomkutatásért Alapítvány folyóirata.

Megjelenik évente két alkalommal.

Alapítók:

Horváth István, Magyarai Tivadar, Péter László, Veres Valér

Főszerkesztő: Horváth István
Lapszámfelelős: Csata Zsombor

Vendégszerkesztő:
Zsigmond Andrea

Szerkesztőbizottság:
Csata Zsombor, Kiss Dénes, Kuczi Tibor,
Lengyel György, Magyarai Tivadar, Péter László, Veres Valér

Szerkesztőtanács:
Bárdi Nándor, Benedek József, Csepeli György, Ladányi János, Lőrincz D. József,
Mezei Elemér, Pászka Imre, Tamás Pál

Szerkesztőségi titkár: Kiss Zita
Korrektúra: Zsigmond Andrea

Borítóterv: Módi István-Hunor
DTP: IDEA PLUS Kft., Kolozsvár,
Kolcza Mátyás Barna

A szerkesztőség postai címe:
Revista „Erdélyi Társadalom”
Str. Tipografiei, 12 / 1, RO–400101 Cluj-Napoca
Telefon. +40 264 599 461, fax: +40 264 430 611
E-mail: kiss_zita@yahoo.com

A régebbi számok elérhetők a <http://www.bbteszociologia.ro> honlapon.

Kiadó: Presa Universitară Clujeană
Nyomtatta az INCITATO Nyomda, Kolozsvár

A lap kiadását támogatja:

Bethlen Gábor Alap

Communitas Alapítvány



ISSN: 1583–6347

Tartalom

1. TANULMÁNYOK

Lazár Marius: „A nők a sorozatokat, a férfiak a focit nézik.” A kulturális fogyasztás módozatainak egy tipológiája	9
Szakáts István: Kultúra a közösségi portálok korában	37
T. Szabó Levente: A szerzői jog első magyar törvényjavaslatát övező eszmecserek irodalomszociológiája: a modern magyar szerzőség első ideológiái	45
Labancz Eszter Szidónia: „Szabadság” a vitatkozásban. Aczél György kultúrpolitikájának néhány kérdése	65
Czékmány Anna: Felhasználónév: kisebbspolgár Jelszó: *** Kortárs múzeumi változások Gilles Deleuze és Pierre Bourdieu szövegeinek tükrében	73
Bálint Mónika: Részvétel és közösség. Részvételi művészeti gyakorlatok a magyarországi kortárs művészetben	81
Bálint Mónika: A Csettegő-projekt	87
Szabó Réka: A román és a magyar – egyazon színpadon. Az 1990. márciusi marosvásárhelyi eseményeket feldolgozó színházi előadás elemzése	99
Bakk Ágnes: Színkritika ma és holnap – Vasco Boenisch: Színház-kritikusok és olvasóik összehasonlításban	115

2. RECENZIO

Biró Réka: Színház és szociológia határán	125
Bogdán Zenkő: „Konstruktív” dráma	129
Majoros Csilla: Színpadra vitt konfliktus	133
Kelenhegyi Olga: A tekintélyelvűségtől a bántalmazásig és tovább	135
Lőrincz Ágnes: Mitől megy könnyebben a csajozás? Schilling Árpád rendező erre a kérdésre is válaszol	137
Szabó Réka: A dráma mint társadalomkutatás	139
Lőrincz Ágnes: Ne meneküljünk akadályokba!	143
Sumarul studiilor	145
English Abstracts	149

ET

TANULMÁNYOK

1

Marius Lazăr

„A nők a sorozatokat, a férfiak a focit nézik.” A kulturális fogyasztás módozatainak egy tipológiája

Fordította: Csata Zsombor

A tanulmány a romániai lakosság kulturális fogyasztási módozatainak leírására vállalkozik a 2005-ben készült Kulturális Fogyasztási Barométer c. kérdőíves vizsgálat eredményei alapján. Főkomponens-elemzés segítségével a szerző kilenc fogyasztói típust különít el, melyeket először részletesen bemutat, majd megvizsgálja, hogy ezek mennyire jellemzőek az egyes kulturálisan szegmentált társadalmi kategóriákra. Az elemzés legfontosabb következtetése az, hogy a társadalmi és a kulturális rétegzettség, bár metszi egymást, nem tevődik egymásra; a kulturális fogyasztás mintázatai szorosan összefüggenek viszont az anyagi erőforrások, a lakóhely, a kor és a nem szerinti differenciálódással.

Marius Lazăr a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Szociológia Intézetének docense.

I. MÓDSZERTANI VONATKOZÁSOK:

A most következő oldalakon a kulturális fogyasztási stílusok egy tipológiáját mutatjuk be, felhasználva a 2005 végén készült Kulturális Fogyasztási Barométer eredményeit.¹

A vizsgálat átfogó és egységesen artikulált képet kíván alkotni a romániai lakosság kulturális viselkedéséről. Az összegyűjtött adatok először teszik lehetővé, hogy megbízható képet alkossunk az életstílusok és a kulturális fogyasztás módozatairól, ezáltal szempontokat kínálva a társadalmi struktúra és a kultúra közötti kapcsolat egy árnyaltabb tárgyalásához. Ki kell hangsúlyoznunk, hogy ez utóbbi fogalom a felmérés keretében átfogóbb jelentést kap, nem annyira az értelmiségi elit által megalapozott kultúra-definíciót tartalmazza – amely az irodalom és a művészet gyakorlásában megnyilvánuló kiválóságot jelenti és egyfajta kifinomult ízlés jelölésére szolgál –, mint inkább a társadalom különböző rétegeihez tartozó egyének fogyasztói preferenciáit és szokásait. Ez a kultúra fogalmának egy kiterjesztése, amely magába foglalja – a hagyományos kanonizált megfogalmazás mellett – az úgynevezett „tömegkultúra” attribútumait is, ezáltal helyet teremt „a társadalmi embernek” a maga hétköznapi gyakorlatával, ízlésével, öltözködésével, tárgybeszerzésének, ceremóniákon való részvételének vagy szabadidőtöltésének egyéni módjaival.

A leírás kiindulól alapelve az alanyok kulturális viselkedésének sokszínűsége. Az már az eddig közölt eredmények áttekintése alapján is világos, hogy az egyének csak „papíron” viselkednek homogén módon, amikor a közvéleménykutatók a statisztikai többséget egy viselkedés „nemzeti lényegének” tekintik és ehhez hasonló, megérzésre alapozott ítéleteket hoznak, hogy: „a románok nem olvasnak”, „a románok ismernek idegen nyelveket” vagy „a románok népzenet

1 Kultúrakutató Központ (Centrul de Studii și Cercetări în Domeniul Culturii – CSCDC), *Kulturális Fogyasztási Barométer 2005. Ellátási infrastruktúra, kulturális szükségletek és kulturális javak/szolgáltatások fogyasztása*. Bukarest, 2005 december.

hallgatnak”, amelyeket aztán a sajtóban vagy a televízióban népszerűsítene. A valóságban Románia lakosságának 60 százaléka mondta, hogy általában olvas, bár 55 százaléka beismeri, hogy az elmúlt évben semmit nem olvasott; a 15 év feletti alanyok 33 százaléka legalább két idegen nyelvet ismer, de 43 százaléka egyet sem; bár 53 százalék valóban népzene hallgat, legalább 51 százalék (néha ugyanazok, mint az előzők) román könnyűzenét is – az etno-folklorikus zene többségi választása által tükrözött zenei ízlésstruktúra tehát távolról sincs kimerítve.

Szintén a megérzés alapján mondjuk, hogy az emberek preferenciái változatosak és hogy bizonyos sajátosságokhoz kötődnek, mint a kor, végzettség, nem vagy a lakóhely. Tudjuk például a mindennapi tapasztalatból, hogy a nők inkább sorozatokat (telenovele), a férfiak pedig meccset néznek. És valóban: a Kulturális Fogyasztási Barométer szerint Romániában 100 nő közül 71 rendszeresen néz ilyenfajta sorozatokat és a férfiak 81 százaléka követi a sportközvetítéseket. A statisztikai adatok tehát igazolni látszanak a hétköznapi sztereotípiák egyikét a televízió nézés nem sajátosságaira vonatkozóan. Ennek alapja az alábbihoz hasonló spontán érvelés: a követett műsor és a nem az egyének két tulajdonsága, az egyik változó a viselkedéshez kapcsolódik, a másik egy rögzített identitáshoz. Ha közöttük nem lenne semmiféle kapcsolat, nagyjából egyenlő számú férfi és nő nézné az illető műsorokat – azaz mindegyik televíziós magatartás-kategóriában 50 százalék férfi és 50 százalék nő lenne. Az 50–50 százalékos változatot egy „semleges” változatnak tekintjük (a továbbiakban ezt „nullhipotézisnek” nevezzük), ami azt fejezi ki, hogy az egyéni és a viselkedésbeli jellemzők között nincs összefüggés. Amennyivel ez a populáción megfigyelt százalékarány távolabb kerül ettől a nullhipotézistől (pl. 70–30 vagy 80–20 arányokkal találkozunk), annyival biztosabban állíthatjuk, hogy a férfi és a női identitás és a televíziós magatartás között asszociációs kapcsolat van, amelynek természetét ezt követően feltárhatjuk.

Az általunk alább javasolt tipológiai módszer jelentős mértékben fejleszti az adatok fent leírt kezelési sémáját, azáltal, hogy a társadalmi jellemzők és a kulturális fogyasztás közötti kapcsolat vizsgálatát egyszerre több változóra terjeszti ki. Az elemzés éppen azokat a viselkedéseket csoportosítja és különíti el egymástól, amelyek – ellentmondva a nullhipotézisnek – asszociációs kapcsolatban vannak az alanyok bizonyos tulajdonságaival, és olyan viselkedésmintázatokba állnak össze, amelyek az egyéneket viszonylag homogén osztályokba sorolják. Ezek az osztályok tehát egyrészt az alanyok egy kategóriájára reprezentatív *viselkedésmódokat* írnak le, másrészt pedig a megfelelő *társadalmi típusokat* jellemzik. Más szóval például azt kívánjuk felderíteni, hogy milyen más szokásokkal kapcsolható össze a televíziós sorozatok követése a 71 százalék nőnemű alany körében, és hogyan alkotnak együtt egy társadalmi típust és egy sajátos fogyasztói stílust. A fogyasztók társadalmi jellemzőinek a feltárása lehetőséget teremt azoknak a társadalmi logikáknak az újragondolására, amelyek az alanyok választásai, valamint a társadalmi struktúra és a kultúra kapcsolata mögött állnak.

Az elemzés alapját így egy olyan átfogó keresztábra képezi, ahol a sorokban az identifikációs és a társadalmi rétegződésre vonatkozó változók, az oszlopokban pedig a kulturális fogyasztásra vonatkozó változók szerepelnek. A sorokba tehát a szocio-demográfiai változók kerülnek: a nem, a kor, a családtagok migrációs jellemzői, a lakóhely típusa, a településszintű infrastruktúra fejlettsége, foglalkozási státus, gazdasági státus, kulturális és képzettségi tőke stb. Az oszlopokba pedig az életstílust (attitűdök, értékek, szabadidő, ceremoniális gyakorlatok és fogyasztói szokások) és a kulturális fogyasztást leíró változókat soroljuk (kvantitatív megközelítésben figyelembe véve a fogyasztás kiterjedtségét és intenzitását, kvalitatív dimenzióban pedig azokat a jellemzőket, amelyek a médiatermékekre, internetre, könyvekre, előadásokra, múzeumokra,

zenére és filmre vonatkozó ízléseket és preferenciákat tükrözik). A táblázatok egyes celláiban tehát az egy kategóriába (mondjuk egy szocio-demográfiai kategóriába) és fogyasztói magatartás szerinti kategóriába tartozó egyének összege szerepel (például azoknak az egyéneknek a száma, akik felsőfokú diplomával rendelkeznek, ugyanakkor román könnyűzenét hallgatnak).

A kulturális fogyasztásra vonatkozó itemek szórásának főkomponens-elemzése – mint a változók redukciójára irányuló faktorelemzés egyik eljárása – lehetővé tette kilenc, egymással nem korreláló faktor elkülönítését. Az eljárás a fogyasztás itemjeit egymás között korreláló tulajdonságosorokba csoportosította úgy, hogy ezek a lehető legjobban kifejezzék a vizsgált alanyok preferenciáinak és viselkedésének a konvergenciáját. A modell, amit így kaptunk, a variancia több mint 97,1 százalékát magyarázza; ezek közül az első három legfontosabb a variancia mintegy 94,9 százalékát fedi le.

Ennek a módszernek az előnye abból fakad, hogy a kulturális fogyasztás típusainak javasolt modellje nem egy elő-kategorizálási eljárás eredménye, hanem a relevánsnak tekintett kulturális fogyasztásra vonatkozó változók szabad korrelációjából ered. A típusokat nem a változók közötti kapcsolatokra vonatkozó előzetes hipotézisek alapján építik fel, hanem a bizonyos alanykategóriákkal leggyakrabban asszociált jellemzők és viselkedések listázásának az eredményeképpen jönnek létre. Ezek az adatok immanens logikáját, az összefüggések mintázatait adják vissza, melyek függetlenek a jellemzők csoportosítására vonatkozó előzetes várakozásoktól, osztályozásoktól vagy elméleti feltételezésektől. Ezzel lehetővé válik a fogyasztói magatartás egyes szekvenciáira jellemző korrelációs módozatok feltárása, amelyek végül sajátos szereplő-csoportokhoz kapcsolható modellekre – vagy stílusra – jellemző saját attribúció-készletekké állnak össze.

Az alább bemutatott modell tehát egy strukturális modell, a felépített típusok csak egymással való viszonyukban értelmezhetőek; olyan tendenciákat fejeznek ki, amelyek kijelölik és megkülönböztetik egymástól a beazonosított közönség-szegmensek preferenciáit. Olyan jellemzők csoportjairól van szó, amelyek a lakosság szintjén gyakoribb asszociációra hajlamosak, és egy többé-kevésbé koherens jellemző-együttest alkotnak, amelyeket a valós egyének csak részlegesen, különböző kombinációkban tudnak egyesíteni. Ezek leginkább az objektív társadalmi jellemzők (nem, kor, lakóhely, társadalmi helyzet, erőforrásokhoz való hozzáférés, kulturális tőke és szocializációs típus) terében differenciáltan létrejövő szubjektív *pre-diszpozíciók* által generált bizonyos viselkedéstípusokra irányuló *tendenciákat* és *diszpozíciókat* fejeznek ki, amelyek distinktív ízlések és preferenciák formájában jutnak kifejeződésre (lásd Bourdieu, 1978: 194–195). Ezek azonban külsőleg kellően differenciáltak és belsőleg eléggé homogének ahhoz, hogy elkülönült viselkedés-osztályokat hozzanak létre, melyek homogenitását az egyének által a differenciált tulajdonságok terében elfoglalt hasonló pozíciója adja.

A kulturális fogyasztás logikái tehát végső soron társadalmi logikák; a preferenciákat olyan eltérő típusú (demográfiai, foglalkozásbeli, gazdasági stb.) kényszerek határozzák meg – és gyakran limitálják, amelyek a kulturális fogyasztás társadalmi beágyazottságának módozatai által körülírt korlátozott játéktérben zajlanak.

2. A KULTURÁLIS FOGYASZTÓI VISELKEDÉS TIPOLÓGIÁJA

Az elemzés során analitikusan szétválasztott kilenc típus kilenc kulturális fogyasztói módozatot artikulál. Kulturális fogyasztói módok alatt *a kulturális javak egyéni vagy csoportos használatához*

kapcsolódó gyakorlatok koherens együttesét értjük, közvetlen kapcsolatban az egyének életstílusával és az elérhető kulturális infrastruktúra típusával.

A kulturális fogyasztási mód tehát a zenére, olvasmányokra, újságokra, televíziós és rádiós programokra, előadásokra, mozira stb. vonatkozó beszerzési gyakorlatokra és preferenciákra vonatkozik. Ezek hozzákapcsolódnak a hétköznapi fogyasztás más viselkedésformáihoz, a ceremóniális tevékenységekhez és az időbeosztás módjához, az élet- és értékorientációkhoz – egyszóval az alanyok életmódjához és életstílusához. Mindezek társadalmilag felismerhető cselekvési mintázatokká szerveződnek, amelyek aztán sajátos társadalmi típusokhoz társulnak.

Egy elmélyültebb elemzés alapján látszani fog azonban, hogy a bemutatott fogyasztói módok egy sor olyan változótól függenek, melyek logikája egyesíti a gazdasági és kulturális természetű, közösségi és magánjellegű erőforrásokat, valamint a szubjektív predispozíciókat, melyek motívációit – az egyéni tényezőkön kívül – egy sajátos társadalmi környezetbe és térbe való beilleszkedés, a szocializációs módozatok vagy a szociabilitás kódjai stb. adják.

A kulturális fogyasztási mód eltérő viselkedéseket egyesít, amelyek koherens működését előzetes kondicionálások egész rendszere határozza meg, olyan tényezőké, mint:

- a kulturális fogyasztás infrastruktúrájának típusa a települések szintjén. Ennek fejlettsége egyszerre függ a település típusától (város vagy falu) és méretétől;
- az információ tárolásának és kommunikációjának sajátos médiumai, mint a könyvipar, a televízió, az internet, a múzeumi és a kiállítótermi infrastruktúra stb.;
- az egyéni erőforrások szintje és minősége: elsősorban az egyéni gazdasági erőforrások, de a háztartások szintjén a kulturális fogyasztáshoz szükséges berendezésekbe való befektetés is;
- az alanyok kulturális tőkése (a családban „örökölt” és szerzett képzettség; az információk elsajátításának és a kulturális fogyasztás gyakorlatában hasznosítható készségek és képességek fejlettségi szintje – mint amilyen az olvasási szokások, az internet használatának foka, az idegen nyelvek ismerete stb.);
- az alanyok térbeli, iskolázottsági és társadalmi mobilitása;
- egyediesítő szocio-demográfiai jellemzők, mint a végzettség és a nem;
- kulturális „előzmények”, amilyen az etnikai vagy vallási kisebbséghez való tartozás, amelyek a maguk során behatárolják a kulturális fogyasztási lehetőségeket.

Másrésről a viselkedés viszonylagos egységességét biztosító elem az egyének társadalmi profilja; ezeket azok a kényszerek határozzák meg, amelyeket a fent említett tényezők generálnak, de az olyan változók is, amelyek a társadalmi szerkezettel, a rétegződési rendszerrel, a hierarchiákkal, a dominancia-szerkezetekkel és a státus-kondicionálással vannak kapcsolatban. Mindezek a fogyasztási módok szabályozó elemeiként jelennek meg és lehetővé teszik, hogy az egyének bizonyos paraméterek mentén összehasonlíthatóak legyenek.

A vizsgálatban használt főkomponens-elemzéssel az alábbi fogyasztói módokat sikerült elkülöníteni:

I. KIMARADÁS A KULTÚRÁBÓL

(ide tartozik az alanyok 24,2 százaléka, magyarázott variancia: 86,4 százalék)

A FOGYASZTÓ MEGKÜLÖNBÖZTETŐ TULAJDONSÁGAI	
Megkülönböztető viselkedés	Társadalmi típus – differenciált jellemzők
A nem hedonista és nem fogyasztói kultúra dominanciája: nem néz filmeket, nem hallgat zenét, nem olvas, ritkán néz televíziót, nem használja a számítógépet, nem jár kulturális előadásokra és múzeumokba és nem gondolja, hogy szükség lenne kulturális infrastruktúrára	Nincsenek könyvei, nem ismer egyetlen idegen nyelvet sem, alacsonyan képzett, szülei iskolázatlanok, falun él, idős, nincsenek erőforrásai.

TÍPOLÓGIAI JELLEMRAJZ:

Szocio-demográfiai jellemzők: Idősek, immobilis falusiak (az alanyok 71 százaléka falusi környezetben született és ma is ott él), olyan településen élnek, ahol a kulturális infrastruktúra fejletlen, ahol legfeljebb könyvtár, művelődési otthon, sportpálya és diszkó található. (Bukarestben ezek nagyobb arányban az 5. szektorba koncentrálnak.) A teljes populációhoz viszonyítva kevés olyan családtagjuk van, aki külföldön dolgozik vagy külföldre emigrált (28 százalék az országos 37 százalékhoz képest).

Foglalkozási és gazdasági státusz: Az egy főre számolt családi jövedelem a legtöbb esetben (46 százaléknál) 50 euró alatt van – 85 százaléknál pedig 100 euró alatt. Ez leginkább állami nyugdíjból (52%), termelészövetkezeti nyugdíjból (7%) és mezőgazdasági tevékenységből származik, a kultúrában nem résztvevők 9 százaléka ugyanis mezőgazda. Más foglalkozáskategóriák: szakképzetlen munkás (9%), szakképzett munkás (7%) és háziasszony (11%). A csoport csaknem 72 százaléka inaktív.

Kulturális tőke: A háztartás felszereltsége ebből a szempontból is igen szegényes – a háztartások 29 százalékában a magánjellelű kulturális infrastruktúra hiányzik; a családok 24 százalékában csak televízió, 61 százalékában csak televízió és rádió, esetleg rádiómagnó van. Az ebbe a kategóriába tartozó alanyok 10 százalékának egyáltalán nincs televíziója – és 32 százalékuk csak hagyományos tévéantennával rendelkezik. A kultúrában nem résztvevők csaknem felének nincs egyéni könyvtára (49%). A háztartások 35 százalékában nincs könyv, 20 kötetnél kevesebb a háztartások további 27 százalékában van. Hasonlóképpen 73 százaléknak egyáltalán nincsenek kulturális kiadásai. Az iskolai végzettség szintje itt a legalacsonyabb: 5 százalék nem járt iskolába, 32 százalék csak elemi végzett. Az iskolázottság hiánya generációkon keresztül újratermelődik: az alanyok szüleinek 17 százaléka szintén nem járt iskolába és 45 százalékuknak csak elemi végzettsége van. Következésképpen az alanyok 39 százaléka egyetlen román írórt sem tud megnevezni és 85 százalékuk nem ismer egyetlen idegen nyelvet sem.

ÉLETSTÍLUS:

Attitűdök, értékek, viselkedés: Nem tagjai egyetlen egyesületnek vagy szervezetnek sem (csak 1,8 százalékuk vallotta, hogy tagja valamilyen szervezetnek, rendszerint az egyházi kórusnak). Nem járnak a település diszkójába (96%). Szabadidejüket leginkább pihenéssel (53%), a szeretteikkel (29%) vagy kerti munkával (19%) töltik. Egyáltalán nem olvasnak könyvet (96%) vagy újságot

(78%) és kevesebb mint 2 százalékuk jár könyvtárba. Sokan úgy is gondolják, hogy a településen nincs szükség kulturális infrastruktúrára (38% szerint semmire nincs szükség, 20% szerint legfeljebb kultúrotthonra, könyvtárra és sportpályára – melyek egyébként általában már léteznek).

Ceremoniális gyakorlatok: Az alanyok 74 százaléka az elmúlt évben nem volt egyetlen esküvőn sem, 83 százalékuk egyetlen keresztelőn sem és 86 százalék nem vett részt helyi eseményeken, ünnepeken. 36 százalékuk az utóbbi egy évben nem járt templomba.

Fogyasztói gyakorlat: Az alanyok egyáltalán nem járnak szupermarketbe (86%), ruhákat leggyakrabban a vásárból és piaci árusoktól (52%), olcsó üzletekből (53%) és használtruha-boltokból (35%) veszik, vagy – nagyon jellemző módon – rokonoktól, szomszédoktól, barátoktól szerzik be (26%). Nem gyűjtenek luxustárgyakat (88%), legfeljebb ikonokat (a vásárlók körülbelül kétharmada). 86 százalékuk egyáltalán nem vásárolt könyvet, sem zenét (89%), sem filmet (99%).

KULTURÁLIS FOGYASZTÁS:

A fogyasztás mértéke: Általában nem néznek filmet (legfeljebb ritkábban, kizárólag a televízióban), nem olvasnak, nem járnak múzeumba, előadásokra, moziba, klubokba és diszkókba, nem használják a számítógépet és az internetet, nem járnak futballmeccsre (soha: 91%) és más sportrendezvényre sem.

Médiafogyasztás: Csak a háztartásban „kéznél levő” televízió és a rádió „vonja be” őket, ezek is csak részlegesen: az egyének 11 százaléka azt mondja, hogy soha nem néz televíziót, az országos 3 százalékhoz képest; 3 óránál többet pedig 31 százalékuk néz, az országos 43 százalékkal szemben. A televízióban leginkább a híreket és a szórakoztató műsorokat nézik (44%). Ezzel együtt ez a típus egy gyenge fogyasztó, minden naponta követett műsorkategóriában alulmarad az átlaghoz képest. Hasonlóképpen, 36 százalék egyáltalán nem hallgat rádiót – a teljes lakosság 16 százalékához képest – és 22 százalékuk hallgatja naponta 3 óránál többet, szemben az átlag 28 százalékával. Az országos 15 százalékhoz képest 44 százalékuk egyáltalán nem hallgat zenét és általában kevesebb ideig is hallgatják: csupán 11,5 százalék hallgat 3 óránál többet, szemben az országos 25 százalékhoz képest. Amennyiben újságot is olvasnak, az rendszerint az „Adevărul”.

Zene és film: 22 százalék nem hallgat zenét, szemben a teljes minta 6 százalékával, az ezzel kapcsolatos preferenciáik a népzene fele hajlanak (67%). A népszerű műfajok sorrendjében a román könnyűzene (13%), majd a vallási zene (9%) következik. Az országos átlaghoz képest nagyon magas azoknak az aránya is, akik nem néznek filmet (43%, szemben az átlag 11%-al). Azok, akik mégis néznek, a román filmeket preferálják (21%) az amerikaiakkal szemben (12%).

2. ÉTNOCENTRIKUS TRADICIONALIZMUS

(az alanyok 15%-a, magyarázott variancia: 7,6%)

A FOGYASZTÓ MEGKÜLÖNBÖZTETŐ TULAJDONSÁGAI	
Megkülönböztető viselkedés	Társadalmi típus – differenciált jellemzők
Domináns kulturális konzervativizmus: a román népzene és könnyűzene, a román történelmi filmeket preferálják, szabadidejükben olvasnak, barkácsolnak vagy a családjukkal töltik, olcsó üzletekből és piacról öltözködnek, gyakran néznek televíziót.	41–50 év közötti alanyok, szakiskolai vagy mesteriskolai végzettséggel, szüleikhez képest megnövekedett iskolai mobilitás jellemzi őket.

TÍPOLÓGIAI JELLEMRAJZ:

Szocio-demográfiai jellemzők: Vidéki immobilis (57%) és faluról városra költözött (24%) réteg, az idetartozó alanyok 66 százaléka 40 és 70 év közötti. Az alanyok több mint 60 százaléka falun és kisebb városokban él, ahol szegényes az infrastruktúra (26%), nincs színház, múzeum, mozi. Az alanyok 38 százalékanak van külföldön dolgozó családtagja, legtöbbször Olaszországban és Spanyolországban tartózkodik (a távozók 63 százaléka) vagy más nyugat-európai országba, az Egyesült Államokba vagy Kanadába emigrált.

Foglalkozási és gazdasági státus: Átlagosan foglalkoztatottak, kevés szabadidejük van, a legnagyobb szegmens ebben a kategóriában mégis a nyugdíjas (36%), majd a szakmunkás (21%), háztartásbeli (12%), mezőgazdász (9%) és szakképzetlen munkás (6%). A háztartás jövedelme többnyire állami nyugdíjból és rendszeres fizetésekből származik. Az alanyok 80 százaléka szerint az egy főre jutó jövedelem a családban nem éri el a 100 eurót.

Kulturális tőke: A háztartások felszereltsége meglehetősen szegényes, televízióval, rádióval és magnóval rendelkeznek. A „tradicionalista” háztartások 70 százaléka viszont van könyv, legtöbb 100 db, melyet nagyjából 1989 előtt szereztek be.

Legtöbbször szakiskolát (39%), általános iskolát (20%) és líceumot (27%) végeztek, szüleik többnyire elemibe jártak (a kategóriába tartozók 40 százaléka esetében) vagy általános iskolai végzettséggel rendelkeznek (a szülők 25%-a). Az alanyok 72 százaléka tehát meghaladja a szülői legmagasabb iskolázottságát, ez a vidéki életformáról az ipari életmódra történő áttérést jelzi egy egész társadalmi kategóriára vonatkozóan. 80 százaléka nem használ számítógépet és közel 60 százaléka nem ismer egyetlen idegen nyelvet sem. A típusba tartozók majdnem fele (47%) az elemi iskolában elsajátított kulturális sztereotípiák reprodukciójának a szintjén marad: amikor arra kérik, hogy nevezzen meg román írókat, általában Eminescu, Creangă és további néhány korabeli klasszikus nevét említik.

ÉLETSTÍLUS:

Attitűdök, értékek, viselkedések: Amennyiben részt is vesznek valamilyen társulási tevékenységben (merthogy a kategóriába tartozók 92%-a egyetlen szervezetnek sem tagja), leggyakrabban a szakszervezeti élethez járulnak hozzá. A teljes lakossághoz képest nagyobb mértékben gondolják azt, hogy településükön nincs szükség múzeumokra, színházakra, kiállításokra (16%), csupán kultúrotthonra, könyvtárra, könyvesüzletre és sportpályára (17%). Templomba hetente vagy havonta néhányszor járnak (43%). Ha több szabadidejük lenne, azt a ház körüli javítással (27%) vagy a

családdal (23%) töltenek, noha a legtöbben pihenni szeretnének (51%). A típusba tartozók fele olvas újságot, könyvet csupán egyötödük, 94 százalékuk nem iratkozott be egyetlen könyvtárba sem.

Fogyasztói gyakorlat: az alanyok 61 százaléka egyáltalán nem vásárol mall-okban vagy szupermarketekben, háromnegyedük olcsó üzletekből vagy a piaci árusoktól öltözködik (32 százalékuk használtruha-üzletekben is megfordul). Több, mint háromnegyedük egyáltalán nem vásárol könyvet és hasonló arányban vannak azok is, akik nem vásárolnak, nem kölcsönöznek és nem másolnak sem zenét (71%), sem filmet (94%).

KULTURÁLIS FOGYASZTÁS:

A fogyasztás mértéke: Az alanyok 93 százaléka legalább egy órát tévézik naponta, 54 százalékuk körülbelül ugyanennyit rádiózik. A „tradicionalistáknál” az internet majdnem ismeretlen – ezzel szemben szeretnek zenét hallgatni (70 százalékuk naponta hallgat zenét), 25 százalékuk pedig zenés és szórakoztató jellegű előadásokra is eljár. Könyvet viszonylag ritkán olvasnak – az alanyok 24 százaléka havonta kétszer, 23 százalékuk pedig valamivel gyakrabban (53 százalék viszont beismerte, hogy nem olvas, sem könyvet, sem folyóiratot). 76 százalék azt nyilatkozta, hogy soha nem jár múzeumba és kiállításokra (az országos arány ehhez képest 62 százalék), a leggyakrabban látogatott múzeum a történelmi múzeum (az alanyok 11 százaléka esetében). Az utóbbi egy évben kevesebb, mint 20 százalék járt focimeccsre – a futballon kívül más sporteseményen a megkérdezettek 98 százaléka nem vett részt.

ÍZLÉSEK ÉS PREFERENCIÁK:

Médiapreferenciák: A tradicionalisták általában minden típusú műsort néznek, legkevésbé rajzfilmet. Nagy nézettségnek örvendenek az információs műsorok: az alanyok 90 százaléka naponta vagy majdnem minden nap nézi a híreket, 73 százalékuk pedig hetente politikai vitaműsorokat is követ. Az alanyok 83 százaléka legalább hetente néz játékfilmeket, 35 százaléka sportadásokat és sorozatokat, 68 százaléka szórakoztató műsorokat – miközben a kulturális műsorokat ritkábban követik (45–48 százalék havonta néz dokumentumfilmet vagy kulturális műsort).

Olvasás: A kategóriába tartozó alanyok 78 százaléka nem vásárol és nem kölcsönöz könyveket. Amikor vásárolnak, legtöbbször tankönyveket, iskolai könyveket, szakkönyveket szereznek be gyerekeiknek, ezek a vásárlások azonban szórványosak. Jellemző, hogy ebben a szegmensben szinte egyáltalán nem olvasnak szépirodalmat. Az olvasás, melyet a kategória fogyasztóinak alig 20 százaléka gyakorol, általános és kizárólagosan hasznosságelvű marad.

Zene: Ebben a szegmensben leginkább a román nyelvű zene iránt mutatkozik igény (az alanyok 59%-a), 87 százalékuk népzenet preferál, 71 százalékuk román könnyűzenét, 34 százalékuk pedig manelét. Egy kisebb, de jól elkülönülő csoportot képvisel az alanyok azon 9 százaléka, akik vallásos zenét szeretnek hallgatni.

Mozi: A „tradicionalisták” a mozási preferenciák tekintetében is a román filmek fele hajlanak (a szegmens 32%-a) és alig 29 százalék megy el más filmekre is, ez a tendencia egyébként összefügg az általános ízléssel, amely a külföldi filmek iránt csak 40 százaléknyi preferenciát mutat. Műfajok szerint a tradicionalisták az akciófilmeket (58%), a komédiákat (59%), a történelmi filmeket (35%) vagy a régi filmeket kedvelik.

3. „TRENDI INTERNETHASZNÁLÓI” KULTÚRA (a lakosság 9,3 százaléka, magyarázott variancia: 0,99%)

A FOGYASZTÓ MEGKÜLÖNBÖZTETŐ TULAJDONSÁGAI	
Megkülönböztető viselkedés	Társadalmi típus – differenciált jellemzők
A kulturálisan változatos viselkedés dominanciája: intenzív internethasználók, az internetről filmeket és zenét töltenek le, DVD-ket vásárolnak, színházba járnak, interneten rádiót hallgatnak és újságot olvasnak; tudnak angolul, hip-hop zenét hallgatnak, márkaboltokban vásárolnak, színházba, kiállításra, művészeti előadásokra járnak, olvasnak.	„Trendi” internethasználók: felsőfokú végzettségű fiatalok, szüleik is felsőfokú végzettségűek, akik befektettek a tanítatásba; számítógéppel, DVD- és CD-lejátszóval rendelkeznek, nem-mobilis városiak, ahol az egy főre eső jövedelem a családban 150 euró fölött van.

TÍPOLÓGIAI JELLEMRAJZ:

Szocio-demográfiai jellemzők: 30 évnél fiatalabbak (81%), a 21–30 közötti szegmens a legjellemzőbb (48%). Legtöbben másod- vagy harmadgenerációs városiak (nem-mobilis városiak – 47%, és városlakók, akiknek a szülei vidékről származnak – 35%), 200.000 lakos feletti városokba koncentrálódnak (55%). Az alanyok 56 százalékának – a mintában a legnagyobb súllyal bíró réteg – van valakije a családban, aki véglegesen vagy átmenetileg külföldre költözött – leginkább Dél-Európába. Körülbelül harmaduk (38%) maga is járt külföldön.

Foglalkozási és gazdasági státusz: Foglalkoztatottak, csak hétvégén van szabadidejük (53%), elsősorban diákok vagy egyetemi hallgatók (46%) és műszaki vagy humán végzettségű, felsőfokon iskolázott alkalmazottak, akik nincsenek vezető funkcióban (20%); javadalmazásuk ezzel arányos (79%). Ez a legnagyobb jövedelemmel rendelkező szegmens, 35 százalékuknál az egy családtagra vetített havi átlagkereset meghaladja a 150 eurót.

Kulturális tőke: A háztartások 10 százaléka teljes kulturális felszereltséggel, 58 százalék közepes felszereltséggel rendelkezik, itt megtalálhatóak az enciklopédiák és más értelmiségi munkaeszközök, 24 százalékuk saját informatizált infrastruktúrával rendelkezik (86 százalékuknak van saját számítógépe, 90 százalékuknak idegen nyelvű szótára, 82 százalékuknak fényképezőgépe, 67 százalékuknak enciklopédiája, 49 százalékuknak speciális szótárja és 27 százalékuknak videofelvevője is). Csaknem minden alanyuk van otthon saját könyvtára, 62 százalék 50 és 500 közötti könyvvel, 7 százalék 500 feletti könyvvel rendelkezik, és felülreprezentáltak azok körében, akik 1989 után vásároltak könyveket. 26 százalékuk 10 eurónál többet költ kulturális igényeire, ehhez hozzá kell számolni az internetet, melyet nem könyvelnek, de intenzíven használnak kulturális célokra.

32 százalékuk diplomás, 34 százalékuk esetében a szülők is valamilyen felsőfokú intézményben végeztek. Több idegen nyelvet ismernek, 38 százalékuk hármát vagy annál is többet, legtöbben az angolt (93%), a franciát (64%), az olaszt (26%), a spanyolt (23%) és a németet (13%). Ebben a szegmensben vannak a legtöbben azok közül, akik meg tudnak említeni egy román író (98% – leggyakrabban az iskolai klasszikusokat és a romantika klasszikusait), egy külföldi zeneszerzőt (80%) vagy rendezőt (59%). Itt vannak a legtöbben azok, akik ismerik a márkás ruhaüzleteket (85%, szemben az országos átlag 48%-ával).

ÉLETSTÍLUS:

Attitűdök, értékek, viselkedések: Általában szociális személyek, 21 százalékuk fun club, sport- vagy civil jellegű egyesületek tagja. 45 százalékuknak van könyvtári belépője, leggyakrabban az iskolai könyvtárba (21%), de megyei, városi és községi közkönyvtárakba is (22%). Újságot legtöbbször interneten olvasnak (61%), könyvet több mint 50 százalékuk, szakmait és szabadidős műfajt egyaránt. Templomba ritkán járnak – 57 százalékuk legfeljebb havonta, 16 százalékuk soha –, és az átlaghoz képest nagyobb arányban vallják magukat vallástalanoknak: 28%. Klubokba, diszkókba hetente járnak (40%) és szabadidejükben inkább mozognának vagy sportolnának valamit (36%), szórakozni mennének a barátaikkal (41%) vagy további előadásokra járnának (15%).

Ceremoniális gyakorlatok: Havonta körülbelül egyszer vesznek részt helyi fesztiválokon (71%), és az átlaghoz képest gyakrabban járnak esküvőre és keresztelőre.

Fogyasztói gyakorlat: Havonta néhányszor vagy hetente vásárolnak hipermarketben (48%); ruhákat szaküzletből (61%), olcsóbb külföldi üzletekből (15%) vagy szupermarketből (57%) vásárolják. A leggyakrabban utazási emléktárgyakat gyűjtenek (59%), és az átlaghoz képest gyakrabban vásárolnak ékszereket és díszeket (64%). Könyveket könyvesüzletből vásárolnak (49%) vagy könyvtárból kölcsönöznek (12%). Rengeteg zenét töltenek le az internetről (az alanyok 29 százaléka) és még gyakrabban szerzik be a barátaiktól (42%); gyakran vásárolnak üzletből zenei CD-ket és film-DVD-ket is – de még intenzívebben cseréltetik, forgalmazzák őket (CD-k, mp3-ak, filmek – az esetek 63 százalékában).

KULTURÁLIS FOGYASZTÁS:

A fogyasztás mértéke: Intenzíven használják az internetet, hétközben (naponta 75%) és hétvégén is (több mint 70%-uk napi minimum egy órát). Leggyakrabban e-mailezésre (75%), dokumentálódásra (73%), sajtóolvasásra (38%), zenehallgatásra és -letöltésre (55%), rádióhallgatásra (24%), tévénézésre (15%) vagy filmetöltésre (42%) használják. 55% játszik a számítógépén, 17%-uk napi három óránál többet.

Az „internetfogyasztók” könyveket is olvasnak, de általában ritkábban: egyszer vagy kétszer hetente (34%) vagy naponta egy óránál kevesebbet (25%). Ezzel szemben viszonylag gyakran vásárolnak könyvet (65%, ezek közül 45% több mint 6 könyvet vásárol évente, amiből 33% szépirodalom). Fontosabb azonban az előadásokon való részvételük: 61 százalékuk havonta jár moziba, 8 százalékuk gyakrabban; 28 százalékuk opera-, 57 százalékuk színházi előadásra is elmegy, 74 százalékuk pedig szórakoztató műsorokra is jár. Futball-amatőrök (42%) és más sporteseményre is eljárnak (14%). Havonta néhányszor vagy hetente járnak kiállításra vagy múzeumba (65%).

ÍZLÉSEK ÉS PREFERENCIÁK:

Médiapreferenciák: A televíziós programok fogyasztásában nem követnek egy sajátos fogyasztói mintát, de általában elmondható, hogy az „internethasználók” ritkábban néznek híreket és politikai műsorokat, mint az átlag (59% naponta nézi a híreket, szemben az országos 79%-kal, és 25% hetente, szemben az átlag 15%-ával) és hasonlóképpen ritkábban néznek sorozatokat és szórakoztató műsorokat.

Olvasás: Mivel a többi kategóriához képest inkább a szakmai olvasmányokra fókuszálnak, az „internethasználók” gyakrabban vásárolnak és kölcsönöznek szak- és oktatási irodalmat (15%), ezen túl azonban az opcióik diffúzak maradnak, nincs egy jól meghatározott műfaji preferenciájuk. Az olvasmányopcióik általában a kalandregények, szerelmes regények, a fantasy irodalom, a tudományos-fantasztikus regények, de a filozófia fele is hajlanak. Szabad választás esetén inkább a külföldi szerzők lefordított könyveit (42%) – szakmai szakirodalomban pedig a román szerzők írásait olvassák szívesen (47%).

Múzeumok: Legutóbb inkább történelmi (27%) és műszaki (27%) múzeumot látogattak.

Zene: Ebben a kulturális fogyasztási szegmensben a külföldi zenét kedvelik leginkább (az alanyok 40 százaléka), a preferenciák leginkább a külföldi popzene (48%), a hip-hop/rap (35%), a house (30%) és az alternatív/rock (31%) irányába hajlanak. Egy sajátos, elkülönülő szegmenszt és bluest is hallgat (11%).

Mozi: Az „internethasználók” körében az amerikai filmek vannak az első helyen (az alanyok 52%-a preferálja), de a csoport sajátosságaként a távol-keleti filmek iránti vonzódás (2%) is megfigyelhető. Műfajok szerint – akárcsak mindenütt – dominálnak a komédiák (65%), ezt követik a thrillerek (31%), a horrorfilmek (27%) és a tudományos-fantasztikus filmek (14%). Ez utóbbit – összehasonlítva a többi fogyasztói kategóriával – az „internethasználók” nézik a leggyakrabban.

4. NAGYVÁROSI KULTÚRA (KÖNYVEK, KLASSZIKUS ZENE, MÚZEUMOK) (a lakosság 7,2%-a, magyarázott variancia: 0,72%)

A FOGYASZTÓ MEGKÜLÖNBÖZTETŐ TULAJDONSÁGAI

Megkülönböztető viselkedés	Társadalmi típus – differenciált jellemzők
„Státus”-dominancia: nemzeti múzeumokat látogatnak, operába járnak, civil és egyesületi életet élnek, naponta olvasnak külföldi szerzőktől, szimfonikus zenét és dzsesszt hallgatnak, foglalkoztatja őket a politika.	Bukarestben vagy nagyvárosban élnek, felsőfokú végzettséggel és nagy saját könyvtárral rendelkeznek, rokonaik átmenetileg Nyugat-Európában vannak, román és külföldi írókat, művészeket egyaránt ismernek.

TÍPOLÓGIAI JELLEMRAJZ:

Szocio-demográfiai jellemzők: Urbánus (99%), nagyvárosi (69%) lakosok, legtöbbször bukaresti (49%), főként a 2-es és a 6-os körzetből. Többnyire nők (58%) és gyerek nélküli családok (52%) tartoznak ide, a „csupán” párkapcsolatban élők aránya eléri a 39 százalékot. Az alanyok fele immobilis városi (45%), 23 százalékuk pedig másodgenerációs városiak. Ebben a szegmensben a közeli rokonok Egyesült Államokba, Kanadába történő emigrációja igen jellemző (39%), az alanyok 19 százalékának vannak olyan családtagjai, akik véglegesen külföldre távoztak. A rokonok időszakos migrációjának a célállomásai eltérnek a megszokottól, a legtöbben inkább Nyugat-Európa (45%), mint Dél-Európa fele orientálódnak. A transznacionális migráció ezekben a családokban inkább a Közel-Kelet (Izrael, Törökország, arab országok – 25%), Kelet-Európa (15%) vagy más desztinációk (33%) fele irányul.

Foglalkozási és gazdasági státusz: A legfontosabb foglalkozási csoport ebben a kategóriában a nyugdíjasoké (az alanyok 33%-a), az inaktív fiatalok még diákok vagy egyetemi hallgatók

(11%), az aktívak pedig leggyakrabban humán profilú felsőfokú végzettséggel rendelkező, nem vezető funkcióban levő alkalmazottak (12%) vagy olyan nem felsőfokú végzettek, akik hivatalban dolgoznak (a teljes szegmensben 12%, a fiatalok körében 21%), szabadúszó értelmiségiek vagy cégtulajdonosok (7%). Jövedelmük magasabb az országos átlagnál, az alanyok 55 százaléka esetében az egy főre jutó havi jövedelem meghaladja a 100 eurót (26% esetében a 150 eurót).

Kulturális tőke: Lakásaik felszereltsége, bár nem teljes, megfelel az értelmiségi munka követelményeinek – klasszikus média-infrastruktúrával rendelkeznek (kábelhálózatra kapcsolt televízió – 95%, műholdas televízió – 13%, rádió – 90%, magnó – 80%, számítógép – 52%, videomagnó – 40%), ezen felül megtalálhatóak bennük az enciklopédiák, speciális szótárak, idegen nyelvű szótárak (48 és 79% között). Az alanyok 28 százalékának hagyományos lemezjátszója is van (tehát bakelitlemezt is hallgat).

Közepes méretű saját könyvtár birtokosai (az alanyok 40%-ának 100 és 500 közötti könyve van), 18 százalékuknak viszont 500 kötetnél is több könyve van. Az alanyok többségének (53%) 1989 előtt vásárolt könyvei vannak, ezekhez nagyon ragaszkodnak, 98 százalékuk soha nem adott el könyveket 1989 óta.

Ez a legjobban képzett társadalmi csoport, 44 százalékuk felsőfokú, 10 százalékuk posztliceális oklevéllel rendelkezik – de az ide tartozó fiatalok egy része (11%-a) még tanul. Hasonlóképpen az alanyok több mint fele esetében a szülők minimum líceumot, majdnem negyede esetében pedig felsőfokú intézményt végeztek. A nyelvismeret ebben a kategóriában is magas, kétharmaduk (64%) legalább két idegen nyelvet ismer: a fiatalok rendszerint az angolt (90%) és a franciát (75%), a spanyolt (38%) és az olaszt (30%) – az idősebbek pedig a franciát (46%), majd az angolt (25%), az orosz (23%) és a németet (20%). Legtöbben meg tudnak nevezni egy külföldi festőt (79%), és átlagon felüli eredményeket érnek el, amikor román vagy külföldi művészeket, írókat vagy filmeket kell megnevezni.

ÉLETSTÍLUS :

Attitűdök, értékek, viselkedés: Ezt a kategóriát az átlaghoz képest aktívabb asszociatív tevékenység jellemzi (22%-uk tagja valamilyen szervezetnek), elsősorban civil (43%), kulturális (33%) és vallási (például: templomi kórus – 12%) szervezetekben, irodalmi körben (12%) tevékenykednek, ha nem vesszük figyelembe a szakszervezeti tagságot (65%). Nem tartják magukat vallásosabbnak, mint a lakosság többi része, de azoknak az aránya, akik hetente vagy gyakrabban járnak templomba, szignifikánsan nagyobb, mint az országos átlag (17%). Ebben a csoportban több olyan alany van, aki szabadidejében inkább olvasna (17%), kiegészítő előadásokra járna (10%), hogy ismereteit, felkészültségét gyarapítsa (8%) vagy művészeti előadásokat látogasson (7%) – más szóval a kulturális szabadidőtöltés valamilyen formáját válassza.

Újságokat (81%) és könyveket (68%) olvasnak, összekapcsolják a szakmai érdeklődésüket a szépirodalommal (az alanyok 46%-a) vagy csak saját kedvtelésükre olvasnak (16%). Moralizálnak, különösen az idősek gondolják úgy, hogy a településen, ahol élnek, nincs szükség klubokra, internet-kávézókra, audio-video kölcsönzőkre (30%).

Fogyasztói gyakorlat: Gyakran járnak szupermarketekbe (63%-a hetente), ahonnan a ruházatuk nagyobb részét beszerzik (62%). Könyveiket nagyobb arányban vásárolják könyvesüzletekből (42%), szupermarketekből (6%), antikváriumokból (3%) vagy kölcsönzik a barátaiktól (10%).

Átlagon felül gyűjtenek ikonokat (58%), díszeket (57%), utazás-émlékeket (52%) és népművészeti tárgyakat (37%).

KULTURÁLIS FOGYASZTÁS:

A kulturális fogyasztás mértéke: Kevésbé hajlanak arra, hogy zenét vásároljanak – melyet, mégis, az alanyok 80 százaléka naponta hallgat –, inkább az olvasás, a múzeumok és a művészeti előadások iránt érdeklődnek. 64 százaléuk naponta olvas könyvet, 61 százaléuk jár színházba, 44 százaléuk operába, moziba (47%), zenei és szórakoztató előadásokra (52%). Kétharmaduk (65%) legalább havonta egyszer ellátogat egy múzeumba. Átlag felett vásárolnak könyveket (33% havonta legalább egyet), inkább szépirodalmat, de ritkábban kölcsönöznek. Gyakran vagy nagyon gyakran néznek televíziót (az alanyok 74%-a – közülük 51% naponta 3 óránál is többet), gyakran hallgatnak rádiót – 36 százaléuk naponta több mint három órát –, és átlagon felül használják az internetet, főként elektronikus levelezésre (26%) vagy dokumentálódásra (33%).

ÍZLÉSEK ÉS PREFERENCIÁK:

Médiapreferenciák: Ezt a szegmenst változatos televíziónézési szokások jellemzik – nagyobb figyelemmel követik azonban a politikai vitákat és az információs műsorokat: 85 százalék naponta követi a híreket és 50 százalék ugyanilyen gyakran a politikai kommentárokat is. Az alanyok 41 százaléka hetente, 29 százaléka pedig naponta néz dokumentumfilmeket. A kulturális műsorokat hetente 37 százalék, naponta pedig 25 százalék követi. A sorozatokkal szemben azonban egyfajta vonakodás figyelhető meg, 44 százaléuk azt nyilatkozta, hogy nem néz ilyesfajta műsorokat. Kedvelt újságjaik a „Libertatea” (40 százaléuk olvassa), a „Jurnalul Național” (32%) és – differenciáltabban – a „Gândul” (7%).

Olvasás: Átlag felett vásárolnak könyveket, leginkább szépirodalmi és oktatási műfajokban (14%). Az olvasás mögött szakmai motivációk rejlenek, de szabadidős foglalkozásként is jelen van, az esetek 46%-ában. Átlagosan több külföldi szerzőt olvasnak fordításban, mint a lakosság általában: 21%, szemben a 6,8%-kal a szakmai irodalom terén, 41% szemben a 18,7%-kal a kötetlen műfajokban.

Múzeumok: Az alanyok 51%-a utoljára történelmi, művészeti és néprajzi múzeumot látogatott meg. Döntő többségük azonban élete során megfordult már a fővárosi nemzeti múzeumokban, ezek közül a legkevésbé a Fővárosi Történelmi Múzeumot (66%), legtöbben pedig az Antipa Múzeumot és a Falumúzeumot látogatták meg.

Zene: Ennek a csoportnak a megkülönböztető jegye, hogy 26%-uk szimfonikus zenét hallgat, 15%-uk pedig dzsesszt vagy bluest.

Mozi: Vonzódnak az európai filmek iránt, bár az alanyok csaknem fele (46%) nem tudott megnevezni egyetlen kedvelt filmművészeti „iskolát” sem. Ennek ellenére a fogyasztói irányultságuk „kulturalizáló-elitista”: 33%-uk történelmi filmeket, 27%-uk filmtárakban fellelhető produkciókat és 25%-uk dokumentumfilmeket néz.

5. TÁRSADALMI STÁTUS-FÜGGŐ IFJÚKORI HEDONIZMUS

(a lakosság 8,5%-a, magyarázott variancia: 0,37%)

A FOGYASZTÓ MEGKÜLÖNBÖZTETŐ TULAJDONSÁGAI	
Megkülönböztető viselkedés	Társadalmi típus – differenciált jellemzők
„Hedonista” dominancia: erotikus- és horrorfilmeket preferálnak, albumokat másolnak vagy barátaitól szerzik be, naponta rajzfilmet néznek, szabadidejükben szórakozni mennek a barátaikkal, klubokat és diszkókat csaknem naponta látogatnak, gyakran járnak szórakoztató eseményekre és focimeccsekre, sokat játszanak a számítógépen, gyakran kapnak könyveket ajándékba, és szeretik a „manele”-t.	15–20 év közötti fiatalok, főként munténiai falvakból, családtagjaik egy része külföldön tartózkodik, jövedelmük főként segélyekből, alkalmi munkákból vagy mezőgazdasági tevékenységből származik, kulturális szempontból rosszul ellátott településen laknak (ahol csak sportpálya, művelődési otthon, diszkó és könyvtár van); befejezték az általános iskolát, szüleiik tipikusan szakiskolai végzettségűek, a családi költségvetés több mint 15%-át kulturális igények kielégítésére költik.

TÍPOLÓGIAI JELLEMRAJZ:

Szocio-demográfiai jellemzők: Erre a csoportra enyhe férfidominancia jellemző, többségük 15 és 20 év (46%), valamint 21–30 év közötti (30%). A vidéki immobilisak (44%), valamint a városról falura költözötték aránya (10%) magasabb, mint a minta többi részében. A fiatal „hedonisták” döntő többsége szegényes közösségi infrastruktúrával rendelkező településen lakik, főként munténiai falvakban (55%) és kis- és közép méretű városokban. Annak ellenére, hogy az alanyok 45%-ának van olyan családtagja, aki külföldön tartózkodik (és ez az arány az országos átlag felett van), a külfölddel kapcsolatos személyes tapasztalataik nem különböznek az átlagtól. Ezekben a háztartásokban relatíve magasabb arányban vannak olyanok, akik a Közel-Keletre emigráltak (Izrael, Törökország, arab országok – 9%).

Foglalkozási és gazdasági státusz: A „hedonisták” jelentős része sok szabadidővel rendelkezik (8%), diák vagy egyetemi hallgató (36%), szakmunkás (19%), olyan személy, akinek a jövedelme többségében fizetésből származik (66% – ez az országos átlag felett van), de felülreprezentáltak azok is, akik szociális segélyből (8%), alkalmi munkákból (7%) vagy mezőgazdasági tevékenységből (7%) élnek.

Kulturális tőke: Annak ellenére, hogy a deklarált jövedelmük alacsonyabb, mint az országos átlag, a háztartások felszereltsége átlagos, a televízióval, rádióval, magnóval, videomagnóval, CD- és DVD-lejátszóval való ellátottságuk messze az országos átlag felett van. A „hedonisták” többsége diák vagy egyetemi hallgató. Fontosabb ennél viszont a szülők iskolai végzettsége: az alanyok 22%-ának a szülei szakiskolát, 30%-ának pedig más középfokú intézményt végeztek, és 47%-uk korábban munkás volt. A „hedonisták” műveltségi készlete elemi szintű, az alanyok 46%-a csupán az iskolában tanult írókra-költőkre emlékszik – Creangăre, Eminescura és más klasszikusokra –, idegen nyelv ismeretük azonban jobb, mint a lakoságnak általában: 70%-uk legalább egy, 51%-uk pedig legalább két nyelvet ismer, melyek közül az egyik jellemzően a spanyol. Annak ellenére, hogy nem rendelkeznek számítógéppel, 17%-uk tudja használni azt, szemben az országos mintán regisztrált 7,6%-kal. Szintén 10%-kal az átlag fölött tudtak megnevezni egy vagy több külföldi ruházati márkát (58%).

ÉLETSTÍLUS:

Attitűdök, értékek, viselkedés: Rendkívül szociális magatartást mutatnak, a „hedonisták” egyötöde egyesületekben és szervezetekben tevékenykedik, legtöbben a fan-club-okat (43%), helyi sportcsapatokat (26%), kulturális egyesületeket (17%) vagy folklór-együtteseket (10%) preferálják. Egy kisebb, de jól elkülönülő hányaduk (6%) naponta vagy majdnem minden nap templomba jár. De nagyon gyakran (hetente vagy ennél kissé ritkábban) látogatják a helyi diszkókat és klubokat is (51%). 21%-uk naponta több órát játszik a számítógépen. A szabadidőtöltés legkedveltebb módja a barátokkal történő szórakozás (az alanyok 42%-a számára), de a mozgás is (19%), az olvasás (12%) és a művészeti képességek fejlesztése (7%) – utóbbiak ennek a csoportnak a megkülönböztető szabadidős foglalkozásai. A nagy többségük (60%) újságokat egyáltalán nem, 52%-uk pedig könyvet sem olvasott az elmúlt évben. A hedonista komponenst azonban leginkább az intézményesített kultúrával szembeni averzió erősíti: az alanyok harmada nem gondolja úgy, hogy múzeumokra, színházakra, kiállításokra, operára vagy népművészeti tárgyakat forgalmazó üzletekre szükség lenne a településen.

Ceremoniális gyakorlatok: A lakosság egészével szemben a „hedonisták” gyakrabban vesznek részt ünnepeken és helyi ceremóniákon (70%-uk havonta legalább egyszer), az utóbbi egy évben pedig nagyon gyakran jártak esküvőkre (67% legalább egyszer, 15% legalább kétszer, 36%-uk pedig háromszor vagy gyakrabban) és keresztelőkre is (53%).

Fogyasztói gyakorlat: Az alanyok többsége a ruhaneműt a piaci árusoktól (56%), használt-ruha-üzletekből (29%) vagy szupermarketekből és márkauzletekből (34%) szerzi be. Ennek értelmében ez a szegmens gazdaságilag meglehetősen polarizáltnak tűnik: itt vannak a legnagyobb arányban azok, akik otthon készítik saját ruháikat (19%), de azok is, akik azt vallják, hogy a ruháik drága, külföldi üzletekből származnak (15%). Kihívóan magas azoknak az aránya is, akik azt nyilatkozták, hogy az utóbbi egy évben ékszert (71%!), festményt (35%), dísz tárgyakat vagy szobrocskákat (40%) vásároltak. A fitogtatás igénye jól összekapcsolódik a szociabilitással és a baráti csoporttól való függőséggel, akiktől zenét (61%), filmeket (43%) és könyveket (10%) szereznek be – utóbbiakat azonban többségében piaci újságárusoktól vásárolják.

KULTURÁLIS FOGYASZTÁS:

A fogyasztás mértéke: A „hedonisták” leginkább CD-ket és DVD-ket másolnak (51%) és kölcsönöznek egymásnak, hasonló arányban vannak azok is, akik internetről töltenek le filmeket vagy zenéket (47%). A vásárlási „étvágy” egy meghosszabbításaként értelmezhető az is, hogy meglehetősen sokan vásároltak könyvet az utóbbi egy évben (23%), és jelentős arányban vannak azok is, akik könyveket kölcsönöznek (41%). Naponta a megkérdezettek 39%-a olvas. Nagyon intenzív a tévéműsorok fogyasztása: az alanyok 60%-a naponta több mint 3 órát néz tévét és további 32% 1–3 órát tölt a készülékek előtt. Más megkülönböztető jellegű tevékenység: átlagon felüli részvétel a zenei és szórakoztató jellegű előadásokon (43% havonta egyszer vagy ritkábban, 9% hetente, 7% hetente többször), átlagon aluli részvétel opera- és színház-előadásokon (93, ill. 81%-uk soha nem járt). 40%-uk viszont az elmúlt évben legalább egyszer kijárt focimeccsre, 10%-uk pedig hetente jár szurkolni.

ÍZLÉSEK ÉS PREFERENCIÁK:

Médiapreferenciák: TV-műsorok fogyasztásában egyértelmű a szórakoztató műsorok és a rajzfilmek iránti vonzódás (48, illetve 27%-uk naponta nézi). Filmeket az alanyok 71%-a, sorozatokat 49%-a, sportközvetítéseket 31%-a, hírességekkel készült talk-showkat 28%-a néz naponta. Kulturális műsorokat az alanyok 51%-a ritkán vagy egyáltalán nem néz.

Magas a rádióhallgatók aránya is, 43%-uk naponta több mint 3 órát, további 27%-uk pedig napi 1–3 órát hallgat rádiót, nagy valószínűséggel leginkább zenét.

Olvasmányok: A könyvekkel kapcsolatos viselkedésükben a „hedonisták” leginkább fogyasztóként, mint vásárlóként tűnnek ki, 34% az intenzív – szépirodalom (12%) vagy gyakorlati tanácsok (8%) iránt érdeklődő – rurális fogyasztók közé tartozik. A vásárolt szépirodalmon belül leginkább az oktatói jellegű vagy a szórakozást szolgáló műfajok a legnépszerűbbek (gyerekirodalom, kaland- és detektívregények). A kölcsönzött szépirodalom leginkább a kaland-, fantasy-, sci-fi-regényeket és a kortárs írók könyveit (az alanyok 10%-a esetében), a kötelező olvasmányok pedig – az esetek 39%-ában – a román írók művei jelentik.

Zene: A zenei preferenciákat illetően – főként a férfiak körében – a manele műfaj áll hozzájuk a legközelebb (62%). Ezen túlmenően számottevő a latino (22%), a külföldi popzene (20%), a hip-hop (18%), az elektronikus (17%) és az etnokulturális (10%) műfajok iránti érdeklődésük. A népzene iránti preferenciáik jóval az átlag alatt vannak (28%), ami sokat mond a vidéki környezet radikális kulturális átalakulásáról, egyes manele műfajok, úgy tűnik, a korábbi folklórzene helyettesítőiként vannak jelen.

Mozi: A filmek tekintetében ebben a csoportban két megkülönböztető preferencia létezik: a horrorfilmek (az alanyok 36%-ában) és az erotikus/pornográf filmek (23% – messze a lakossági átlag felett, ami 3%-ot tesz ki). Ezt követik – szintén ennek a csoportnak a megkülönböztető jegyeként – a rajzfilmek (9%) és a paródiák (9%). A szórakozásra irányuló fogyasztói mintázat képét egyrészt a filmdráma műfajának az elutasítása (csupán 8%-a kedveli ezt a műfajt, szemben a lakosság 19%-ával), másrészt a komédiák (56%), az akció- és kalandfilmek (53%) vagy az akciófilmek (25%) iránti preferencia egészíti ki. Ezekon felül magas az érdeklődés az indiai filmek iránt is, a csoport preferenciáinak ez is egy megkülönböztető jegye (13% kedveli, szemben az országos mintán mért 2%-kal).

6. A MASZKULIN VERSENGÉS KULTÚRÁJA

(a lakosság 6,4%-a, magyarázott variancia: 0,34%)

A FOGYASZTÓ MEGKÜLÖNBÖZTETŐ TULAJDONSÁGAI	
Megkülönböztető viselkedés	Megkülönböztető viselkedés
Férfidominancia. Rendszeresen járnak focimeccsre, követik a sporteseményeket és a sport témájú talkshowkat, újságot olvasnak és akciófilmeket néznek.	31–40 év közötti férfiak, szakmunkás vagy nem irodai munkát végző, felsőfokú végzettséget nem igénylő alkalmazottak; az Egyesült Államokba és Kanadába kitelepült rokonaik vannak; a családban az egy főre jutó jövedelem 51–100 euró között van; ismernek kortárs román szerzőket.

TÍPOLÓGIAI JELLEMRAJZ:

Szocio-demográfiai jellemzők: Az alanyok 94%-a 21–30 év (25%), de főként 31–40 év (31%) közötti férfi. Családos emberek, a háztartásukban legalább 3 személy lakik (78%), főként faluról városra költözött rétegről van szó (29%). Többségében városon laknak (66%), olyan településeken, ahol az infrastruktúra teljes (42%) vagy majdnem teljes (21%). Az alanyok 71%-a még nem járt külföldön, azok, akik kivándoroltak a családból, többnyire az Amerikai Egyesült Államok és Kanada (40%), valamint Nyugat-Európa (34%), az ideiglenes migránsok pedig Dél-Európa (70%), Nyugat-Európa (26%) és a Közel-Kelet (12%) irányába mentek.

Foglalkozási és gazdasági státusz: Mérsékeltlen foglalkoztatott csoport, kevés szabadidővel (48%). Ebben a szegmensben az alanyok aktívak, többnyire szakmunkásként (35%), szakképzetlen munkásként (8%) vagy nem manuális, de nem is irodai munkát végző alkalmazottként dolgoznak (11%). A családi jövedelem legnagyobb része ennél fogva a jövedelmekből származik (az esetek 77%-ában), az egy főre jutó jövedelem a családban általában 101–150 euró között van (az esetek 29%-ában).

Kulturális tőke: A háztartások kulturális felszereltsége közepesnek tekinthető: otthon magnóval, rádióval, enciklopédiákkal és szótárakkal rendelkeznek (53%); hasonlóképpen az alanyok többségének (70%) minimum 20 és maximum 500 kötetre kiterjedő otthoni könyvtára van. A tévécsatornákat kábelen (88%) vagy földi antennával (14%) fogják. A háztartások 84%-a rendelkezik magnóval, 87%-a rádióval, 63%-a idegen nyelvű szótárral, 59%-a fényképezőgéppel, 42%-a enciklopédiával, 34%-a CD-lejátszóval.

Az alanyok többsége szakiskolai (26%) vagy líceumi (37%) végzettséggel rendelkezik, ez nagyrészt megegyezik a szülők végzettségével: 20%-uk szintén szakiskolát, 23%-uk pedig líceumot végzett. 30%-uk ismer legalább egy idegen nyelvet – rendszerint az angolt –, további 25%-uk kettőt is. Az átlaghoz képest ebben a csoportban többen neveztek meg román festőt (81%), filmrendezőt (87%) és külföldi öltözködési márkát (58%); a román írók közül a legtöbben a klasszikusokat (37%) és Sadoveanut (34%) ismerik.

ÉLETSTÍLUS :

Attitűdök, értékek, magatartásmódok: Az alanyok társulási hajlama többnyire alacsony; legtöbbször csak szakszervezeti tagsággal rendelkezik (67%), néhányan játszanak a helyi sportcsapatokban (18%). Többnyire vallástalannak tartják magukat (26%) és havonta vagy annál ritkábban járnak templomba (71%). Az alanyok közel fele havonta egyszer vagy annál gyakrabban jár klubokba és diszkóba (44%). Többségük újságot olvas (82%), könyvet viszont kevésbé (46%), 86%-uk nincs beiratkozva egyetlen könyvtárba sem. A csoport szabadidő-töltésében leginkább a pihenést (49%), a barátokkal történő szórakozást (35%), a testmozgást és a sportot (26%) részesíti előnyben. Az alanyok közel fele úgy gondolja, hogy a településén a kulturális infrastruktúra minden elemére szükség van (44%), 21% szerint azonban múzeumra, színházra, kiállításra vagy operára nem feltétlenül.

Ceremoniális gyakorlatok: Az alanyok 78%-a havonta legalább egyszer részt vesz ünnepségeken és helyi szintű közéleti eseményeken. 69%-uk az elmúlt egy évben legalább egyszer részt vett esküvőn, 42%-uk keresztelőn, 53%-uk helyi fesztiválon.

Fogyasztói gyakorlatok: Ebben a szegmensben a fogyasztásra vonatkozóan nincsenek megkülönböztető mintázatok. Az alanyok ritkábban járnak hipermarketekbe és mallokba (71%-uk leg-

feljebb havi egy alkalommal), és főként szupermarketekből öltözködnek (41%). Többségük kevésbé „kalózkodik”, filmeket és zenét üzletből vásárol (18, ill. 44%), 30%-uk barátoktól kölcsönöz.

KULTURÁLIS FOGYASZTÁS:

A kulturális fogyasztás mértéke: Ebben a csoportban az országos átlaghoz képest több alany vásárol könyvet (58%), viszont mindezt ritkábban és kisebb mennyiségben teszi. Meglehetősen szórványosan kölcsönöznek könyveket (15%). Ezzel szemben több időt töltenek a tévécésközlékek előtt: 44%-uk 1–3 órát, további 51%-uk több mint 3 órát. Az internetet az alanyok kevesebb mint harmada használja, hangsúlyosan információszerezés és kommunikáció céljából (16%), és meglehetősen alacsony a számítógépes játékok iránti érdeklődés is. Kevesen olvasnak könyvet: havonta egyszer vagy kétszer (31%), hetente (18%) és naponta hallgatnak zenét (49%).

Ezt a csoportot a fogyasztás szempontjából az teszi egyedivé, hogy tagjai intenzíven érdeklődnek a sport, kiemelten pedig a futballmeccsek iránt, az alanyok 69%-a kijár labdarúgó mérkőzésekre, 3%-uk hetente több alkalommal is. A többi sportág iránti érdeklődés azonban nem magasabb az átlagnál.

Nagyon sokan, de meglehetősen ritkán látogatnak szórakoztató és zenei előadásokat: 68% legfeljebb havonta egyszer jár ilyen eseményekre. Nem nagyon járnak viszont színházba (alig 16%), és szórványosan vagy egyáltalán nem (94%) járnak operába, valamivel gyakrabban, évente többször mennek moziba (33%). A múzeumlátogatás is meglehetősen ritka, az alanyok 47%-a nyilatkozta, hogy havonta vagy annál ritkábban jár múzeumba.

ÍZLÉSEK ÉS PREFERENCIÁK:

Médiapreferenciák: Főként a hírek és a politikai vitaműsorok iránt érdeklődnek (híreket az alanyok 89%-a naponta néz, politikai műsorokat pedig 39% naponta, 33% pedig legalább hetente). Nagyon sokan követik a sportközvetítéseket és a sporthoz kapcsolódó kommentárokat: 44% naponta és 36% legalább egyszer hetente. Hasonló érdeklődést mutatnak a hírességeket felvonultató talk-showk (53% naponta nézi), filmek (54%), szórakoztató műsorok (30%) és dokumentumfilmek (20%) iránt. A másik oldalon a sorozatok állnak – melyeket 43% egyáltalán nem néz, 17% pedig nagyon szórványosan –, valamint a rajzfilmek, ez utóbbiakat az alanyok 17%-a havonta vagy ritkábban nézi. Aktív újságolvasóként főként a „Libertatea” (33%), az „Adevărul” (19%) és a „Ziua” hasábjait olvassák.

Olvasmányok: Ebben a csoportban az alanyok kevés könyvet vásárolnak, nagyjából minden műfajból (33%). A vásárolt szépirodalmi művek nagyjából az oktatást és a kikapcsolódást szolgáló műfajok, ezeken belül is dominál a gyerekirodalom, a detektív- és kalandregény (6%). Hasonlóképpen – keveset kölcsönöznek, változatos műfajokban és nagyon szórványosan, ez nehézkessé teszi egy jól körvonalazható olvasói profil megrajzolását.

Zene: Az ízlések differenciált hierarchizálása a manele (40%), a latino (22%), a külföldi popzene (20%), a hazai popzene (16%), a rock (16%) és az elektronikus zene (14%) iránti preferenciát jelzi ebben a csoportban.

Mozi: Gyakrak néznek amerikai filmeket (51%) és főleg a kalandfilmek, akciófilmek (75%), thrillerek (29%), történelmi filmek (29%) és a sci-fi-k (10%) érdeklik őket.

7. KÖNYVÍZŰ, VIDÉKI KULTÚRA

(a lakosság 12,1%-a, magyarázott variancia: 0,28%)

A FOGYASZTÓ MEGKÜLÖNBÖZTETŐ TULAJDONSÁGAI	
Megkülönböztető viselkedés	Társadalmi típus – differenciált jellemzők
Olvasói dominancia. Sok könyvet vásárolnak és olvasnak, szakmai érdekből és szabad időből egyaránt. Saját kedvtelésükre román szerzőket olvasnak, szépirodalmat vásárolnak, tagjai a városi könyvtárnak, az internetet levelezésre és információszerezésre használják.	Felsőfokú végzettséggel nem rendelkező alkalmazottak, akik irodában dolgoznak, és másvalaki számítógépét használják. Posztliceális képzésben vettek részt valamelyik kisvárosban; családonként havonta 10 és 20 euró között költenek kultúrára, háztartásuk közepesen felszerelt, könyvtáraikban fellelhetők a szótárak és enciklopédiák; klasszikus regényírókat említenek, ismernek román zeneszerzőt.

TÍPOLÓGIAI JELLEMRAJZ:

Szocio-demográfiai jellemzők: Többségében 50 év alatti (87%) nők (68%), provinciálisabb városi (68%) és vidéki környezetből (29%); családosak, háztartásaikban 3 vagy több személy lakik (77%).

A nemek eltérő arányban képviseltetik magukat ebben a csoportban, reprezentációjuk azonban területileg is szegmentált: a nők felülreprezentáltak a nagyvárosokban és alulreprezentáltak vidéken. Az alanyok 53%-a 200.000-es nagyságrend alatti városokban lakik, nagyjából Moldvában (31%) és Olténiában (15%), olyan településeken, ahol a közösségi infrastruktúra teljes (24%) vagy majdnem teljes (42%).

Az alanyok jelentős része (34%) már járt külföldön, családtagjaik migrációs mintázatai majdnem azonosak az általános tendenciákkal, azzal a kivétellel, hogy körükben magasabb az emigráltak aránya (ez 19% esetében fordul elő, szemben a teljes mintán mért 15%-kal) és a Dél-Európába irányuló ideiglenes migráció mértéke (68%).

Foglalkozási és gazdasági státusz: Ebben a szegmensben az alanyok rendkívül elfoglaltak, rendszerint hétfvégén is dolgoznak. Ez a csoport leginkább tanulókból és egyetemi hallgatókból (24%), felsőfokú végzettség nélküli alkalmazottakból (14%) és olyan személyekből áll, akiknek a háztartásában az egy főre jutó jövedelem meghaladja a 100 eurót (46%).

Kulturális tőke: A lakás kulturális infrastruktúrával való felszereltsége közepes, hangsúlyosan jelen van az információs technológia, és a könyvvel való ellátottság is magasabb. Így a háztartásokban a kábeltévé (90%) televízió (99%) és a rádió (88%) mellett nyelvi szótár (83%), magnó (82%), fényképezőgép (74%), enciklopédia (55%), speciális szótárak (44%), számítógép (55%), CD-lejátszó (45%) és DVD-lejátszó (27%) is van. Majdnem minden alanyon van könyve otthon, a házi könyvtárak viszont szegényesen ellátottak: az alanyok 68%-ának 50–500 db. könyve van, melyeket 1989 előtt és után egyaránt vásárolt.

Az alanyok 78%-a minimum középfokú, 20%-a posztliceális és további 19%-a felsőfokú végzettséggel rendelkezik. Hasonlóképpen, az alanyok 49%-ának a szülei maguk is legalább középfokú, 19%-uk pedig posztliceális vagy egyetemi tanulmányokkal rendelkezik. Majdnem 90%-uk ismer legalább egy idegen nyelvet – és egynegyedük (24%) több mint két nyelvet. Ebben a csoportban a legnagyobb az aránya azoknak, akik meg tudtak nevezni legalább egy külföldi szerzőt (82%), román festőművészt (83%), román zeneszerzőt (79%). Az említett román szerzők között a leggyakrabban a klasszikus regényírók neveivel találkozunk (25%). A csoport

tagjai használják a számítógépet még akkor is, ha otthonukban nem áll rendelkezésükre, az alanyok 20%-a másvalaki számítógépét veszi igénybe.

ÉLETSTÍLUS:

Attitűdök, értékek, magatartásmódok: Ennek a szegmensnek a legmagasabb a szervezeti tagságban megnyilvánuló társulási hajlama (33%), főként a szakszervezeti jellegű intézményekben (67%). Viszonylag ritkán járnak templomba (55% havonta vagy annál is ritkábban), diszkókba vagy klubokba viszont valamivel gyakrabban, mint az átlag (44%, szemben az országos 30%-kal). Igen sajátos jellemzője ennek a csoportnak, hogy szabadidejében szívesen olvas valami kellemeset (23%), vagy kimozdul a lakhelyéről (20%), családjával foglalkozik (18%), szabadidős testmozgást végez.

Főként könyveket, de újságot is átlag felett olvasnak (69%). Ez a szegmens kiemelkedően sokat olvas, 71%-uk azt nyilatkozta, hogy szakmai és kikapcsolódási célból egyaránt olvasott, további 10% pedig vagy szakmai céllal, vagy egyszerűen kedvtelésből. Majdnem 50%-nak van könyvtári tagsága, legtöbbször a városi, községi vagy falusi könyvtárakban (47%). Átlag felett ismernek idegen nyelveket – az angolt (63%), a franciát (60%), az olaszt (21%), a spanyolt (15%) és az oroszot (15%). Úgy vélik, hogy fontos a település kulturális infrastruktúrájának a fejlesztése (43%), kevésbé hasznosnak gondolják viszont a diszkók, klubok, internetkávézók és az audio-video kölcsönzők gyarapítását (20%). Minimálisan használják az internetet, főleg információ-keresés (37%) és dokumentálódás céljából.

Ceremoniális gyakorlatok: Az utóbbi egy évben meglehetősen gyakran vettek részt ünnepeken, közösségi eseményeken (53% legalább egyszer), esküvőkön (75%), keresztelőkön (40%) és általában 69%-uk mondta, hogy legalább havonta részt szokott venni a településükön szervezett eseményeken.

Fogyasztói gyakorlatok: Havonta vagy hetente vásárolnak szupermarketekben (76%), nagy részük innen is öltözködik (47%). A csoport másik része főként olcsó üzletekben (54%), kisebbik hányada márkás üzletekben (32%) vásárol. Ékszereket (67%), csecsebecsét, dísz-szobrokat (38%), népművészeti tárgyakat (38%), régiségeket (18%) is vásárolnak. Könyveket nagyobb könyvruházakból (56%), a lakónegyedeik kisebb könyvüzleteiből (11%) vagy az antikváriumokból (18%) szerzik be, zenét üzletben vásárolnak (44%) vagy barátoktól szerzik be (30%).

KULTURÁLIS FOGYASZTÁS :

A fogyasztás mértéke: Ezt a fogyasztói szegmenst a könyvvásárlás teszi különlegessé: 95%-uk legalább egy könyvet, 88%-uk több mint 6 könyvet és 30%-uk több mint 24 könyvet vásárolt az utóbbi egy évben. A vásárlók fele (48%) szépirodalmat is vásárol; az alanyok 64%-a kölcsönöz, 42%-a pedig a barátoktól kap könyveket. A rendszeres, mindennapos olvasás azonban a „nagyvárosi” fogyasztói szegmens szintje alatt van (közülük 64% olvas naponta, szemben az ebben a csoportban jellemző 42%-kal), és nagyjából a „trendi internethasználók” szintjének felel meg.

Átlag felett hallgatnak zenét – 78%-uk naponta. Azok, akik zenét vásárolnak, az elmúlt egy évben kevesebb mint 5 albumot szereztek be (32%). Egyébként ebben a szegmensben a legnagyobb a szórakoztató vagy zenei előadások iránti érdeklődés (75%), viszonylag sokan járnak színházba (35%), operába (17%) és moziba (34%) is. A sporteseményeken való részvétel azon-

ban meglehetősen ritka, az országos átlaghoz közeli; ennek ellenére az alanyok 21%-a – főként a férfiak – az utóbbi egy évben részt vett legalább egy focimeccsen.

A tévéműsorok nézettsége valamivel visszafogottabb, mint az országos átlag, az intenzív könyvfogyasztók naponta 1 és 3 órát töltenek a tévékészülékek előtt (46%).

ÍZLÉSEK ÉS PREFERENCIÁK:

Médiapreferenciák: Ritkábban néznek televíziót, mint a lakosság többi része, főként a szóráskoztató műsorok (61%-uk hetente, 18%-uk naponta nézi), hírességekkel készült talk-showk (41% hetente, 13% naponta), a dokumentumfilmek (66% legalább hetente) és a kulturális műsorok (37% havonta, 30% hetente) iránt érdeklődnek.

Olvasmányok: Intenzív könyvbeszerzők, a legtöbbjük vásárol, kölcsönöz és barátaitól is kap könyveket (66%), vagy csak vásárol (30%), ezzel a városi és vidéki intenzív kultúrafogyasztó típusához sorolható. Leginkább a gyerek- és tankönyvek (25%), a szépirodalom és az oktatás (22%), a szakirodalom (18%), a szakmai önfejlesztés (10%), a gyakorlati és a gasztronómiai tanácsok iránt érdeklődnek. Szépirodalmi érdeklődésük általában a román klasszikusokat (15%), szerelmesregényeket, történelmi regényeket, külföldi klasszikusokat és a kortárs írókat (10%), nevelési műfajokat, gyerekirodalmat, detektív- vagy kalandregényeket (7%) öleli fel. A szakirodalom tekintetében főként román szerzőket olvasnak (66%) és külföldi szerzők fordításait (14%) – a szabadidős olvasmányok esetében hasonlóak a tendenciák, más arányokkal (46% román szerzők, 35% külföldi szerzők román fordításai). Végül, az alanyok 71 százaléka szakmai érdeklődésből és saját kedvtelésére egyaránt olvas, 10%-uk csupán kötelességből, további 10%-uk pedig önszántából.

Múzeumok: Múzeumokat és kiállításokat az alanyok 61%-a látogat, leggyakrabban történelmi (34%), művészeti (9%) és etnográfiai (9%) jellegűeket. A bukaresti múzeumok közül a leggyakrabban a Nemzeti Történelmi Múzeumot (31%), az Antipa Múzeumot (36%), a Román Paraszt Múzeumot (22%) és a Falumúzeumot (36%) látogatták.

Zene: Jellegzetes zenei ízléseik a román könnyűzene (56%), a külföldi könnyűzene (41%), a latino (29%), a külföldi popzene (23%) és a szimfonikus zene (13%) irányába közelítenek.

Mozi: A mozilátogatóknak nincs egy világosan körülhatárolható profilja, a szegmens ízlése nagy vonalakban megegyezik az általános preferenciákkal: legtöbbször az akciófilmeket (58%), a komédiákat (54%), a romantikus filmeket (37%), a dokumentumfilmeket (24%) és a rajzfilmeket (9%) kedvelik.

8. NŐI EVAZIONIZMUS

(a lakosság 7,1%-a, magyarázott variancia: 0,21%):

A FOGYASZTÓ MEGKÜLÖNBÖZTETŐ TULAJDONSÁGAI	
Megkülönböztető viselkedés	Társadalmi típus – differenciált jellemzők
Többségében feminin televíziófüggőség. Nagyon gyakran néznek tévét, naponta követik a sorozatokat, szóráskoztató műsorokat, hírességek talk-show-it, dokumentumfilmeket, filmeket, kulturális műsorokat; kedvelik a romantikus filmeket és a drámákat; leginkább előadásokra járnának, és szívesen szabadulnának ki időnként a lakhelyükről.	Falról városra költözött nők, líceumi végzettséggel, 50–100 könyv a háztartásban, kábeltévé előfizetés.

TÍPOLÓGIAI JELLEMRAJZ:

Szocio-demográfiai jellemzők: Az alanyok 91%-a 21–40 (55%) vagy 51–60 (20%) év közötti nő, aki faluról városra költözött (31%) vagy vidékről származó szülők gyereke (második generációs városiak – 26%). Nagy- (31%) és közepes méretű városokban (100–200.000 lakos) élnek (27%), háztartásaik kulturális felszereltsége teljes (58%) vagy majdnem teljes (19%), valamelyest felülreprezentáltak az olténiaiak (19%).

Átlagon felüli azoknak az aránya, akiknek a családjában vannak külföldre távozott családtagok (42%), migrációs mintázataik azonban hasonlítanak az országoshoz. Mégis szignifikánsan többen vannak azok, akiknek a rokonai ideiglenes munkavállalás céljából Dél-Európába mentek (70%).

Foglalkozási és gazdasági státusz: Ebben a csoportban felülreprezentáltak a háztartásbeliek (21%), a szakképzett munkások és mesterek (20%), valamint a felsőfokú végzettség nélküli irodai alkalmazottak (13%). Az országos átlaghoz képest kisebb súllyal vannak jelen, de fontos csoportot képeznek a nyugdíjasok (19%). Ebben a szegmensben a fő jövedelemforrás a magán-szektorban (40%), majd az állami vagy vegyes vállalatoknál (26%) szerzett fizetés. A háztartások jövedelme itt általában szerény, az alanyok 45%-a esetében az egy családtagra jutó jövedelem 51 és 100 euró közé esik. A háztartások felszereltsége az átlaghoz képest szerényebb, bár minden családban van televízió, és ezek 91%-a rá van kapcsolva valamelyik kábeltévé-szolgáltatóra.

Kulturális tőke: Ezek a háztartások a televízió, rádió (82%) és magnón kívül kevés eszközzel rendelkeznek. 65%-nak van idegen nyelvű szótára és 55%-uk 20 és 100 közötti kötet tulajdonosa, melynek nagy részét 1989 előtt vásárolták.

Ebben a szegmensben a líceumi (44%) és a szakiskolai (19%) képzettség dominál. Szüleik azonban legfeljebb az általános iskolát (43%) vagy a szakiskolát fejezték be (21%), az átlaghoz képest alacsonyabb a líceumot végzettek aránya (24%), felsőfokú végzettségű szülők pedig szinte egyáltalán nincsenek ebben a csoportban (1%). Ebben a szegmensben a legtöbben csupán egyetlen idegen nyelvet ismernek (38%).

ÉLETSTÍLUS:

Attitűdök, értékek, magatartásmódok: Ezt a csoportot nagyon alacsony társulási készség jellemzi (10%), a szervezeti tagsággal rendelkezők 68%-a szakszervezeti tag vagy a templom kórusában vesz részt (22%). Templomba havonta egyszer vagy ritkábban járnak (61%), heti rendszerességről ebben a tekintetben az alanyok 13%-ánál beszélhetünk. Csak szórványosan járnak diszkóba (23%). Szabadidejükben kimozdulnának a lakhelyükről (23%), szórakoztató előadásokra járnának (6%), családjukkal töltenék az időt (19%) vagy valami élvezhető olvasnának (15%). Ennek ellenére az alanyok 56%-a semmit nem olvasott az elmúlt egy évben, és csak 11%-uk tagja valamilyen könyvtárnak. Ezzel szemben több mint kétharmaduk olvas újságot (67%). Az alanyok 49%-a szükségesnek tartja a kulturális infrastruktúra fejlesztését a településén, ezzel szemben viszont 19%-uk úgy gondolja, hogy diszkókra, audio-video kölcsönzőkre, internetklubokra nincs szükség. 81%-uk soha nem használ internetet.

Ceremoniális gyakorlatok: Az alanyok 67 százaléka említette, hogy általában eljár a helyi közösségek ünnepségeire, az utóbbi évben viszont csak 44%-uk vett részt ilyen rendezvényen. Mindegyik csoportnál nagyobb arányban jellemző viszont az esküvőkön (64% legalább egy esküvőn volt az utóbbi egy évben) és a keresztelőkön (45%) való részvétel.

Fogyasztói gyakorlatok: Leggyakrabban olcsó üzletekben (58%) vagy second-hand boltokban (33%) vásárolnak maguknak ruhát. 58%-uk emléktárgyakat és 26%-uk dísz tárgyakat is vásárolt az elmúlt évben. Amennyiben könyvet vásárolnak – merthogy 42% nem vásárol! –, leginkább a negyedben található könyvesboltból (14%) vagy a piacról (9%) szerzik be. A zenét üzletből (41%) vagy barátoktól (24%) szerzik be, de évente kevesebb mint 5 albumot (32%) vagy CD-t (12%), a kalózkodás erre a csoportra kevésbé jellemző. Nem jellemző, hogy filmeket vásárolnak, inkább a barátaiktól szerzik be (16%).

KULTURÁLIS FOGYASZTÁS :

A fogyasztás mértéke: Az itt leírt „evazionistákra” a televízió-függőség jellemző: 68%-uk naponta több mint 3 órát, 31%-uk pedig három óránál kevesebbet tévézik. Rádiót is intenzíven hallgatnak: 33%-uk több mint 3 órát, 49%-uk kevesebb mint 3 órát. Ennek nagy részét feltehetőleg a zenehallgatás tölti ki, hiszen az alanyok 86%-a vallotta, hogy naponta hallgat valamilyen zenét. Olvasásra viszont valamivel kevesebb időt szánnak: 22%-uk egyszer vagy kétszer olvas hetente, és 16%-uk egy órával kevesebbet naponta. 36%-uk azonban soha nem szokott olvasni.

ÍZLÉSEK ÉS PREFERENCIÁK:

Médiapreferenciák: A televíziós fogyasztást illetően az evazionisták minden rekordot megdöntenek: leggyakrabban híreket (92%-uk naponta), filmeket (87%), sorozatokat (80%), szórakoztató műsorokat (58% naponta és 36% hetente többször), hírességekkel készült talk-showkat (42% naponta és 42% hetente néhányszor), dokumentumfilmeket (37% naponta), sőt, kulturális műsorokat is (27% naponta) néznek. A „rekordot” csupán a politikai vitaműsorok (47% nézi naponta, szemben a „nagyvárosiak” 50%-ával), a sportműsorok (25% nézi naponta, szemben a „maszkulin versengés” csoport 44%-ával) és a rajzfilmek (csupán 27% nézi naponta, szemben a „hedonisták” 37%-ával) vonatkozásában nem tartják. Az újságolvasási preferenciáik a tabloid fele hajlanak: 32%-uk a „Libertatea”-t, 20%-uk az „Evenimentul Zilei”-t, 24%-uk pedig a „Jurnalul National”-t olvassa.

Olvasás: Ebben a szegmensben az országos átlaghoz képest kevesebben vásárolnak könyvet (54%), ennek 12%-a gyerekirodalom és tankönyv (más szóval inkább a gyerekneveléshez vásárolnak könyvet, és kevésbé saját használatra), 6%-a pedig gyakorlati tanácsokról szól vagy gasztronómiai jellegű könyv. Létezik egy különleges érdeklődés a vallásos témájú könyvek iránt (6%). Olvasni viszont kevesebben olvasnak: az alanyok 83%-a kötelességből semmit nem olvasott az elmúlt egy évben és csupán 27% olvasott román szerzőket, saját kedvtelésére.

Szórakoztató előadások: A látogatott előadások csaknem kivétel nélkül szórakoztató vagy zenei jellegűek (az alanyok 49%-a jár ilyen eseményekre). Moziba 30%-uk jár havi rendszerességgel vagy ritkábban. Ezen túlmenően az „evazionisták” szinte egyáltalán nem járnak operába (csupán 7%), és színházba is nagyon kevésbé (csupán 20%). Szinte teljesen hiányoznak a lelátókról (93 százalékuk soha nem jár focimeccsre, és 97 százalékuk más sporteseményre sem).

Múzeumok: Múzeumokat az átlaghoz képest gyakrabban látogatnak (az alanyok 46%-a). Megemlítendő azonban, hogy az Antipa Múzeumon (25% látogatja), a Nemzeti Történelmi Múzeumon (17%) és a Falumúzeumon (17%) kívül szinte teljesen figyelmen kívül hagyják a múzeumi kínálatot.

Zene: Leggyakrabban román könnyűzenét (65%), népzeneét (60%), manelét (50%) és latino (21%) zenét hallgatnak.

Film: A filmekkel kapcsolatos ízlések szintén az evazionista tendenciát erősítik: 73% komédiákat, 55% romantikus filmeket, 38% pedig drámákat néz (ezek mind rekordnak számítanak).

9. KISEBBSÉGI KULTÚRA

(a lakosság 10,3%-a, magyarázott variancia: 0,19%)

A FOGYASZTÓ MEGKÜLÖNBÖZTETŐ TULAJDONSÁGAI	
Megkülönböztető viselkedés	Társadalmi típus – differenciált jellemzők
Kisebbségi dominancia. Ritkán vásárolnak könyvet, csak szabadidejükben olvasnak – havonta egyszer-kétszer –, főként külföldi szerzőket, eredeti nyelven; a világnyelveken kívül egy másikat is ismernek; könyveket barátoktól szereznek be, naponta néhány órát hallgatnak zenét, az amerikai filmeket kedvelik, legutóbb néprajzi múzeumot látogattak meg.	Etnikai vagy vallási kisebbség (magyar, római-katolikus, protestáns, neo-protestáns, görög-katolikus), erdélyi kisvárosban laknak, vannak más kelet- vagy nyugat-európai országba kivándorolt családtagjaik, műholdas csatornákat néznek.

TÍPOLÓGIAI JELLEMRAJZ:

Szocio-demográfiai jellemzők: Többségében nők (60%), 41–61 év közöttiek (41%), vidéki városokban (58%) vagy falvakon (39%) laknak, felülreprezentáltak a faluról városra költözők körében (25%). Etnikai vagy vallási kisebbséghez tartoznak: 30%-uk magyar, 2% más etnikumú; 19%-uk római katolikus, 16%-uk protestáns, 6%-uk neo-protestáns, 3%-uk pedig görög-katolikus. A szegmenshez azonban nem csak kizárólag kisebbségiek tartoznak, 67%-uk ugyanis román és 56%-uk ortodox. Nagyobb tömegben gyengébb közösségi infrastruktúrával rendelkező erdélyi (42%) és partiumi (33%) kisvárosokban laknak.

Itt találkozunk a leggyakrabban olyanokkal, akik jártak már külföldön: 51% (szemben az országos átlag 29%-kal). A kivándorolt családtagok leginkább Nyugat-Európába (34%) és Kelet-Európába (17%-uk Magyarországra) költöztek; ugyanez a mintázat jellemző az időszakos migránsokra is: 27%-uk Nyugat-Európában, 19%-uk Kelet-Európában és 22%-uk más országokban tartózkodik.

Foglalkozási és gazdasági státus: Általában közepesen elfoglaltak, kevés szabadidővel rendelkeznek (43%). Nem alkotnak egy sajátos foglalkozási vagy jövedelemkategóriát, enyhén felülreprezentáltak a felsőfokú végzettség nélküli irodai alkalmazottak körében (15% ebben a szegmensben dolgozik, szemben az országos 8%-kal). Hasonlóképpen, a „kisebbségiek” csoportja az átlagosnál kevesebbet keres és kevesebb vagyontárggyal is rendelkezik.

Kulturális tőke: Bár majdhogynem mindenkinek van otthon könyve, az egyéni könyvtárak nagyon szegényesek (az alanyok 32%-ának csupán 21 és 50 közötti könyve van, további 22%-nak pedig 51 és 100 közötti), nagyrészt 1989 előtt vásárolták (az esetek 72%-ában).

Képzettségi tőke: A legelterjedtebb iskolai végzettség a líceumi (az alanyok 39%-ában) és posztliceális (14%), az alanyok szülei azonban elemi vagy általános iskolai végzettséggel rendelkeznek (az esetek 53%-ában), ennél fogva az oktatási mobilitás erősen felfele irányul. Legtöbben csak egy idegen nyelvet ismernek (45% – ami a magyarok esetében a saját anyanyelvüket jelenti). Az írók, művészek, zeneszerzők ismerete azonban minden vonatkozásban az országos átlag felett van.

ÉLETSTÍLUS :

Attitűdök, értékek, magatartásmódok: A kisebbségiek asszociatív magatartása nem élénkebb, mint a többségieké, legtöbbször az egyházi kórusban (24%) és a helyi sportcsapatban (14%) vesznek részt.

Ezzel szemben létezik egy hangsúlyosabb vallási „fegyelem” abban az értelemben, hogy nagyobb azoknak az aránya, akik hetente többször (12%) vagy hetente, esetleg havonta többször (43%) járnak templomba. A magatartási megszorítások miatt magasabb azoknak az aránya is, akik soha nem járnak diszkóba (77% szemben az országos átlag 70%-ával). A differenciált szabadidő-eltöltési preferenciák leginkább a családtagokkal eltöltött időt (20%) és a megszokott környezetből való kimozdulást (19%) jelentik.

A szegmens 64 százaléka olvas újságot, 34%-a pedig könyvet is, főként szabadidejében, 9% pedig tagja valamilyen könyvtárnak. Az átlaghoz képest nagyobb mértékben gondolják úgy, hogy településükön művelődési házra, könyvesboltra, könyvtárra és sportpályára (17%) van szükség, a diszkók, videojátékos szórakozóhelyek, audio-video kölcsönzők azonban haszontalanok.

Ceremoniális gyakorlatok: Az alanyok 60%-a részt vesz közösségi ünnepeken, annak ellenére, hogy 50%-uk az elmúlt évben egy ilyen eseményen sem volt jelen. Esküvőkön azonban legalább egy alkalommal (70%), kereszttelőkön ritkábban (csupán 28%-ban) vettek részt.

Fogyasztói gyakorlatok: Ebben a szegmensben nincs egy jól elkülönülő fogyasztási mintázat. A vallásosság jellegét illetően kifejező vizont az, hogy a „kisebbségiek” körében a legalacsonyabb azoknak az aránya, akik ikonokat gyűjtenek (36%, szemben az országos 53%-al), vagy – abban a „kulturális résben”, amelyben kibontakoznak – a barátok vagy ismerősök hálózataitól való függőség a könyvek beszerzésében (17% ebben a szegmensben, szemben a teljes minta 6%-ával).

KULTURÁLIS FOGYASZTÁS :

A fogyasztás mértéke: A könyvek beszerzését illetően a „kisebbségi” szegmens fogyasztói aktívabban, viszont kevesebbet vásárolnak: legtöbbjüknek az elmúlt egy évben nem sikerült 5 példánynál többet vásárolniuk (28%). Ezzel szemben 5-nél több kötetet szereztek be mástól, ami az országos átlag fölött van (29% ebben a fogyasztói csoportban, szemben a lakossági mintán mért 12%-kal). Olvasni viszont ritkábban olvasnak, legtöbbször havonta vagy havonta egyszer (47%); viszont meglehetősen sok zenét hallgatnak, 27%-uk 3 óránál többet, 58%-uk 3 óránál kevesebbet.

A „kisebbségiek” azonban televíziót is többet néznek: 48%-uk 3 óránál többet és 50%-uk 3 óránál kevesebbet. Hasonlóképpen, rádiót is nagyobb arányban hallgatnak, 43%-uk több mint 3 órát, 43%-uk kevesebb mint 3 órát.

Bár nem fociznak túl gyakran, a szegmens 17%-a az elmúlt évben legalább egyszer mégis kijárt a sportpályára, és 11%-a más sportrendezvényen is részt vett. A zenés-szórakoztató előadásokat nem kedvelik (63% egyáltalán nem jár), a színház azonban több embert vonz (32%). Nem úgy az opera (10%-nál kevesebben járnak) vagy a mozi, ahová a „kisebbségiek” csupán 24%-a jár évente.

ÍZLÉSEK ÉS PREFERENCIÁK:

Médiapreferenciák: az alanyok 83 százaléka naponta követi a televíziós híreket. A politikai vitaműsorok azonban kevésbé érdeklik őket, a tendencia az, hogy havonta vagy havonta néhányszor

nézik (az alanyok 25%-a). 61%-uk azonban naponta néz filmeket és 42%-a hírességekkel készült műsorokat. A sorozatokat illetően a többséghez képest nincsenek eltérések, a szórakoztató műsorokat azonban az alanyok 62%-a, a dokumentumfilmeket az alanyok 51%-a, a kulturális műsorokat pedig 42%-a hetente nézi.

A sportműsorok iránt alacsonyabb az érdeklődés ebben a csoportban, naponta 8%, havonta 28% nézi.

Ebben a szegmensben leginkább a „más újságok” kategóriába tartozó kiadványokat olvassák (43%), a nagyobb példányszámú napilapok közül az „Adevărul”-t olvassák a legtöbben (az újságolvasók 26%-a).

Olvasmányok: A „kisebbségek” ritkán vásárolnak könyveket, preferenciáik meglehetősen diffúzak (40%), műfajilag a gyakorlati-oktatói olvasmányok a legnépszerűbbek. A kölcsönzött szépirodalom főleg a román és a világirodalom klasszikusaitól származik. Csak szabadidejükben olvasnak (az alanyok 34%-a), a külföldi szerzőket gyakrabban olvassák eredeti nyelvükön (11%).

Múzeum: múzeumokat és kiállításokat a „kisebbségek” 53%-a látogat, legtöbben a történelmi (28%) és a néprajzi (14%) múzeumokat kedvelik. A bukaresti múzeumok közül a leglátogatottabb az Antipa (20%) és a Falumúzeum (20%).

Zene: Ebben a szegmensben a legnagyobb azoknak az aránya, akik azt vallották, hogy nem fontos, hogy milyen nyelven énekelnek (56%). Sajátos preferenciáikat a külföldi könnyűzene (49%) és az etno-kulturális műfajok jelentik (16%), a többség ízlése azonban a román könnyűzenéhez (56%) és a szimfonikus zenéhez (17%) áll közelebb.

Film: A kisebbségek által a leggyakrabban említett és distinktív műfajok az amerikai (53%) és az európai filmek (13%). Legtöbbjük a komédiákat (60%), a romantikus filmeket (48%), a dokumentumfilmeket (24%) és – megkülönböztető preferenciaként – az életrajzi filmeket (11%) kedveli.

KÖVETKEZTETÉSEK:

A fent ismertetett modellek a fogyasztói gyakorlatok szegmentálódását írják le a társadalmi jellemzőik mentén történő szóródásuk alapján. Az eredmények tehát a jelenlegi romániai lakosság kulturális rétegzettségét tükrözik. A kulturális fogyasztás változóin végrehajtott adatredukációs eljárás megismétlése – ezúttal az alanyok társadalmi jellemzőire vonatkozóan – a kulturális fogyasztás társadalmi szegmentációjában 4 meghatározó csoport azonosítását eredményezi. A magyarozott variancia sorrendjében ezek az alábbiak:

- Idősebb, anyagi erőforrásokkal nem rendelkező, alacsony iskolai végzettségű, főként falusi lakhelyű személyek (a magyarozott variancia 90,9%, a lakosság 39%-a)
- Képzett, anyagi erőforrásokkal rendelkező, többnyire városi fiatalok (magyarozott variancia 4,9%, a lakosság 22%-a)
- Vidéki kistelepülésen élő, szakiskolai vagy más középfokú végzettséggel rendelkező személyek (a magyarozott variancia 0,7%, a lakosság 30%-a)
- Nagyvárosi, többségében bukaresti lakosok (a magyarozott variancia 0,5%, a lakosság 9%-a).

„A nők a sorozatokat, a férfiak a focit nézik.” A kulturális fogyasztás módozatainak egy tipológiája

A kulturálisan szegmentált társadalmi kategóriák és az alanyokra jellemző fogyasztói mintázatok összefüggéseit az alábbi táblázatban foglaltuk össze:

1. Táblázat. Kulturális fogyasztói módozatok a kulturálisan szegmentált társadalmi kategóriákban

Fogyasztói módozatok		Kulturálisan szegmentált társadalmi kategóriák				összesen
		Erőforrás nélküli idősek	Képzett, anyagi erőforrással rendelkező fiatalok	Vidéki kistérségekben élő, középfokú végzettségű személyek	Nagyvárosiak	
Kimaradás a kultúrából	alanyok száma	284	3	36	8	331
	sor szerinti %	85,8%	,9%	10,9%	2,4%	100,0%
	oszlop szerinti %	53,4%	1,0%	8,7%	6,7%	24,1%
Tradicionális etnocentrizmus	alanyok száma	121	6	65	14	206
	sor szerinti %	58,7%	2,9%	31,6%	6,8%	100,0%
	oszlop szerinti %	22,7%	2,0%	15,6%	11,8%	15,0%
Trendi internet-használói kultúra	alanyok száma	3	90	18	17	128
	sor szerinti %	2,3%	70,3%	14,1%	13,3%	100,0%
	oszlop szerinti %	,6%	29,6%	4,3%	14,3%	9,3%
Nagyvárosi kultúra	alanyok száma	9	38	10	41	98
	sor szerinti %	9,2%	38,8%	10,2%	41,8%	100,0%
	oszlop szerinti %	1,7%	12,5%	2,4%	34,5%	7,1%
Ifjúkori hedonizmus	alanyok száma	27	46	39	5	117
	sor szerinti %	23,1%	39,3%	33,3%	4,3%	100,0%
	oszlop szerinti %	5,1%	15,1%	9,4%	4,2%	8,5%
A maskulin versengés kultúrája	alanyok száma	14	21	43	10	88
	sor szerinti %	15,9%	23,9%	48,9%	11,4%	100,0%
	oszlop szerinti %	2,6%	6,9%	10,3%	8,4%	6,4%
Könyvízű, vidéki kultúra	alanyok száma	16	62	80	8	166
	sor szerinti %	9,6%	37,3%	48,2%	4,8%	100,0%
	oszlop szerinti %	3,0%	20,4%	19,2%	6,7%	12,1%
Női evazionizmus	alanyok száma	15	18	55	9	97
	sor szerinti %	15,5%	18,6%	56,7%	9,3%	100,0%
	oszlop szerinti %	2,8%	5,9%	13,2%	7,6%	7,1%
Kisebbségi kultúra	alanyok száma	43	20	70	7	140
	sor szerinti %	30,7%	14,3%	50,0%	5,0%	100,0%
	oszlop szerinti %	8,1%	6,6%	16,8%	5,9%	10,2%
Összesen	alanyok száma	532	304	416	119	1371
	sor szerinti %	38,8%	22,2%	30,3%	8,7%	100,0%
	oszlop szerinti %	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

A táblázatban a vastag betűvel kiemelt relatív gyakoriságok a két változó közötti pozitív összefüggést jelölik. Ezek a kapcsolatok tulajdonképpen az erőtereket irányítják, a vasreszelék és a mágnes mintájára. Ez azt jelenti például, hogy a „kulturából való kimaradás” és a „hagyományos etnocentrizmus” olyan kulturális fogyasztási minták, amelyeket inkább az alacsonyabb végzettségű, anyagi erőforrással nem rendelkező, többnyire vidéken élő idősök követnek. A trendi internethasználói kultúra viszont a városon élő, jól képzett és erőforrásokkal rendelkező, „nagyvárosi” szegmens sajátja, akárcsak a „nagyvárosi kultúra”. Az „ifjúkori hedonizmus” szintén az erőforrásokkal rendelkező fiataloknál van jelen, a „maszkulin versengés kultúrája”, a „könyvízü, vidéki kultúra”, a „női evazionizmus” és a „kisebbségi kultúra” pedig a felsőfokú végzettséggel nem rendelkező, kisvároson élő alanyokra jellemző inkább. A „könyvízü, vidéki kultúra” viszont a képzettséggel és erőforrásokkal rendelkező fiatalok körében is gyakrabban előfordul.

A fentiek alapján az egyik fontos következtetés tehát a kulturális fogyasztási módozatok társadalmi áthatolhatatlanságára vonatkozik. A fogyasztói módozatok ugyanis – bár a gazdasági és a társadalmi státusz által feltételezettek – megőrzik némi függetlenséget, és különböző kategóriákat és rétegeket metszenek át. Nem következtethetünk tehát egyértelműen arra, hogy egy adott osztálystruktúrának az azt „tükröző” kulturális struktúra felelne meg, és arra sem, hogy létezne a kulturális viselkedésnek egyfajta „osztálykaraktere” vagy egy egységes megfelelés a társadalmi kategóriák és a „szubkulturák” között. A társadalmi és a kulturális rétegzettség, bár metszik egymást, nem tevődnek egymásra. Létezik azonban egy olyan oppozíciórendszer, amely ezekben a társadalmi típusokban és szegmensekben működik, és amely a férfiak és nők, az aktívák és inaktívák, fiatalok és idősök, „fehérgallérosok” és a „kékgallérosok”, a kisebbségek és többségek, nagyvárosiak és a vidéki lakosság közötti eltérő kulturális fogyasztási mintázatokban nyilvánul meg. A kulturális rétegződés tehát összefügg az anyagi erőforrások, a lakóhely, a kor vagy a nem szerinti differenciálódással – ami azt jelenti, hogy a társadalmi szerkezettel való viszonya továbbra is reflexióra szorul.

FELHASZNÁLT IRODALOM

BOURDIEU, Pierre

1979, *La distinction. Critique sociale du jugement*. les Editions de Minuit, Paris.

A tanulmány kiinduló gondolata ahhoz a korábbi szociológiai megfigyeléshez kapcsolódik, hogy az egyén társas kapcsolatai kimutathatóan hozzájárulnak az egyén önértékelésének, biztonságérzetének és motivációjának erősödéséhez (a bonding típusú kapcsolatok révén) és konkrét problémáinak megoldásához (a bridging típusú kapcsolatok mentén történő segítségnyújtás révén).

A szerző annak a lehetőségeit kutatja, hogy az online térben, a kultúra révén ezek a kapcsolatok hogyan építhetőek/hasznosíthatóak nagyobb hatékonysággal. Ennek érdekében konkrétan egy online hírplatform felépítését javasolja, amely egyszerre esemény- és közösségvezérelt, egyszerre mozgósítja a felhasználók bonding és bridging típusú kapcsolatait. A Facebook és a Twitter működésének kapcsolati architektúráját összekapcsolva egy olyan, az egyéni és csoportproblémák követésére optimalizált, eseményvezérelt közösségi portál kiépítését tartja célszerűnek, amely interszubszejektivitásra és tudásátadásra hangolt technológiai háttérrel arra motiválja a felhasználót, hogy bejárja a bridging és a bonding között elterülő kapcsolatlehetőségek teljes skáláját, és ezáltal teljes közösségi élményt nyújtson a felhasználónak.

Szakáts István kultúraszervező, a kolozsvári AltArt Alapítvány vezetője.

Jelen szöveg az online média lehetséges fejlődési irányairól, annak kulturális vonatkozásairól szól. Bevezetőként két rövid leszámolással kezdeném. Az első a művészet vs. kultúra: az intézményesült kulturális kontribútorok nem ritkán elkövetik azt a hibát, hogy beszélni ugyan kultúráról beszélnek, de utána, a gyakorlatban (a szakmaiság normái által is kényszerítve) művészetet gyártanak. Miért hiba ez? A művészetet általánosan a kultúra egy részhalmazaként fogjuk fel, még akkor is, ha léteznek olyan művészi diszkurzusok, amelyek annyira egyéniek vagy belterjesek, hogy még szubkulturális jelentőségük is csak esetleges (pl. a magányos, fel nem fedezett, meg nem értett zsenik elszórt halmaza). Meghatározásként: a művészetben (a professzionális művészetben különösen, lásd például kortárs konceptuális művészet) annak az elbírálása, hogy egy bizonyos művészi diszkurzus érvényesnek (művészetnek) minősül-e, egy szigorú, kurátorok és kritikusok metadiszkurzusa által generált – nem ritkán önellentmondó – erőterben történik. Brutálisan leegyszerűsítve: művészet az, amit a művészvilág annak ítél meg, és ez, bocsánattal és némi cinizmussal a tudomány világára is érvényes. Árnyalatnyi különbség, hogy a tudományhoz képest a művészetben ez az erőter a retorika általi validálásnak ugyanannyira kitett, mint bármely más, módszertanilag vagy episztemológiailag alátámasztott diszkurzusnak, és emiatt (is) a művészet a foucault-i hatalmi rezsimek kategóriájába sorolható. Akkor, amikor egy kulturális kontribútor kultúráról beszél, de utána művészetet gyárt, azt a hibát követheti el, hogy a mű közösségi beágyazottsága igazából egy más környezetben megy végbe, mint amiről kezdetben a levezetés szólt. Persze, nem hiba művészetet gyártani... de különösen akkor, amikor társadalmilag elkötelezett művészetről beszélünk, a mű közösségi beágyazásának/befogadásának kérdése elsőrendű. Ehhez képest az, hogy mi minősül kultúrának, egy tágabb, lazább, szélesebb, bár nem feltétlenül demokratikusabb értékelési keretben dől el. Ezt a keretet talán Harding street level epistemology fogalma írhatná le, átírva street level ontology-ra, és nyilvánvaló, hogy a hatalom

nyomásának a kultúra jelensége is erősen kitett (lásd pl. a szocreál kultúra). Egy munka (kulturális artefaktum, szokás, norma) kulturális validálása más szereplők, és emiatt más erővonalak, és más logika mentén jön létre, mint a művészetben.

A második leszámolás a kultúra humanista vs. antropológiai meghatározását illeti. Különösen az intézményesült kulturális kontribútorok (kulturális alapítványok stb.) nem ritkán elkövetik azt a önbeszűkítést, hogy elméletben ugyan a kultúra társadalmi hozadékát követik, de eközben a munkájuk csökönnyösen a humanista kultúra (még rosszabb esetben a humanista művészetek) termelési logikáját követi. A kultúra antropológiai, sok változásnak kitett tudományos megfogalmazásai között bolyongva a tévedés a kultúra normatív oldalát vizsgálva tűnik a legnyilvánvalóbbnak. A kultúra normatív társadalmi hozadéka természetesen egy színházi előadás esetében is kimutatható lehet, de a kérdés az, hogy szükségszerű hordozója-e a társadalmilag elkötelezett kultúrának a humanista kultúra – és a válasz nemleges. Bourriaud (1998) például, *Esthetique Relationelle* c. (művészetről szóló) munkájában a művészet azon új, lehetséges irányát mutatja be, amely mintegy a társadalom szövetét dolgozza fel – mintegy a társadalom szövetére fest. Ebben a vonatkozásban nem nehéz elképzelni olyan hibrid, multidiszciplináris, vagy akár a humanista diszciplínáktól gyökeresen eltérő kulturális beavatkozásokat, amelyek célzottan a társadalmi normák témakörében aktiválnak, és példaképpen Mircea Nicolae (é.n.) „o sută” című sorozata hozható fel. Ezen munkákban általában az esztétikai kritérium mellett igazából a létrehozott kulturális artefaktum is csak esetleges, a munkák súlypontja pedig hangsúlyosan a társadalmi viszonyok vizsgálata felé tolódik el. Visszatérve: a kulturális kontribútor választott munkaterülete nem kell feltétlenül a humanista kultúra valamely kanonizált megnyilvánulási formája legyen.

A két (a művészettől a kultúra irányába, és a humanista kultúrától az antropológiai kultúra irányába) történő visszalépés után rátérhetünk az online médiára. Az online média a közösségi lét egy olyan kortárs megnyilvánulási formája, amely mint eszköz, akarva-akaratlan egy sajátos társadalom-újratermelő logikát is hoz magával (lásd pl. Kozinets netnográfiait) (1998). Szigorúan csak az érvényes taxonómiáknak való megfeleltetés kedvéért, az online közösségekben az anyagi kultúra lehet egy szöveg, hozzászólás, vagy csatolt állomány, az immateriális kultúra része lehet például egy hagyománnyá szilárdult online rendezvény, a normatív kultúra pedig megnyilvánulhat a netikettben, vagy például egy standardizált regisztrációs vagy hozzászólási folyamatban. Társadalmilag elkötelezett kulturális kontribútori minőségemben lényegesnek tartom, hogy ha az online közösségekben gerjesztett kulturális folyamatok az elkövetkezendőkben ugyanannyira relevánsakká válhatnak, mint a hibrid, vagy a fizikai világban fogantatottak, akkor ezek a kulturális folyamatok szempontjából általánosan is releváns elemzés tárgyát képezhetik. Merre tart az online tartalomszolgáltatás? A globális átfogás és a mobil tartalom mellett a jelen kulcsvektorai közül kiemelem az 1) címkéken keresztül algoritmikusan szűrőzött 2) a felhasználó társadalmi hálóján keresztül szociálisan szűrőzött 3) személyre szabottan generált/fogyasztott tartalom. Az elsőre példa lehet egy adott tárgykörre optimalizált online érdekközösség (általánosan egy hírportál), a másodikra pedig egy közösségi háló. A következőkben azt vizsgálom, miben különbözik és milyen körülmények között, milyen arányban egyesíthető a két tartalomgenerálási modell.

Maximalistán szólva, ha azt mondom, online közösségi háló, azt mondom, Facebook. Globális, informatikai szempontból kortárs technológiákra épül, üzletileg (kajánul: egyelőre) sikeres. A dolgok közepébe vágva, mi történne, ha pl. a Facebookot egyszerűen kiegészítenénk egy

szerkesztőséggel, amely akár csak egy www.yahoo.com-szerű általános hírcsatornát generálna? Ebben az esetben a Facebook tartalmát nemcsak a felhasználók (kommunikációs alapzaj felé emelkedésének esélye szempontjából homogén) tengere szolgáltatná, hanem egy bizonyos kishalmazú, kiemelt kommunikátorok (szerkesztők) csoportja, akik politikában, sportban, zenében, életmódban stb. tematizálnak – a Népek Tengerének, a sokaknak. Ha egy ilyen hibrid platform tartalmát inkább a közösség határozza meg, akkor ez egy közösségvezérelt eseményportál lenne, ha pedig a szerkesztőség, akkor egy eseményvezérelt közösségi portál. Egy ilyen, ténylegesen működő platform minden bizonnyal azzal az igénnyel készülne, hogy a két véglet közé való beállása a piaci viszonyok változásának függvényében dinamikusan változtatható legyen. A szöveg terjedelmére való tekintettel a következőkben az eseményvezérelt közösségi portálra összpontosítok (a közösségvezérelt eseményportál témáját például Zhdanova 2008-as tanulmánya fejti ki). Milyen körülmények között tudna egy ilyen platform működni? Az online újságírás egyre inkább kiemeli a kommentelők fontosságát (a Realitatea televízió például mobilról feltöltött videókat tesz közzé), és egyre többet beszélünk a közösségi oldalakról mint a nyilvánosság olyan helyeiről, ahol a Tartalom szociodráma lezajlik – a fogantatástól a többciklusú visszakerülődszen keresztül a végső elcsitulásig. Első ránézésre úgy tűnne, az ötlet kivitelezhető. Akkor miért ne venné meg a Facebook valamelyik globális hírcsatornát, és tenné meg saját frontpage-ének, de ha már itt tartunk, miért nem tette meg ezt eddig?

Az anonim vagy pseudonim (többnyire kommentekben, ritkábban posztokban, még ritkábban saját felületen megnyilvánuló) tartalomfejlesztők ritkán ismerik egymást, kapcsolataik többnyire egyetlen téma élettartama alatt lezajló, ad-hoc jellegűek és (pl. az egymásra áldozott figyelem szempontjából) aszimmetrikusak. Az online, közösségi tartalomfejlesztésben a kommentelők közötti társadalmi kapcsolat sokkal inkább bridging, mintsem bonding jellegű – ahol a bonding a szűk kapcsolati hálón belüli ritka, mély, kölcsönös és kváziállandósult viszonyok gyűjtőneve, a bridging pedig a szélesebb, szűk kapcsolati hálón átívelőké. Egy (online) közösség társadalmi tőkéjét a bridging-bonding tengely mentén vizsgálva tekintetbe kell vennünk azt is, hogy Putnam 1995-ös munkája óta a fogalompár mentén kialakult szakmai vita kimutatta a bonding negatív társadalmi hozadékát is (l. Svedsen, 2002), és ugyancsak Putnam volt az, aki azt mutatta ki, hogy a sok bonding nem jár feltétlenül kevés bridging-gel (és megfordítva sem). Visszatérve, a Facebook jellemzően a bonding típusú kapcsolatok fejlesztésére optimalizált, és ez alapvető akadálya annak, hogy a többnyire bridging típusú kapcsolatokkal járó tematikus tartalomgenerálásnak keretet szolgáltatson. Igaz ugyan, hogy (elvben legalábbis) egy online érdekközösség idővel eljuthat oda, hogy a bonding kapcsolatok jellemzőbbek legyenek benne, mint a bridging típusúak, de kialakulásának elején mindenképpen a bridging dominál (a résztvevők nem ismerik egymást, a kapcsolatok rövid idejűek, nem kölcsönösök és elkötelezetlenek)... márpedig a Facebook – megalakulás óta a bonding filozófiáját követve – a csoportfejlődés kezdeti (bridging) fázisai számára nem optimalizálja sem a technikai, sem pedig (ezáltal) a társadalompszichológiai hátteret. Ez utóbbiról: egy bonding kapcsolatokat ápoló közösség (amely az egyívásúságot, a homofiliát értékeli) hajlamos a heterofil megnyilvánulásokat tabuként elutasítani (pl. egy új tag státuszüzeneteit, aki szükségképpen bridging üzemmódban próbál egy csoporthoz közeledni), lásd Gans (1962).

Természetesen, meg lehet próbálni a technológia által adott lehetőségeket forszírozni is. Elvben a Facebookon egy felhasználó üzenhet ismeretlennek is. De a Facebook rendszerében egy

ilyen gesztus inkább kivételnek, mint gyakorlatnak minősül, és a rendszer nem lép annak érdekében, hogy ilyen heterofil megnyilvánulásokat (pl. egy nagy, piros gombbal, pozitívan értékelve) elősegítsen. Másik példa: egy csoportba a Facebook csak akkor enged írni egy új felhasználót, ha oda egy belső tag már beengedte – mintegy bizalmat szavazva neki. A default, ismeretlenek felé irányuló bizalmat (a bridging egyik gyökét) a Facebook nem támogatja. Kezdeti *raison d'être*-je miatt, és igazából létrejötté óta a Facebook inkább a valós világban létező kapcsolatok online megjelenítését valósítja meg (a létező barátok felkutatását, és az azokkal való kapcsolat-tartást), mintsem az új kapcsolatok kialakítását (pl. online dating).

Egy eseményvezérelt közösségi portál fejlesztésében egy másik alapkérdés a célközösség maximális mérete lehet. Kis érdekközösségekben (pl. a kolozsvári Erdélyi Kárpát Egylet) a Facebook mint technológia talán még eredményesen működhet, hiszen ezeket a közösségeket többnyire a bonding jellemzi. Minél nagyobb (és heterogénebb) azonban egy közösség, annál inkább megjelenik – még a csoportkialakulási folyamatok elején – a bridging típusú kapcsolatok lehetősége és igénye... márpedig erre az átjárhatóságra a Facebook nem ad optimizált technológiai háttér-t. Esetünkben, akárcsak egy Erdély méretű közösségi pool-ban gondolkodva, kivitelezhetetlennek tűnik eleve bonding típusú kapcsolatok építésére optimizálni egy eseményvezérelt közösségi portált. A közösség túlságosan nagy, heterogén, és a társadalmi kapcsolatok témákon való átívelését, elmélyülését, hosszú távú hozadékát biztosítani egy akkora, már-már a szociális munkásokéval vetekedő társadalmi érzékenységgű (közösségi pszichodramákra fogékony) szerkesztőségi apparátust igényelne, amely logisztikailag és pénzügyileg egyaránt fenntarthatatlan. De ez a kérdés is csak akkor jelenne meg, amikor a közösségek már kialakultak... a Facebook azonban annyira bonding beállítottságú, hogy a bridging típusú, az idő próbáját ki nem állt, kérészerűtű instant community-eket nem támogatja. Összefoglalva: a Facebook technológiájára azért nem építhető egy eseményvezérelt közösségi portál, mert a csoportkialakulás első fázisait (csoportmobilitás, bridging) eleve nem támogatja kellően.

A Facebookkal való összehasonlításban a Twitter – a második legnagyobb közösségi háló – a bridging típusú kapcsolatok telephelye. Mi lenne akkor, ha a Twittert egészítenénk ki egy hírportál-frontpage-dzsel? Ennek viszont pontosan az a hátulütője, hogy a Twitter a csoportkialakulás későbbi, bonding típusú viszonyainak támogatására alkalmatlan, 140 karakteres, tematizálásra nem optimizált üzenetfolyama miatt. A fentiek alapján járható útnak tűnik, hogy egy olyan tematizáló, eseményvezérelt közösségi platformot képzeljünk el, ami a felhasználó számára kezdetben Twitter, a későbbiekben Facebook-arcú. Ez megoldaná a kezdeti bridging-igények Twitter-státusban, majd utóbb a bonding-igények Facebook-jellegű kommunikációban való kifejezését. A kérdés, ami ez esetben felmerül, a két platform közötti átmenet kétirányú technológiai megvalósítása, hiszen a felhasználó nemcsak egyirányban – a bridgingtől a bonding felé – járhatja be a csoportmobilitás pályáját. Ennek az átmenetnek a kódolásán, és ugyanannyira ennek a kódolásnak a hihetőségén múlik az, hogy a platform ne tűnjön skizoidnak. Mi lenne ennek a hihetőségnek a kulcsa, és még inkább, mi lenne a felhasználó motivációjának a kulcsa, hogy a bridging és a bonding közötti pályát (mindkét irányban) bejárja?

Berkman és Syme 1979-es tanulmánya kimutatja, hogy a kis számú, vagy gyenge társadalmi kapcsolatokkal rendelkező személyek várhatóan hamarabb haláloznak el, mint azok, akik társadalmi hálójá kiterjedtebb/erősebb, és a tanulmány szerint a társadalmi kapcsolatok és az elhalálozás közötti összefüggés független a kérdezett (saját maga által értékelt) egészségi állapotától,

társadalmi helyzetétől és fogyasztói szokásaitól (dohányzás, alkoholfogyasztás, elhízás stb.). Úgy tűnik, a társadalmi kapcsolatok kialakítása/ápolása a szó szoros értelmében létkérdés, és egy portál odahathat, hogy ez a felhasználókban pozitív hozadékkal tudatosuljon. De miként működik ez? A szubjektivitás szintjén a társadalmi kötelekek hálójának hozadéka az egyén számára egyrészt a nagyobb önértékelés, biztonságérzet és motiváció, a másik oldalon pedig ugyanolyan súllyal jelentkezik a konkrét problémák megoldásában a másoknak/mások által nyújtott segítség is. A társadalmi kapcsolatok gyakorlati haszna nem feltétlenül kell azonnali, sőt, esetenként még csak nem is kell érzékelhető vagy kimutatható legyen. A két kategória közti különbség talán az emberi kapcsolatok szociológiai és utilitarista megfogalmazásának különbségével illusztrálható.

Az első (önértékelést, biztonságérzetet, motivációt tartalmazó) kategóriában a bonding típusú kapcsolatok dominálnak, a másodikban pedig (problémamegoldás, segítségnyújtás stb.) a probléma és az egyén társadalmi beágyazottságának jellegétől függően esetenként a bridging vagy a bonding jellegűek. Jellemzően, a bonding típusú segítségnyújtás családi és baráti/informális, homofil és nem-professzionális, míg a bridging-típusú haveri, illetve ismeretlen-i, formális, heterofil és professzionális. Hawkins (2010) tanulmánya a Katrina hurrikán okozta katasztrófák elhárításáról például azt mutatja, hogy katasztrófahelyzetekben a bridging típusú segítségnyújtás eredményesebb tud lenni, mint a bonding típusú, hiszen esetenként a segítségre szoruló egyén teljes bonding-közössége ugyanúgy segítségre szorul, mint a segélykérő maga. Spekulatív, de valószínűnek tűnő állítás, hogy Erdélyben (és talán az egész Balkánra jellemzően) az egyéni problémák megoldásában hagyományosan hajlamosabbak vagyunk a bonding-típusú segítségkérésre/-nyújtásra, és inkább a csoportproblémák megoldásában erősödik fel a bridging segítségkérés/-nyújtás aránya, míg nyugatabbra ez az arány gyorsabban tolódik el a külső, professzionális (és többnyire pénzért történő) segítségnyújtás irányába.

A fenti szempontokat érdemes figyelembe venni egy eseményvezérelt közösségi portál építésénél is. Egy olyan portál, amely egyéni vagy közösségi, többé vagy kevésbé éles (tágabb értelemben vett krízis/katasztrófa-) helyzeteket tematizál/problematizál és – kezdetben legalábbis – bridging típusú hozzájárulások hozzáadására teremt lehetőséget, nem különbözik a többi ilyen portáltól, ha 1) nem segíti elő proaktív módon a felhasználók interakcióját, egymáson való segítségének lehetőségét, 2) nem teremti meg a bonding típusú kapcsolatok kialakulásához vezető pszichoszociális folyamatokat kellően motiváló technológiai hátteret. Az AltArt Alapítvány 2005-ös multiplayer játéka (Terra Incognita 3) során a játékosok különböző, játékot érintő kérdésekben egymás segítségét kérhették. A játék algoritmusa egy pontot adott minden megoldott feladatért, és három további feladatlehetőséggel honorált minden segítségnyújtást. A játékot kívülről nézve ez olyan erőltetett vagy merkantilis fogásnak tűnhet, amely nem vezethető vissza a játékos közösség alapszinten nem kiemelkedően altruista habitusára. De a játék belső logikájában és saját érvényességi korlátain belül az altruizmus/segítőkészség ilyen irányú motiválása oda vezetett, hogy két hónap alatt az átlagosan 1600 állandó játékos között valóságos versengési láz alakult ki, hogy ki segítse jobban a másikat. Ilyen, ehhez hasonló, és ennél sokkal szubtilisabb módokon egy portál elérheti, hogy a segítőkész attitűd és viselkedés a látogatók számára a valós élet játékaiban is kívánatos legyen. Példa lehet erre az answers.com, vagy akár az ebay user rating rendszere, de egy portál más módokon is hozzájárulhat ahhoz, hogy a hozzászólókat kiemelje, honorálja, és ezáltal tovább motiválja (pl. egy évente odaítélt díjjal, Wall of Honor-ral stb.) Hangsúlyosan kimutatva azt, hogy a társadalmi kapcsolatok hálója biztonsági és életmentő háló,

egy portál a nagylelkűségből/segítőkézségből fakadó tudásátadásból Erdély-szintű, fenntartható divatlázat gerjeszthet. A fentiek szellemében, összefoglalva: ígéretesnek és kivitelezhetőnek látom egy olyan, egyéni és csoportproblémák követésére optimalizált, eseményvezérelt közösségi portál kiépítését, amely interszubjektivitásra és tudásátadásra hangolt technológiai háttérrel arra motiválja a felhasználót, hogy bejárja a bridging és a bonding között elterülő kapcsolatlehetőségek teljes skáláját, ezáltal teljes közösségi élményt nyújtva a felhasználónak.

FELHASZNÁLT IRODALOM

BERKMAN, Lisa F. – SYME, Leonard S.

1979, Social Networks, Host resistance and Mortality: A nine-year follow-up study of Alameda County residents. *American Journal of Epidemiology*, 109 186–204

BOURRIAUD, Nicolas

1998, *Relational Aesthetics*. Les Presses du Réel, Paris

GANS, Herbert

1962, *Urban Villagers: Group and Class in the Life of Italian-Americans*. The Free Press, New York

HARDIN, Russel

2002, Street-Level Epistemology and Political Participation. *Journal of Political Philosophy*, 10 (2) 212–29

HAWKINS, Robert L. – MAURER, Katherine

2012, “Waiting for the White Man to Fix Things:” Rebuilding Black Poverty in New Orleans. *Journal of Sociology & Social Welfare*, 39 (1) 111–139

KOZINETS, Robert V.

1998, On Netnography: Initial Reflections on Consumer Research Investigations of Cyberculture. In ALBA, Joseph – HUTCHINSON, Wesley *Advances in Consumer Research*, Volume 25. Association for Consumer Research, Provo, UT 366–371

NICOLAE, Mircea

<http://mircea-nicolae.blogspot.ro/>

PUTNAM, Robert D.

1995, Bowling alone: America’s declining social capital. *Journal of Democracy*, 6 (1) 64–78

SVEDSEN, Gunnar L. H. – SVEDSEN, Gert T. S.

2004, *The Creation And Destruction of Social Capital: Entrepreneurship, Co-operative Movements And Institutions*. Edward Elgar Publishing Ltd., Northampton

ZDHANOVA, Anna V.

2008, Community-driven ontology construction in social networking portals. *Web Intelligence and Agent Systems: An International Journal*, 6 1–29

A szerzői jog első magyar törvényjavaslatát övező eszmecserék irodalomszociológiája: a modern magyar szerzőség első ideológiái¹

Az írás a modern magyar irodalmi szerzőséggel kapcsolatos ideológiák egyfajta archeológiáját kívánja megrajzolni. Ennek érdekében a szerzői joggal kapcsolatos első törvényjavaslatokat övező vitákat irodalomszociológiai elemzésnek veti alá. A szerző szerint szűklátókörű az a megközelítés, amely a szerzői jogot az irodalom gazdasági felértékelődésére, az irodalomból való megélhetés új esélyére és az íráságnak polgári életpályaként való elfogadására adott társadalmi válaszként értelmezi. A szerzői joggal kapcsolatos vitákban ugyanis olyan kérdések is tematizálódnak, mint a protekcionizmus a nemzeti irodalomban és művészetben, a szerzőség és a szellemi tulajdon határainak a kérdése, az érték és a szerzőség dilemmái stb. Ezek a kérdések, úgy tűnik, a napjainkban sem veszítettek aktualitásukból, sőt, a digitális szerzőség korában új vehemenciával törnek elő.

T. Szabó Levente a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Magyar Irodalomtudományi Tanszékének adjunktusa.

Az idei nyár egyik legérdekesebb európai politikai és kultúrpolitikai elmozdulása Németországhoz köthető, ahol a Német Kalózpárt jubilálhatott, ugyanis több választási győzelem nyomán tizenkét százalékkal a harmadik legerősebb pártként jegyezték Németországban. A tizenkét regionális parlamentből négybe bejutó párt új fordulatot adott nemcsak a protesztzavazások politikai becsatornázásának, hanem egyáltalában a politikai tematizációnak és a kulturális politikák egy nem is annyira új irányvonalának is. A német Kalózpárt által képviselt alapvető elvek egy része ugyanis egyáltalán nem új. Ugyanis amikor a szerzői jogok és a pátensek radikális újragondolását követelő, 2006-ban alapított svéd Pirat Partiet (azaz Kalózpárt) 2009-ben európai parlamenti mandátumo(ka)t szerzett, s ezzel újabb lökést adott a nemzetközi „kalózpárti mozgalmaknak”, már sokan felkapták a fejüket. A párt létrejöttéig és sikeréig ugyanis elsősorban a közélet, a tudományos világ és a politikai élet fősodrán kívüli hangok vizsgálták kritikusán, reflexíven (s egyben néha akár meg is kérdőjelezték) a modernségben bevett szerzőjogi elképzeléseket. A máig sodró erejű mozgalom politikai térfélen is felvetette a kérdést és érvrendszerébe integrálta a kritikai kultúrakutatásnak azt a több évtizedes vonulatát, amely az irodalmi és a művészeti jogtól kezdődően egészen a gyógyszerészeti pátensekig történetileg is szemügyre vette a szellemi jogok modern konstrukcióit. Olyan konstrukciók ezek, amelyeknek a létrejöttét egykor komoly, a kultúra új típusú jogi és adminisztratív paradigmaváltásáról és integrációjáról árulkodó viták övezték. S noha elfeledtük az eredetnek ezeket a vitáit, a jelenben a szellemi tulajdonról folytatott egyre hevesebb és egyre radikálisabb megoldások segítenek a kutatásban is

¹ A tanulmány az MTA Bolyai Ösztöndíjának támogatásával készült.

meglátni a konstruált jelleget abban a szerzői jogban is, amit csaknem két évszázadon keresztül természetesnek és monolitikusnak véltünk.²

A nemzetközi környezet ilyen radikális megváltozása ellenére a szerzői jog történetének többszörösen is mostoha sorsa van magyar környezetben: nemcsak a jogtörténet peremén helyezkedik el, hanem ráadásul a történetírás, s ezen belül az irodalomtörténetírás is igazi peremkérdésként, semmit meg nem oldó, szinte semmit meg nem mutató korpuszként kezelte egészen a legutóbbi időkig.³ Emiatt nem kell csodálkoznunk, ha az utóbbi időszak néhány figyelemfelkeltő és érdekes kezdeményezése ellenére a szerzői jog nyugati történetéhez képest még alapvető forrásai sincsenek megnevezve és kiadva, s nem született olyan összefoglaló sem, amely legalább filológiailag tisztázta volna kialakulását, a rá irányuló eltérő víziókat, érdekeket, eszményeket.

Pedig a szerzői jog történetére vonatkozó szövegek igen érdekesítő források is egyben: szemléleti víziók a szerzőség mibenlétéről és környezeteiről. Mindenekelőtt nem mehetünk el szó nélkül amellett az igény mellett, hogy a szerzői jogot miért és hogyan szabályozzák épp akkor és épp ott: az, hogy korábban, a 19. század előtt nem merül fel az igény a szerzőség ilyen értelemben vett kodifikálására, azt sejtetheti, hogy a modern szerzőségnek az a víziója, amely mostanság van újra elbizonytalanodóban, itt *még* nem létezett vagy *még* bizonytalan volt. Érdemes felidézni a bizonytalanságnak ezt a korabeli állapotát nemcsak amiatt, mert érzékletesen szemlélteti egy újfajta nyelvvél és logikával való küszködésnek a helyzeteit, hanem annak okán is, hogy a szerzőség újszerű definíciói körüli hezitálás milyen távolra vezet ezáltal. Arany László, aki több szerzőjogi javaslat megfogalmazásában is tetemes szerepet vállalt, 1878-ban a vadászati (!) jogból hozott egy olyan látványos példát, amelyen egyáltalán nem mosolyogtak a korabeli olvasók, sőt, a jogi képzettségű szerző látványos és meggyőző példáját láthatták benne. A hasonlat azt próbálta taglalni, hogy mennyire nehéz a szerző és a művész jogait érvényesíteni, s úgy állította be, hogy ez azért van, mivel a szerzőség a birtoklásnak valamiféle nagyon problematikus, számos kételyre okot adó formája, szemben a birtokviszony más megoldásaival, például a földbirtokkal. Arany a birtoklás klasszikus, „bevett” formáit, például a földhöz köthető jogokat a tyúk esetéhez hasonlítja, aki hiába kóborol el, mégis a vadászati jog értelmében teljesen egyértelmű, hogy ki a gazdája. Mindez szemben a bizonytalan birtoklási formákkal, például az író és műve viszonyával, amely olyan, akár a szabadabbnak született, könnyebben kószáló fácán, akit már nem véd a törvény szigora: „Pedig hiszen hihetőleg éppen úgy vette a fácántojást, mint a tyúké, keltette mind a kettőt, eteti mind a kettőt s egyforma ösztönt érez magában főnntartani az igényét mind a kettőre egyaránt. A törvény azonban ez óhajtnak csak a tyúkokra nézve ad teljes érvényt, a fácánokra nézve csupán részbelit. Miért? Mert sokkal nehezebb volna teljes érvényt adni annak a fácánokra nézve s mert nem mutatkozik előnyösnek az érvényesítést e nehézség ellenére is megkísérteni. A törvény megtagadja tőle a fácánjaira nézve a teljes tulajdoni jogot, mert azokat nehéz saját rendelkezésére tartania, másoknak meg elsajátítani tőle könnyű; s mások készebbek is elsajátítani ezeket, mint a tyúkokat és hajlandóbbak elvitatni tőle tulajdonát, éppen azért, mert ezt nehéz megtartani, könnyű megsérteni.” (Arany, 1901: 231–232 – kiemelés)

2 A nemzetközi szakmai környezet számomra leginspiratívabb gondolatmenetei: Armstrong, 1990; Deazley, 2006; Hart, 2004; Johns, 2009; Loewenstein, 2002; Rose, 1993; Terry, 2010.

3 Nyilvánvalóan léteznek (elsősorban) friss kivételek: Szilágyi, 1998; Kerényi, 2002 (amely a magyar irodalmi topográfia környezetébe ágyazta be a szerzőség történeti formáival kapcsolatos tanulságait); Völgyesi, 2007 (különösképpen: 24–39); Bodó, 2011; saját korábbi írásom a kérdéskörben: Szabó, 2004.

tőlem: T.SZ.L.). A korabeli jogi szövegek indoklásai közül látványosan kirívó színes hasonlat a szerzőség *még akkortájt új formájával* kapcsolatos egyik fontos kritikus ponthoz vezet el: ahhoz, hogy a szellemi termékek természetével, birtokolhatóságával, előállításával, forgalmazásával kapcsolatban mennyiféle kétely létezett – s innen meg jól belátható az, hogy magának a szellemi terméknek a képzete és a szerzőséghez való kapcsolhatósága mennyire problematikusnak tűnt még ekkortájt. Ez nemcsak jogi kodifikációs probléma volt csupán (mint ahogyan a jogtörténet némelyik képviselője állítja), hanem egy új szemléleti kihívás.

Épp ebből a kihívás-jellegből fakadt az, ahogyan a szerzői jogról való korabeli beszédmódok megpróbáltak szembenézni a „mi a szerző?” központivá vált kérdésével úgy, hogy miközben azt kérdezték, hogy mi a szerző, folyton azt is kérdezték, hogy mi az olvasó, a műalkotás, a tudományos szöveg stb. (Tehát egy sor olyan dolgot, amelyről e diszkurzív mező nyomán véltük sokáig egyértelműen tudni, hogy mit is jelentenek.) A szerzői jogról való beszéd implicit módon kodifikálta és hierarchizálta is azokat a tényezőket, amelyek egy irodalmi mű létrejöttében szerepet játszhatnak. Ennek a diskurzusnak az egyik első feladata volt az írói szerepet (és az íráságot mint modern foglalkozásfajtat) letisztítani azokról, amelyek tradicionálisan az irodalmi mű létrehozásában a szerzőével versengtek: ti. az ihletői, a kiadói, a nyomdászai, a forgalmazói stb. szerepekről. Akkor, amikor mindeközben az utóbbiakat peremszerűnek, az előbbit meg lényegesnek, az irodalmi mű kialakításában alapvetőnek fogja fel, egy olyan szerzőfogalmat kanonizált, amelynek esetében az irodalmi műalkotás *inkább szellemi, mint technikai folyamat eredményeként mutatkozott meg*, létrehozója és jogos birtokosa pedig leginkább és elsősorban írója (és csak utána az ihletője, kiadója, nyomdása, forgalmazója stb.). A szerzőségnek ez a magától értetődősége minden más irodalmi viszonyhoz képest, meglepően gyors kanonizációja (és nem utolsósorban a szerző hiányának természetellenessé minősítése) onnan is szemügyre vehető, hogy a szerzői jog a szellemi tulajdont nagyon gyorsan felstilizálta és egyben az akkor legfrissebb és leghatásosabb romantikus alkotáselméletekbe ágyazta bele: „[a]z írói jog *kizáróbb és szentebb* minden más tulajdoni jogoknál, mert az író maga, mintegy semmiből látszik teremteni. Az író szellemi tőkét állít elő, melynek kamataihoz utódainak annyival egyenesebb joga van, mivel *a tőke valódi hasznát maga a nemzet húzza, melynek életét az író szentelé.*” – írta erről Székely József 1847-ben (Székely, 1847: 551). Ebben a helyzetben bizonyára nem lepődünk meg azon, hogy a zsenit ezekben a szerzőjogi javaslatokban az irodalom gazdasági teljesítményének netovábbjaként, a leginkább védendő típusú szerzőként tüntetik fel, akiért igazából minden ilyen javaslat készül. A modern szerzőség egyik gyorsan kanonizálódott, a semmiből világot teremtő romantikus zseni-konceptiója tehát eredetileg nagyon kemény gazdasági logikába ágyazódott bele: amelynek értelmében a zsenit azért kell védeni, mert a szerzőség legnemesebb formája és a piaci kockázatnak leginkább kitett alkotó volna: „Lehet-e fényesebb örökség, mint egy geniének ragyogó műve? Lehet-e drágább, tekintve mint kereskedelmi cikk? S mi a fénnel akarjuk jól tartani az örökösöket, kikre már csak azért is különös tekintettel kell vala lennünk, mert *az író éppen ezeknek szerető köréből ragadá ki magát, midőn életét a közönségnek szentelé?*” – folytatta Székely a már idézett írásának érvelését (Székely, 1847: 551).

Könnyen azt hihetnők, hogy a szerzői és művészi jog története a szerzőkről és művészekről szól. Mi sem kevésbé egyszerű, de minden jel szerint ez nem teljesen így van, vagy legalábbis árnyaltabban van így. Például a kritikai kultúrakutatásnak az angol szerzői jog kialakulásáról és a szerzőjogi szerepet betöltő pátensek funkcióváltásáról írott gondolatmeneteiben gyakran

előkerül az a látszólag meglepő helyzet, hogy a szerzői jog forrásvidéke angolszász környezetben nem a szerzőkhöz, hanem a kiadókhöz vezet el: a *copyright*-ként megnevezett intézmény a 18. században és a 19. század első felében a kiadók jogairól, védelméről, vélt vagy valós sérelméről és sikeres lobbitevékenységéről szolt elsősorban, a szerzőkről akkor kezdett benne szó esni, amikor vagy közvetlen, vagy közvetett formában az 1820-as évektől kezdve olyan szerzők léptek közbe és értelmezték át ezt a védelmi hálót, mint Wordsworth, Charles Dickens vagy Coleridge.

Ha ezeket a figyelmeztető és árulkodó nyomokat vesszük alapul, akkor már nem válik magától értetődővé, hogy kiknek a (gazdasági, szimbolikus, etikai stb.) érdekeit is kívánta a magyar szerzői jog azon néhány fontosabb változata, javaslata az 1840-es és az 1880-as évek között kodifikálni, amely elvezetett végül az Arany László által kezdeményezett és Apáthy István által előterjesztett 1884. évi XVI. szerzői jogi törvényhez – nem is beszélve az irodalmi vagy művészeti alkotásokkal kapcsolatos birtoklási jog szokásjogi érvényesüléséről, amely a szerzőjogi szabályozás teljes vagy részleges hiányában is viszonylag jól működött.⁴ Mindenekelőtt természetesen már az is árulkodó, hogy az angol *copyright* terminussal vagy a *propriété intellectuelle* szókapcsolattal szemben (amely a *Le Code de la propriété intellectuelle* megnevezését is adta francia környezetben) a – látszólag analóg helyzetben használt – magyar kifejezésünk nem a szellemi birtokról, nem a másolási jogról, hanem a szerző jogairól beszél. A szerzői joggal kapcsolatos korabeli magyar források visszaigazolják ezt a heurisztikus tapasztalatot: a magyar közvélekedésben ugyanis szokatlanul negatív előítéletek kapcsolódtak a nagy magyar kiadókhöz ekkortájt. Emichet többször gyanúsították nyilvánosan, hogy szerzőinek rovására kereskedik és szerződik, az írói szegénységet (például Vörösmarty árvainak nyomorú sorsát), Garay János eltitkolt éhezését utóbb a látszólag pénzben dúskáló kiadókkal szemben volt szokás elbeszélni az 1850-es évek közepén, az elmaradó vagy méltánytalanul kicsinek gondolt honoráriumokat is egyre gyakrabban a kiadók (s kevésbé az olvasóközönség, a piaci viszonyok stb.) rovására volt szokás írni. Ugyanennek lehettek tanúi a figyelmes szemlélők akkor is, amikor három évtizeddel később a szerzői és művészi jog parlamenti vitájában Eötvös Károly nem kevés írói vénával rohant ki a jelen nem lévő kiadók ellen. A szomszédságában ülő Jókait hozta fel példának, „akit kivéve [...] Magyarországnak egyetlen egy írója sincs [...] ki pusztán múzsájának szolgálna, pusztán keblének nemes ihlete által vezérelhetné magát, hogy magának a mindennapi kenyeret, a mindennapi fekete kenyeret meg tudná szerezni ez alapon [...] pusztán a génusz el nem tartja választottját, héroszát Magyarországon. (*Igaz! Igaz!*) És hogy el nem tartja, ez azon körülménynek köszönhető, hogy a fordítási joggal visszaélve, kiadóink és nagy nyomdászati vállalkozásaink külföldi olcsó gyártmányokkal tömik az olvasó közönséget. (*Úgy van! Úgy van!*)⁵ Ebben az értelemben van különleges súlya annak, hogy a szellemi jogokról való 19. századi magyar

4 A magyar szerzői jog tárgyában először 1844-ben fogadott el az országgyűlés egy tervezetet, de ennek végül elmaradt a jóváhagyása és nem lépett életbe, az 1847-ben az udvari kancelláriánál készített javaslat pedig a szabadságharc eseményei miatt szorult háttérbe. Az osztrák polgári törvénykönyv magyarországi érvényességének időszakában egy 1846-os törvény védte a szerzői jogot 1861-ig, amikor az országbírói értekezlet által elfogadott szabályokban bukkant fel „az ész szüleményei” oltalmazásának elve. A kérdés többször is napirendre került a jogalkotó környezetében, amely különféle törvényekbe beépítve (1865/67: XVI. t.c., 1878:XX. t.c.) ígért megoldást a helyzetre, az 1875-ben elfogadott kereskedelmi törvény pedig a kiadói oldalról szabályozta a kérdést. Mindeközben számos javaslat és vízió fogalmazódott meg írói és művészi körökben, illetve a sajtóban. Ezek irodalomtörténeti értelmezésére l. korábbi írásomat: T. Szabó, 2004.

5 Eötvös Károly hozzászólása (Képviselőházi Napló, 1881–1884: 185)

gondolkodás szembeszökően szerzőcentrikus. Eredetileg nem általában a szellemi termékek védelmére rendezkedett be, hanem a szellemi termékek szerzőcentrikus megóvására. Ez egyáltalán nem ártatlan vízió arról, hogy ki is állítja elő a szellemi terméket igazából, ki mennyire fontos, kinek milyen súly tulajdonítandó ebben. Abban a tekintetben sem érdektelen felidézni ezt a viszonylag gyors státusváltást, mert a szerzőségnek ez a típusú abszolutizálása kihatott arra is, ahogyan az induló modern irodalomtudományos szerepek meghatározták magukat: a szerzővel mint a szellemi termék abszolút előállítójával lett ajánlatos foglalkozni, a többi szerepet pedig gyakran a technikatörténet másodlagos problémájává tették. A szerzői jog tehát jól szemlélteti, hogy amit a szerzők saját magukról, a saját fontosságukról állítottak, hogyan vált piaci tényezővé, s egyben dominánssá az irodalomtudományos eszmék piacán is.

Ebben a tágasabb szemléleti összefüggésben érdemes szemügyre venni a magyar szerzői jogi gondolkodásnak az 1884-es fordulópontját: azt, ahogyan az első önálló magyar szerzői jogi törvény országgyűlési vitája és ennek közeli és távoli kontextusai pontosan és árnyaltan kirajzolják egy sor, a modern irodalmi szerzőséggel kapcsolatos ideológiánk archeológiáját.

A MAGYAR SZERZŐI JOG KODIFIKÁLÁSA ÉS A NEMZETI PROTEKCIONIZMUS KULTURÁLIS MINTÁZATA

Nagyon nagy kísértés az irodalmi szerzőség jogi és társadalmi vízióit és a szerzőjogi javaslatokat, illetve törvényt egy olyan általános gazdasági keret környezetében érteni, amely csak annyit lát, hogy a szerzői jog az irodalom gazdasági felértékelődésére, az irodalomból való megélhetés új esélyére és az írósnak polgári életpályaként való elfogadására adott társadalmi válasz. Mindez igaz is, csak egy ilyen általános keret azt hagyja rejtve, hogy magának a gazdaságnak és az irodalom által elfogadott és érvényesnek vélt gazdasági megoldásoknak is számos logikája, kulturális mintázata van. Hiszen például a 19. század közepén, a modern magyar irodalmi piac ugrásszerű expanziójának és rétegződésének időszakában a magyar irodalom egyidőben igen sokféle piaci logikát érvényesített: az 1840–1860-as években számos példáját ismerjük az irodalmi piac személyesebb és egészen személytelen, szakosodott közvetítőkön keresztül való működésének is. Elég csak Arany János életterét szemügyre venni: röpké két évtizeden belül találkozott prenumerációval, ugyanakkor esetében a piacnak már egy egészen személytelen formája, a könyvkiadón és könyvkereskedőn keresztül való piaci jelenlét a leggyakoribb. Az egyidejűtlenségeknek ez az egyidejűsége, a nagyon eltérő kulturális piaci logikák egyidőben való jelenléte és működőképessége óvatosságra figyelmeztethet tehát, amikor kulturális vagy irodalmi piac 19. századi megjelenéséről vagy kiteljesedéséről beszélünk (arról nem is szólva, hogy az irodalmi modernség előtt is van irodalmi piac – csak nyilvánvalóan nagyon más jellegű, léptékű és más a környezete, diszkurzív reprezentációja, mint a 19. századtól kezdődően).

Épp ezért tartom szerencsésnek, ha nem általánosságban kerül elő a magyar irodalmi piac kialakulásának 19. századi kérdése, hanem annak különféle logikáit, kulturális mintázatait, diszkurzív környezeteit vesszük szemügyre. A szerzői jog ugyanis eleve nemcsak általában a piacról szól, hanem annak egy olyan sajátos víziójáról, amelynek értelmében a piacon nem uralkodik egyensúly, veszélyek leselkednek a különféle kulturális piaci szereplőkre vagy magára a piac egészére, épp ezért védelemben kell részesíteni. Úgy is mondhatnók, hogy a szerzői jog az irodalmi

piacnak eleve protekcionista elgondolása, hiszen azt feltételezi, hogy a szerző kiemelt, védelemre érdemesült és szoruló szereplője az irodalmi piacnak – magától ugyanis védtelen, veszélyeztetett, s a piac szabályozása nélkül csupán kivételesen várhatja érdemeinek anyagi és másfajta elismerését. Különösen izgalmas, amikor ez az eleve protekcionista logika az irodalmi és művészeti piac olyan kulturális mintázataival ötvöződik, amelyek valamilyen sajátos irányba elmozdítják, kisajátítják. Egy-egy ilyen kulturális mintázat ugyanis különleges perspektívát ajánl értelmező közösségek, intézmények, korszakok irodalomszemléletének tisztázásához. Így lehetünk a magyar szerzői jog történetével is, amelyben az erre a gondolkodásra jellemző általában vett protekcionizmus egy további speciális – ugyancsak protekcionista természetű – kulturális mintával ötvöződik. Amikor Pauler Tivadar igazságügyminiszter 1882. november 20-án indoklást ír az írói és művészi jogról szóló törvényjavaslathoz, s ennek befejezéseként azt nyomatékosítja, hogy az irodalmi műalkotásokat akkor és azért kell védeni, mert „magyar termék”-ek (Képviselőházi Napló, 1881–1884: 141), egy több évtizedes fontos hagyomány keretei között érvel. A magyar szerzőjogi javaslatok csak egyetlen szeletét képezték ennek a hagyománynak, amely az 1840-es években képződött és rétegződött az Iparvédegylet megalakulása után. Az 1844 októberében Pozsonyban létrejött Iparvédegylet kapcsán általában arról szokás beszélni, ami a címéből is nyilvánvaló: hogy a helyi egyletek mintájára létrejött szervezet a nemzeti gazdaság fejlesztését a polgároknak a szelektív, a honi ipari termékeket előnyben részesítő fogyasztásában látta.⁶ Értethető is, hiszen az alapszabályzat céljait megnevezve a kezdeményezők kizárólag iparművekről beszéltek: „Az országos védegylet célja az ország piacát belföldi iparművek fogyasztásával a honi műipar számára biztosítani.”⁷ A védegyleti gazdasági logika a maga során sokat köszönhetett Friedrich List nagy hatású nemzeti protekcionista víziójának: ez a nemzetek jólétét és a nemzetek között fennálló gazdasági egyenlőségek felszámolását attól várta, hogy e közösségek szigorú és megfontolt védelmet dolgoznak ki gazdaságaik számára. Ahogyan elhíresült munkájában fogalmazott: „A IV. Henrik és a St. Pierre apát értelmében egyetemi köztársaság, vagyis a földteke nemzeteinek oly egyesülete, mely által magok közt a jogállapotot elesmerik és önvédelemről lemondanak – csak akkor valósítható, ha sok nemzetiségek, műiparban, pallérozottságban, politikai műveltségben és hatalomban lehetőleg egyenlő fokra emelkednek. Csupán ezen egyesület (Union) lassankénti kiképzése mellett fejlődhetik ki a kereskedési szabadság; és viszont csak azon egyesülés következtében adhatja az meg minden nemzeteknek azon nagy előnyöket, milyeneket most az egyesült tartományok és Statusok körül észreveszünk. A védrendszer (das Schutzsystem), amennyiben egyedüli eszköz arra, hogy a pallérozottságban jól előhaladt Státusok egyenlősítsenek azon uralkodó nemzettel, mely a természettől nem örök időkre szóló kézműzeti egyedárosságot kapott, hanem a többiek előtt csak az időre nézve nyert előugratott,

6 A rendkívül sikeres és befolyásos egyesület történetének máig érvényes összefoglaló áttekintése: Kosáry, 1942.

7 „s ekképp egyrészt a honi iparúzó osztályok munkásságának jutalmazóvá és gyümölcsözővé tételével a műipari szellemet felébreszteni, ápolni s élénkíteni; másrészt pedig gyárok és iparvállalatok keletkezésének vagy munkásságuk kiterjesztésének előmozdításával arra törekedni, hogy az ország műipari szükségai belföldi szorgalom által mindég növekedő kiterjedésben fedeztessenek; miszerint a honi műipar kifejlésével nemcsak a honi nyeresztermékek a lehetőségig értékesítenek, hanem általában is a külföldi gyártmányok és kézművek az ország piacáról lassanként kiszorítván a pénznek külföldi árukért kiözlése meggátoltassék; s ekképp a nemzet azon anyagi önállásra emeltessék, mely egyedül képes nemcsak a naponként terjedő elszegényülésnek határt vetni, hanem egyszersmind ipart és szorgalmat, és ami ebből következik, jólétet terjeszteni hazaszerte.” (Az Országos Védegyesület alapszabályai és alakulásának rövid leírása, 1844: III.)

a mondott védrendszer, azon szempontból vizsgálva, úgy tűnik fel, mint a népek elvégrei egyesülésének, következőleg mint a igaz kereskedési szabadságnak legfontosabb gyarapító eszköze” (List, 1843: 14). List nem kevesebbről beszélt, mint hogy az egyetemes köztársaság kialakulását a gazdasági egyenlőtlenségek akadályozzák, hiszen ezek olyan feloldhatatlan feszültségeket és gócpontokat okoznának, amelyek hosszabb távon roncsolnák a vágyott kozmopolitizmus netovábbját. Épp ezért kell védeni a nemzeti gazdaságokat, s a nemzeti protekcionizmus vezet el előbb-utóbb majd a nemzeteken való túllépés igazi lehetőségéhez. A herderi jóslatokra élénken reagáló magyar irodalmi kultúra számára, amely vindikatív (azaz védelmező) logikával évtizedeken át próbálta bizonyítani rátermettségét (l. erre Dávidházi, 1998: 85–101), kapóra jött a nemzeti alapú gazdasági protekcionizmusnak ez az eszménye (noha a kozmopolita távlatokat már az elején visszafogta az eredeti modellből): az irodalomból megélő gazdag nyugati szerzőkre rácsodálkozó (s a nyomorgó nyugati szerzőket már homályosabban látó) magyar irodalmárok ebben az összefüggésben fogalmazták meg többször, a szerzőjogi javaslatokba beépülő módon is, hogy a szerzői jognak nem minden szerzőt kell védenie, elsősorban a *saját*, a hazai szerzők javát kell szolgálnia. A szerzői jogot tehát közel három-négy évtizedig a magyarok a nemzeti protekcionizmus és egyben a gazdasági nacionalizmus/nemzetépítés korabeli mintázataiba ágyazták bele: ilyenként nemcsak a szellemi birtok stb. védelmét jelenítette meg, hanem legalább ennyire a nemzetről, a nemzet állapotáról, a nemzet és gazdaság kapcsolatáról, a nemzeti gazdaság kívánatos/vágyott működéséről szóló víziókról is sokban árulkodott.

A nemzeti irodalom és művészet protekcionista szemlélete eredetileg a védegyeleti eszmét próbálta kitágítani és az irodalom helyét kereste benne. Pongrácz Lajos például egyenesen az egyleti szabályzat szóhasználatát vetette be ebben a szimbolikus játszmában, amikor így fogalmazott: „Köztudomású dolog, miként az irodalom és művészet a nemzeti gazdaság oly iparágát teszik, mely nem vesz igénybe, különben az ipar legtöbb cikkéhez szükséges földtereket, nem tágas gyárhelyeket, nem pénztökéket, [...] [az alkotók] mégis műhelyeik magányában termékeikkel százakat gazdagítanak, ezeket az élet szükségével ellátnak, és virágzóvá teszik az álladalom egyik iparágát, melynek művelésénél annak létesítői, a kevésbé művelt nemzeteknél, mint nálunk, többnyire elfonnyadnak, szűkölködnek, feledtetnek. [...] Mindezekből azon természetes következményre jutunk: hogy az irodalom és művészet nincs nálunk eléggé védve; az iparvédelmet pedig erre figyelmét kiterjeszteni elmulasztotta. Mert, hogy az iparvédelmet éppen úgy ráillik az irodalom és művészetre is, mint akármelyik más iparágra, mindenki el fogja ismerni, ki tudja, hogy anyagilag tekintve azok éppen oly üzletű iparágat képeznek a nemzeti gazdaság piacán, mint például a honi cukor, bőr, olaj” (Pongrácz, 1845: 594–596). Jól végigkövethető, ahogyan a következő évtizedekben ez az érvelés több tekintetben is árnyalttá válik és miközben a szellemi tevékenységeket diszkréten felértékeli a fizikai munka eredményeihez képest, ugyanakkor az irodalom védelmét nemzeti érdeknek állítja be. Ennek a folyamatnak érdekfeszítő pontja a szerzői jogi törvényjavaslat vitája és maga az első magyar szerzőjogi törvény is, hiszen a szerzők és művek védelmét teljes egészében a nemzeti protekcionizmusba ágyazza bele: „Kiemelendőnek tartom – mondja a korabeli vitát felvezető parlamenti szakértő – [...], hogy a törvényjavaslat csupán a belföldi, a magyar állampolgároknak művét védi, védi belföldön és külföldön egyaránt; holott ezen védelmet éppen úgy, mint más európai törvényhozások teszik, nem adja meg külföldi műveknek [...] ezáltal törvényhozásunk megmutassa, hogy e téren is a kultúrnemzetek közt

méltó helyet foglal el. (*Helyeslés*)”.⁸ A helyeslést kiváltó szakértői kommentár egyenesen olyan európai szabályozások közé helyezi el a javaslatot, amelyek általában védik az irodalmi műveket, függetlenül szerzőjük állampolgárságától, ezekhez képest nyilvánvalóan tudatosan egyoldalú a magyar javaslat, de ebben a törvényhozók semmi kivetnivalót nem látnak. Sőt, többször is nyomatékosítják a vindikatív érvet, amely a szabályozást ebben a formájában is teljes értékűnek, európainak, kulturális mérföldkönek látja: „most nyújt a törvényhozás alkalmat, hogy a magyar állam polgárai e tekintetben is a polgáriassult és művelt nemzetekhez sorakozhassanak”.⁹ A nemzeti protekcionizmus irodalmi válfaja működteti nemcsak a szerzőségnek és irodalmi műveknek a nemzeti keretek között való védelmét, hanem az irodalmi cserekapcsolatok hasonló természetű elképzelését és szabályozását is. A fordítást ugyanis eleve a nemzeti irodalomra leselkedő egyik legnagyobb veszélyforrásnak látták, s az erkölcstelen és gyenge fércművek beáramlását elsősorban hozzá kötötték. Persze, attól is féltették a magyar irodalmat, hogy a fordítást túl szigorúan kezelő szabályozással épp a nemzeti irodalom szempontjából értékes, megtermékenyítő remekművek fordítása marad el. Jelzésértékű, ahogyan ezt is a „saját” irodalom védelmének logikájával oldották meg, az „idegen” szerzők és művek rovására biztosítva többletjogokat a fordítás folyamatában a magyar írók, fordítók számára: „a javaslat kötelességévé teszi a szerzőnek nemcsak, hogy műve élén fenntartsa kifejezetten a fordítási jogot, hanem azt is, hogy a fordítást magyar nyelvre egy fél év alatt tényleg megkezdje és három év alatt befejezze úgy, hogy hazai irodalmunk minden oly művel fog okvetlenül magyar nyelven is gyarapodni, melynél a szerző súlyt fektet reá, hogy a magyar közönségben terjedjen. Ha pedig a szerző ezt elmulasztja félév után, sőt a fordítás fenntartásának elmulasztása esetén azonnal is szabadon fordítható a mű magyar nyelvre” (Indoklás, Főrendiházi Irományok, 1881–1884: 134). Nem véletlenül írhatta le a kormány képviselője a képviselőházban már zöld utat kapott törvényjavaslatról, hogy az „tökéletesen eleget tesz azon feladatnak, hogy a magyar irodalmat és a magyar állampolgárok érdekeit védje” (Indoklás, Főrendiházi Irományok, 1881–1884: 134). Az új törvény ugyanis mintegy kiteljesítette az évtizedek óta az irodalom kapcsán is szorgalmazott nemzeti protekcionizmus kulturális mintázatát. Eszerint az első magyar szerzőjogi törvény messzemenően nem általában a szerzőt, nem általában az irodalmi műalkotást, hanem ezeknek speciális körét védte, ezáltal mintegy jogilag is aládúcolva a nemzeti irodalom kulturális értelemben vett vízióját. Gyaníthatóan valahogyan így képzeltek el a védeyleti elveket az irodalomra is alkalmazó irodalmárok az 1840-es években a magyar irodalom védelmét. Ahogyan Vajda Péter négy évtizeddel korábban fogalmazott: „vessék szemeiket az irodalom természetményeire is, tartsák nemzeti bűnnek, felejtetni, hogy itt is vannak emberek, kik a haza javára dolgoznak, kikben részint a szorgalmat, részint az isteni szikrát becsülni kell és pártolni. Mert a szellem az irodalomban van lerakva: s ha bár lesz is nemzeti posztónk, vásznunk, pezsgőnk s minden, mi a testnek és testre szükséges, csak a tökéletlenebb részt bírjuk, míg fölvirágozott irodalmunk nincs” (Vajda, 1845: 135). A nemzeti protekcionizmus az irodalmi művek számára sajátságos gazdasági logikát hozott, etnicizálta és nemzetek közötti versennyé, harctérré stilizálta az irodalmi mezőt, ahol egyszerre szimbolikus és nagyon konkrétan gazdasági a tét. Hogy mekkora mozgósító erővel bírt ez a vízió, az abból az utólagos mozzanatokból is sejthető, ahogyan viszonylag magától értetődően, nagy természetességgel vált jogi cselekvéssé. Mindez sokat elárul a 19. század közepének az irodalmi piac természetéről vallott

8 Teleszky István hozzászólása (Képviselőházi Napló, 1881–1884: 159)

9 Kőrösi Sándor hozzászólása (Képviselőházi Napló, 1881–1884: 161)

kulturális mintázatairól, de arról is, hogy a magyar irodalom története kénytelen leszámolni egy magát makacsul tartó, gyakran hallgatólagosan érvényesített sztereotípiával, amely azt sejtette, hogy a magyar nemzeti irodalom fogalomtörténete eleve hadilábon állt a strukturálódó irodalmi-művészeti piac logikáival. A magyar szerzői jog történetének e fordulópontja is jól láttatja: szó sincs erről, sőt, valószínűsíthetően a nemzeti irodalom kultúrnemzeti vízióját egyenesen erősítette, szemléletileg újabb támpillérrel látta el a piaci logika egy sajátos kulturális mintázata.

DE KIÉ IS A MŰALKOTÁS, KIT VÉDJEN A JOG? A SZERZŐSÉG ÉS A SZELLEMI TULAJDON HATÁRAINAK KULTURÁLIS KONSTRUKCIÓJA A SZERZŐI JOG ELSŐ MAGYAR KODIFIKÁCIÓJÁBAN

Jól látható, hogy egy azóta is forgalomban levő szerzőség-fogalmunk mennyire a (romantikus) szépirodalom-képzeteken iskolázódott, s ezzel küszködtek az első magyar szerzőjogi törvénynek azok a megszövegezői is, akik a tudományos teljesítmények különféle formáit szerették volna védelemben részesíteni. Thaly Kálmán – a történeti források akkortájt még megbecsült kiadója – épp a forráskiadások ügyét panasolta fel, amelyek szerinte eleve kívül maradnak a hétköznapi szóhasználatban értett szerzőségeen is. E gondolatmenet logikája szerint Thaly akár úgy is kérdezhetne volna: milyen szerző a forráskiadó, a gyűjtő, milyen viszonyban van a (nem általa írt) szövegével? Nyilvánvaló, hogy van valamilyen joga a munkájához, de milyen jog ez? Milyen munkát is végzett valójában? Ugyanolyan, mint az író? Egyenértékűt azzal? Thaly tudósként nyilvánvalóan a romantikus irodalomszemléletnek azzal az előfeltevésével volt kénytelen kissé megrettenve szembenézni, amely nemcsak a szépirodalomhoz, hanem kizárólag az *egyéni írás* aktusához kötötte az alkotást, elsősorban az írást fogadta el igazi, értéket létrehozó alkotótevékenységként (s amely a kompilációra, a gyűjtésre, a társas alkotási és írásformákra már gyanakvóan tekintett): „Most már én a fogalmak tisztázása végett – mondta egyre kétségbeesettebben a vita hevében – bátorkodom felhozni azt, hogy írói művek alatt közönségesen a saját magunk által szerzett és feldolgozott munkákat értjük, míg ellenben – hivatkozom a t. háznak az irodalmi szokások és műkifejezésekkel ismeretes minden tagjára – a közlött munkákat, bármilyen nagy beccsel bírjanak is azok, nem szoktuk az írói és szerzői névvel kapcsolatba hozni és így amennyiben ezen munkák, tartalmaznák azok bár a legbecesebb történeti forrásokat vagy népdalokat és közmondásokat, mint pl. Kriza János halhatatlan becsü erdélyi népdal-gyűjteménye [...] megfosztatnak a védelem jogától és akárki jogosítva érezheti magát utánnyomatni [...] Itt szeretnék több világosságot”.¹⁰ Thaly nyilvánvalóan közvetett módon azt is kérdezte, hogy meddig tart az irodalom, a teljes irodalomra vagy csak a szépirodalomra vonatkozik majd a szerzői jog? S nem utolsósorban miért és milyen munkákat kell védeni? Mi teszi ezeknek a munkának a lényegét: a belefektetett munka vagy a kreatív mozzanat? Mit kell védeni valójában, melyik mozzanatot? Nyilván Thaly egy romantikus szépirodalom-eszménnyel is hadakozott, amely a teremtés metaforája köré szerveződött, és amely felől kivételes képességű alkotók minden mástól eltérő és megismételhetetlen művei szorulnak elsősorban védelemre. Egyrészt ugyanis csak ezek érdemlik meg a védelmet, másrészt meg elsősorban ezeket fenyegeti a kulturális tolvajlás. A parlamenti szerzőjogi vita során az irodalomnak és a művészeteknek egy ilyen alkotási modellje felől kellett néha visszacsempészni a tudományos alkotások számos típus-

10 Thaly Kálmán hozzászólása (Képviselőházi Napló, 1881–1884: 204)

sának a védelmét. A helyzetet különösen nehézé és bonyolulttá tette az is, hogy a tudományos művek egy része (például az előbb szóba került forráskiadások, néprajzi gyűjtemények) esetében fennállt a kutatók, gyűjtők tévedésének eshetősége, s ez a megelőző szűk fél évszázad történelemhamisításai felől nem is volt alaptalan félelem. A vitát megelőző miniszter éppen azért nyomatékosította, hogy a túlságosan nagyvonalú védelem ezekben az esetekben vajon nem jelentené-e a tudományos hibák kiküszöbölését, a szerkesztők érdekeinek és teljesítményeinek a megbecsülése valójában nem lehetne-e kártékony a köz és a tudományosság egésze felől nézve: „[...] az inediták [az első ízben közzétett történelmi források – T. Sz. L.] kérdése már sok véleménykülönbségre szolgáltatott alkalmat; mert habár nem lehet tagadni azt, hogy aki fontos okiratokat fedez fel és azokat kiadja, nagy érdemmel bír, másrészt nem lehet tagadni azt sem, hogy lehet talán hibás is a kiadás, egyben-másban nem azt a magyarázatot adta neki az illető, mint amilyet neki adni kellett volna. Most egynéhány év múlva valaki rájövén a szöveg valódi értelmére, hogy ez ne igazíthassa ki és ne tehesse közzé, ezt nem tartanám helyesnek.”¹¹ A tisztelt Ház viszonylag gyorsan áthidalta a kérdést s a műalkotásokhoz képest korlátozott védelemben részesítette a forráskiadásokat, ráadásul pontosította, hogy a szerzőség védelme ilyen esetekben nem ütközhet az esetleges tudományos tévedések kiküszöbölésének szakmai-erkölcsi jogába. A nem olyan hosszúra nyúlt heves vita mögött azonban olyan elvek húzódtak, amelyek jellemző módon visszatértek (és visszatérnek) a szerzői jog magyar történetében is, s amelyek abban a kérdésben összpontosulnak, hogy kié valójában a szellemi alkotás.¹² Az első magyar szerzői jogi javaslatokban még nem jelent meg ilyen élesen ez a kérdés, de a 19. század második felében keletkezetteknek csaknem mindenike szembenézett ezzel. Noha első látásra az elhanyagoltnak, kifosztottnak, megszaroltnak feltüntetett „szerzők”, alkotók jogait védte, valójában az országgyűlési vita a lehető legélesebben vetette fel a dilemmát, hogy a kultúra szabad áramlását és a kulturális értékek létrejöttét nem akadályozza-e a túlzó szabályozás. Kérdésként fogalmazva meg a vita ezen pontjait: kié a műalkotás? Mindig a szerzőé? Vagy a közé is?

Hiszen miközben a felszólalók egyaránt élénken ecsetelték a szerzőkre leselkedő veszélyeket, egyben mindenki egyetértett (hasonlóan a 19. századi magyar kultúra korábbi szerzőjogi javaslataihoz): abban, hogy a szerzőt (és a meghosszabbításaként elképzelt vérrokonokat) nem örök jogok fűzik az alkotáshoz. Érdemes ezt a paradoxont tisztán látni, s hogy ez az apóriás helyzet előállhatott, valójában annak köszönhető, hogy a közérdeket látták ilyen korlátozó tényezőnek, abból kiindulva, hogy a műalkotás közjő. Persze, ebből azonnal további, a törvényjavaslatokban és a tárgyalt törvényünkben visszatérő kérdések következtek: ha nem kizárólag a szerző tulajdonos, akkor mennyiben, mikor és hogyan „birtokolja” a műalkotást? Az alkotó érdeke mindig egyben a köz érdeke-e, azaz előállhat-e konfliktus a kétféle érdek között? Ebben az esetben kinek az érdekét kell védeni: az alkotót vagy a közét? A kultúra és az egyéni, illetve nemzeti emancipáció összekapcsolása a 19. század több eszmetörténeti szótárában is a közérdeket súlyos tényezővé tették, s ez köszönt vissza ezekben a kérdésekben, megoldásokban is. Noha az eltelt másfél-két évszázad távlatából úgy tűnik, mintha kizárólag némi esetlegesség vagy a nyugati minták követése vezette volna a szerző időbeli határaitól morfondírozókat, amikor 5, 10, 30, 70, 100 stb. évben próbálták megállapítani a védelem felső határát, de távolról sem csak ennyiről van szó: a kultúráról mint közjóról való újszerű gondolkodás minden jel szerint máig terjedő keretet adott a szerzőségről való gondolkodás ezen pásmájának. A *creative commons*-típusú kortárs elveink felől nagyon pontosan és határozottan látszik ez a hagyó-

11 Pauler Tivadar hozzászólása (Képviselőházi Napló, 1881–1884: 205)

12 Nemzetközi összefüggésben erre l. például Rose, 1993.

mány, amely arra készítette a szerzői és művészi jog vitájának résztvevőit, hogy rákérdezzenek a jogi intézményként is frissen létrejövő szerzőség *határaitra*.

Noha azt hihetnők, hogy az első szerzőjogi törvényjavaslat előterjesztői és megvitatói a szerzőség kapcsán egyhangúan a polgári személyként felfogott szerzőt kívánták védeni, valójában távolról sem ennyire egyértelmű a helyzet. Meglepő módon valójában egyensúlyt kívántak teremteni a szerző és a mű védelme között, s olyan helyzetet is feltételeztek, amikor nem mások kívánják a szerzőtől eltulajdonítani az őt megillető jogokat, hanem a szerzőtől vagy örököseitől kell megvédeni a műalkotást (azaz az utóbbiak kerülnek a „kulturális tolvaj”-hoz közelálló szerepbe). A helyzet jól érzékelteti a szerzőség modern archeológiájába kódolt feszültséget a tekintetben, hogy valójában milyen státusa van a nyilvánosságra hozott műalkotásnak, a kulturális értéknek: a hőrozként, teremtként felfogott alkotó kizárólagos tulajdona-e, vagy valójában az alkotót megkerülhetetlen, elismerendő, méltán honorálandó, de a kulturális örökség dinamikájában hosszú távon ideiglenes szereplőnek tekintik, akinek (vagy leszármazottainak) előbb vagy utóbb át kell adnia (adniuk) a műalkotást a köznek. Az első magyar szerzői jogi törvény esetében sem volt magától értetődő ez a dinamika, egyrészt ki kellett mondani ezt az állapotot, másrészt meg mintegy kulturális alku tárgyává vált annak az időszaknak a hossza, amíg az alkotó és családja „természetesen”, „magától értetődően” kizárólagos haszonélvezője lehet a műalkotásnak. A törvényjavaslatot a jogalkotó elé terjesztő szakbizottság jelentésének egyik pontja rendkívül beszédesen fogalmazta meg ezt: „E jog örökölhetése is minden európai törvényhozásban szentesítve van, és úgy az írók munkálkodásának kellő megjutalmazása, mint az irodalomnak legjobban felfogott érdekében is el van ismervé azon elv helyessége, hogy azok, akik talán egész életüket irodalmi munkásságra szentelték, e munkásságnak anyagi hasznában legalább legközelebbi örököseiket is részesíthessék. Viszont el van ismervé az is, hogy az írói és művészi jog nem tekinthető kizárólag családi vagyonnak s nem szállhat nemzedékről nemzedékre talán századokig; mert ily öröklés a tudomány s a közművelődés terjedésének igen fontos érdekével ellenkezhetnék. Valamennyi törvényhozás azon a középúton áll, hogy a kizáró jogot magának a szerzőnek, amíg él, legközelebbi örököseinek pedig egy bizonyos ideig biztosíthatja, ennek elteltével az írói művet pedig köztulajdonnak tekinti. [...] az ország érdekében fekszik, hogy a szellemi termékek minél szélesebb körben terjedjenek.”¹³ A szerző (örököseinek) korlátozása mögött elvszerűen is felsejlik az irodalom demokratikus áramlásának a vágya, a nemzeti protekcionizmus környezete, de a félelem is attól, hogy az irodalomhoz és a művészetekhez való hozzáférést bárki – akár a szerző – is korlátozhatja. Miközben a törvényjavaslat előadója a fizikai munka gazdag metaforakincsével ágyazta bele a szellemi munkát a védendő javak sorába, eközben határozottan nyomatékosította is a műalkotás szabad szellemi körforgásának elvét: „A szellemi mű alkotója fáradozott, munkálkodott, »sudavit et alsit«, annál fogva megérdemelheti, hogy [...] saját munkájának gyümölcsét elsősorban ő és bizonyos korlátok között jogutódai élvezzék. De tekintettel a szellemi mű azon rendeltetésére, hogy a közforgalom, a közhasználatra van szánva, [a szerző joga csak annyiban állhat, hogy] bizonyos időtartamra kizárólagos jog biztosítással” (Képviseelőházi Napló, 1881–1884: 158). A vita ráadásul látványosan szemléletes harcként mutatta be a polgári szerzőnek és családjának, valamint a köznek/olvasóknak ezt az érzékeny egyensúlyát, s egészen élesen úgy fogalmazott, hogy a korlátozó határidő után a műalkotások „az egyediség [azaz az egyéni érdek] *béklyójából teljesen kiszabadítva* minden irányban kihasználható közmű-

13 Indoklás az írói jogról szóló törvényjavaslatához. Melléklet a 602. számú irományhoz, DCII. sz., 133–134.

vekké” válhatnak végre. (Képviselőházi Napló, 1881–1884: 159; kiemelés tőlem – T. Sz. L.) S noha a vita egyetlen képviselője sem fogalmazott meg olyan szélsőséges álláspontot, amely teljességgel szembeállította volna a szerző és a köz érdekeit, a hozzászólók egyike felvillantott egy olyan korabeli nemzetközi nézőpontot, amelyhez képest a magyar mérsékelt álláspontot megfogalmazták: „Nem lehet tagadni tisztelt ház, hogy az újabb időben is vannak tudósok, kik azt állítják, hogy a társadalomnak kizárólagos joga van, mégpedig kártalanítás nélkül a szellemi termékekhez. Proudhon nevezetesen azt állítja, hogy a szellemi munkásoknak nem haszonért, nem pénzért, hanem az emberiség közjáváért kell dolgozniok.” Egyébként a vita hevében végül Jókainak az írók nyomorúságáról mondott meggyőző szónoklata lett az igazi vízvázalasztó, s ez döntötte el – a résztvevők által is beismerten arbitrárius módon¹⁴ – a magyar szerzői védelemnek a korabeli európai átlagnál viszonylag magasabb fél évszázadban való rögzítését a szerző elhunytát követően.

A szellemi tulajdon konstrukciójába tehát érdekfeszítő módon épült bele annak a képze is, hogy az irodalom olyan típusú kulturális örökség, amelynek nemcsak a létrejöttét kell honorálni és védeni, hanem *a szabad terjedését is*. Az indoklás és preambulum-tervezet tartalmazott még egy fontos erre vonatkozó kitétel, amely azon morfondírozott, hogy nehogya szerzői jog korlátlan érvényesülése a maga során akarva-akaratlanul is a további alkotások létrejöttének korlátjává váljék: „A törvény célja e részben is [ti. a zeneművek kérdésében] megvédeni minden szellemi munkát s meggátolni a pusztá gépi utánzást, de nem akadályozni a szabad dolgozást. [...] Éppen úgy, mint a tudományos könyveknél, szolgáljon a régi mű inspiratóként újabbak megteremtésére, de tiltassanak el a szellem nélküli másolatok.” (Képviselőházi Napló, 1881–1884: 137) Persze, látható, hogy a javaslat mennyire óvatosan bánt e tekintetben a szépirodalommal – az „inspiratív” átvétel, intertextuális vagy akár autotextuális utalás ebből a perspektívából jóval könnyebben minősülhetett plágiumnak, mint a tudományos művek esetén.

A szerzői jogot kimunkáló 19. század végi magyar politikai és szakmai diskurzus árnyaltan segíthet újra látni azokat a belső törésvonalakat és feszültségeket, amelyek a szerző és a műalkotás státusát a kulturális fogyasztás és áramlás környezetébe helyezték.

A SZERZŐI JOG MINT IGAZSÁGSZOLGÁLTATÁS, ESZTÉTIKAI ÉS ERKÖLCSI MÉRCE? ÉRTÉK ÉS SZERZŐSÉG VISZONYÁNAK DILEMMÁI

A 19. századi magyar törvényjavaslatok a szerzői jogról egyaránt küszködtek azzal, hogy megérdemli-e minden kiadvány, könyv, szellemi termék a védelmet. A védelem elve tehát ilyen tekintetben sem volt áttetsző. Legalább akkora gondnak tűnt a védelemre méltatlan művek fölösleges és elhibázott megsegítése, mint a védelmet érdemlők méltatlan elhanyagolása a múltban és a jelenben. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a vitában résztvevők legnagyobb része számára *a szerzőség értékfogalomnak minősült*, s nagyon nehezen mondtak le arról, hogy az irodalmi és művészeti alkotást kizárólag értékes formájában véljék védhetőnek. Ez az előfeltevés folyton

14 „Igaz, hogy ott, ahol egyfelől áll az írói érdek, mely követeli a határidő lehető kiterjesztését s másfelől áll a nagyközönségnek, a közművelődésnek az érdeke, mely követeli a határidő lehető megrövidítését: igen bajos, hogy úgy mondjam, abszolút érvekkel azt kimondani, hogy ezen két érdek kiegyeztetése találkozik a halál utáni 30 évnél, vagy találkozik a 40–50 vagy 20 évnél.” (Képviselőházi Napló 1881–1884: 201)

visszaköszönt olyan beszédhelyzetekben is, amikor teljességgel más volt a tét. Például a köztéri emlékművek védelméről szólva a tervezet indoklása egyfajta esztétikai protekcionista logikával és szótárral alapozta meg azt, hogy miért is kellene fokozottan védeni az egyre inkább elszaporodó köztéri alkotásokat: „A művészi jog sérelme – fogalmaztak a megszövegezők – nemcsak az anyagi közvetlen megkárosításban állhat, hanem azon morális veszteségben is, mely kontár utánzások által hárul a szerzőre” (Képviselőházi Napló, 1881–1884: 138). Ez a nézet a szerzőséget nemcsak az eredetiséghez kötötte és ezáltal tovább erősítette az eredetiség romantikus esztétikáit, hanem ráadásul a szerzőt szembeállította a rossz, a kontár alkotóval, s (most már jogi eszközökkel is) még tovább növelte a hivatásos és dilettáns írók és művészek közötti viszonylag friss, magyar vonatkozásban 19. századi határvonalat. De meg is fordíthatjuk az érvelést, hiszen bizonyára épp az eredetiség romantikus logikái és a dilettantizmus meg profizmus közötti új határ sem engedte, hogy kizárólag technikai vagy leíró (és nem értékelő, esztétikai és erkölcsi) jellegű kérdésként lehessen felfogni a szerzőséget, a műalkotást és e kettő védelmét. Például sejthető, hogy a 19. századi magyar irodalomszemléleteknek az a vonása, amely kizárólag erkölcsös művekben tudott értéket látni, egyszerre szolgált előfeltevésként és volt következménye a szerzői jogot az erkölcshez és esztétikai értékhez kötő szemléletnek (is). A kontárságot az „igazi”, a védendő, az értékes szerzőségről leválasztó szemlélet úgy tekintett a műalkotásra, mint amely elvileg rendkívüli nehézségek árán jön létre – szemben a dilettáns és védelmet sem érdemlő alkotással, amely könnyen létrehozható, könnyebben felhívja magára a nagyközönség figyelmét, egyszerűbben és gyorsabban terjed, s esetenként gyanús és egyenesen erkölcstelen tartalmaknak köszönheti a sikerét. Ez a fajta érvelés a szerzőséget egyfajta erkölcsi piederstálként láttatta (a dilettantizmust meg egyfajta nem igazi, méltatlan szerzőségként), nem véletlen, hogy a szerzői jogról szóló eszmecsere adott pillanatban az „igazi” irodalmat kiszorító, erkölcstelen vagy annak vélt művek elleni dühödt kirohanásokba torkollott, a mai olvasó számára gyaníthatóan meglepetésekkel: [...] vannak oly botrányos művek, amelyek évszázadok óta vannak megírva, mint a Boccaccio Dekameronja, Faublas lovag elbeszélései s az a dicsőség, hogy a magyar irodalomba átültessék, az utóbbi évek számára tartatott fenn. Ezek mint füzetes vállalatok nemcsak a magasabb, hanem a polgári osztályokban is elterjedtek. Utóbbi időben Zola botrányos regényei nemcsak magyar kiadásban jelennek meg, hanem olyan illusztrációkkal, amelyek a közerkölcsiséget, a szemérmert feltétlenül sértik. Valóban kell, hogy őre legyen Magyarországon a közerkölcsiségnek. (*Úgy van! balfelől.*) [...] Kétségtelen, hogy már eddig is mulasztás követtetett el és ha látják a társadalomban az erkölcsök meglazulását, hogy az ifjúkorban, mikor még az élethez kedvvel kell bírni, öngyilkosokká lesznek ifjaink, minek tulajdoníthatók az ily jelenségek, mint az ily olvasmányok” (Képviselőházi Napló, 1881–1884: 186) – fogalmazott Ugron Gábor, s nem állt ettől távol az ugyancsak Zolát kárhóztató Thaly Kálmán sem, amikor a szerzői jogban a sajtószabadság visszaéléseinek korlátozását remélte: „[...] tudvalevőleg nyílt titok, hogy hírlapokban nyíltan hirdtetnek és magyar királyi dohánytőzsdékben nyíltan árultatnak bizonyos botrányos hírlapok, amelyeknek tartalma elundorító s amelyek az ifjú generációt mételezik meg. 14–15 éves leányok olvassák [...] Azok a Zola-féle kiadások, amelyek Bécsből ki vannak tiltva, de Ausztriából Magyarországra szabadon burjánzanak, ezek üldöztessenek” (Képviselőházi Napló, 1881–1884: 188).

Ebben a vízióban a szerzői jog egyfajta mintaadó esztétikaként és etikaként működött volna, kiemelve az értékeset, elmarasztalva vagy egyenesen szankcionálva az értéktelent. S noha végül nyil-

vánvalóan a törvény egésze mérsékeltébb és kevésbé evaluatív formát öltött, a törvényjavaslatból, a törvényből vagy a vitából lépten-nyomon visszaköszön az irodalmat és a művészeteket felstilizáló eszmény, amely arról árulkodik, hogy a törvény műalkotásszemlélete (s implicit módon a magyar irodalmi koramodernség kultúraszemlélete) erősen értékelő természetű környezetbe ágyazódott. A törvényről úgy beszéltek, mint amely által „megtestesül az ige”, azaz végre nemcsak kimondják, hanem törvénybe is iktatják, hogy „az ész szüleményei oly tulajdont képeznek, mely a törvény oltalma alatt áll”, s ugyancsak általa a magyarok végre „kultúrnemzetek között méltó helyet” foglalnak el (Képviselőházi Napló, 1881–1884: 159). Az irodalom maga gyakran mérceként, értékfogalomként bukkant elő, például a sajtóhírekről szóló vitában úgy fogalmaztak, hogy „sokszor egy újdonság irodalmi beccsel bír”, s ezért méltán részesülhet becsben és védelemben (Képviselőházi Napló, 1881–1884: 181). De ugyanígy az egyik hivatalos indoklás eleve csak a „művészi nemekben” létrejövő alkotásokról beszélt, s sejtetni engedte, hogy a „nem művészinék” minősülő alkotási paradigmákat eleve nem gondolták védendőnek: „A fényképészetnek és az azzal rokon eljárás által készült műveknek védelme épp úgy, mint a más művészi nemben alkotott, valamint az írói műveknek védelme mindenütt szükségesnek ismertetett el.” (Képviselőházi Napló, 1881–1884: 131) De nem ez volt ennek a beszédmódnak az egyetlen helyszíne, ahol és amikor művészi alkotásokról, és nem pusztán alkotásokról, kiadványokról, képekről stb. beszéltek.¹⁵ A szerzői jog és szerzőség erőteljes értékelő és etikai beágyazottságának egyik látványos esete az értékesnek és védendőnek tartott irodalmi médiumokról folytatott parlamenti eszmecsere. A vita részben arról folyt, hogy vajon a szóban elhangzó alkotások lehetnek-e értékesek, igazi művészi és irodalmi értéket képviselnek-e és kiérdemlik-e a védelmet – az írott és főként nyomtatott szövegekhez képest. A beszédeknek, tudományos előadásoknak teljesen szabad utánnnyomását képviselő állásponttal szemben a felszólalók közül többen is kifakadtak, mivel a nyomtatott szöveg hegemoniáját érzékelték, s úgy látták, hogy a törvényhozó testület túlságosan könnyedén kíván egyenlőséget tenni az irodalmi érték és a nyomtatott műalkotás között. Az utóbbi médiumot kitüntetető állásponttal szemben az egyik megszólaló a törvényjavaslat kedvenc kulcskifejezését, a gépi többszörözést bírálta és próbálta a szóbeliség mediális környezetére is kiterjeszteni: „Már engedelmet kérek, de az ily előadások és felolvasások is gyakran nagy érdekű szellemi kincset képviselnek; a felolvasások elkészítése azért, hogy azok első megjelenési alakja nem a nyomtatás, hanem egy körben való szóbeli ismertetés, értékből semmit sem veszít, kevesebb fáradságába a szerzőnek nem kerül s ennél fogva megfosztani őt jogától csupán azért, mert gyakran igen fontos, érdekes szellemi mű legelső sorban nem nyomtatás, nem gépi többszörözés, hanem szóbeli előadás által tétetett közzé, nem volna igazságos.”¹⁶ Ehhez tette hozzá Herman Ottó – de jelzésértékű, hogy megjegyzése már nem aratott akkora sikert –, hogy „minálunk az úgynevezett nyilvános felolvasások intézménye még csak kezdetleges, de kell, hogy törekedjünk oda, hogy nálunk is ugyanarra a fokra fejlődjék, mint a művelt külföldön látjuk, ahol egyes nevezetes írók városról városra mennek és megtartják ugyanazt a felolvasást, ami nem közömbös dolog, mert amit valaki olvas, nem tehet rá oly közvetlen hatást, mintha azt magától az írótól hallja, kinek egyénisége idézheti elő e hatást”.¹⁷ Jelzésértékű, hogy a távbeszélő

15 „Az építészeti rajzok [...] mint önálló művészeti termékek védelemben részesülnek. [...] a kész épületek lerajzolása, illetve utánzása nem tekinthető az írói és egyéb művészeti alkotások utánzásával azonos bitorlásnak” (Képviselőházi Napló, 1881–1884: 132).

16 Teleszky István hozzászólása (Képviselőházi Napló, 1881–1884: 182)

17 Herman Ottó hozzászólása (Képviselőházi Napló, 1881–1884: 182)

és a rádió kellett ahhoz, hogy a szóbeliséghez kapcsolható médiumok percepcióját radikálisan újra befolyásolni tudja, a szóbeliség lehetséges irodalmi és tudományos értéke itt *már* és *még* viszonylag elsikkadt. S az is jelzésértékű, hogy miközben a tudományos művek szóbeli elhangzásának védelméről több szó esett, a szépirodalmi alkotásokat a korabeliek már nehezen tudták egykori egyik fontos mediális környezetükben látni. A szerzői jog evaluatív beszédmódja részként enged rá látni a korai magyar irodalmi modernségben a szóbeliséggel kapcsolatban felerősödő idegenkedésre, az irodalmi műalkotásnak és a nyomtatásnak, a nyomtatott szövegnek és az érték vélelmzésének az egyre szorosabbra fonódó kapcsolatára. A szerzőségről való újszerű gondolkodás tehát egyszerre játszhatott rá ezekre a viszonyokra, de a maga során sikerrel erősítette az ilyenszerű kapcsolatokat.

Nem utolsósorban az erkölcsnek és a szerzőségnek az ilyenszerű kapcsolata azt is határozottan sugallta, hogy az irodalom legalapvetőbb etikai egysége a szerző: azaz szerzőnek lenni a világ legbecsületesebb dolga. S ez azon is elgondolkodtathat, hogy vajon nem járult-e hozzá a modern szerzőfogalom gyors és máig különlegesen hatékony kanonizációjához az, hogy a szerzőt és a szerzőséget már kezdettől fogva erős, markáns ellenségekkel – például a kalózzal – szemben kanonizálták, a szerzőt és az irodalmat a veszélyeztetettség folytonos állapotában levőnek láttatták.

A SZERZŐI JOG KODIFIKÁLÁSA ÉS A MODERN IRODALMI AUTONÓMIA JOGI INTÉZMÉNYESÍTÉSE

Teljesen egyértelmű, hogy nem az 1880-as években merült fel elsőként és nem is kizárólag itt vált paradigmává a modern irodalmi autonómia eszménye. Egyáltalában valószínűleg nem is szerencsés egyetlen irodalmi eseményhez, csoportosuláshoz, s főként egyetlen, kiemelt időponthoz kötni s ezáltal valamiféle (kiemelt időbeli) eseményként felfogni.

A szerzői jog természetéről való parlamenti vitának számos pontján merült fel az irodalom és a művészet természetének, mibenlétének a kérdése. Botor döntés volna, ha ebben kizárólag a jogalkotó, a politikusok valamiféle tájékozatlanságát vélnénk felfedezni, ugyanis gyakran a korszak rendkívüli egyéniségei, művelt és az irodalomban, művészetekben járatos férfiak kételkednek, folytatnak késélre menő vitákat az irodalom és a művészet természetéről. Minden jel szerint tehát egyszerűen csak arról van szó, hogy a kereskedelmi jogon iskolázott magyar jogalkotás fogódzókat keresett olyan jelenségeken, amelyek egyszerre illeszkedtek a modern piac logikáinak működésébe, ugyanakkor számos helyzetben önjárónak, speciálisnak, köztes helyzetűnek bizonyultak. Az irodalom és a művészetek mibenlétéről szóló parlamenti pengeváltásokat nyugodtan lehet úgy szemlélni, mint amelyek épp az irodalmár és művészeti hivatások *köztes* hely(zet)ére engednek rá látni: noha számos tekintetben betagolhatóvá váltak a modern piaci életbe és a társadalmi birtokviszonyok többféle logikája sem idegen tőlük, némely ponton felfeslik speciális viselkedésük, amely elkülöníti őket egy sor más társadalmi jelenségtől.

Nyilván nem előzmények nélkül váltott ki a misszilis levelek joga, illetve irodalmisága akkora országgyűlési vitát, hogy az egyik vitanap tekintélyes részét elfoglalta. A korábbi évtizedekben ugyanis a szerzők és érintettek megkérdezése nélkül több esetben láttak napvilágot olyan levelek, amelyek közlését irodalmi természetükkel és hasznukkal magyarázták a közreadók, kiadók. A szerzői jog kérdésének országgyűlési vitája tehát kapóra egy már régóta feszültségeket gerjesztő kérdésben. De ha nem a nyilvánvaló indulatokra és érintettségekből fakadó szenvedélyekre figye-

lünk, hanem a vita nyilvánvaló elvi magjára, a történeti esztétika és a jog izgalmas határterületébe nyerhetünk bepillantást. Hiszen a vitázók nemcsak azt kérdezik, hogy mikor adható közre egy magánlevél, hanem azt is, hogy milyen az irodalom, az esztétikum és a nyilvánosság viszonya. Például az irodalmi kvalitás egyben feljogosítja-e a nyilvánosságot a levelek „birtokbavételére”? Az „irodalmisság” felülírja-e ilyenkor a magánlevél nyilvánosságra hozatalának erkölcsi tilalmát? Szükséges-e ilyenkor az érintettek beleegyezése? De kinek kell ilyenkor a beleegyezését adnia: a levélírónak, a címzettnek vagy/és azoknak is, akikre előfordulnak utalások a levél szövegében? Más szóval: ki a szerző itt valójában, s meddig tart a szerzőség határa? Társszerző-e a címzett, vagy mi a státusa? S mi van a nem irodalmi becsű levelekkel? Valójában meg ki dönti el, hogy melyik levélnek van néminemű vagy annál messzemenően több becsé? Nyilvánvaló, hogy a misszilis röpke fél évszázad leforgása alatt olyan új társadalmi helyzetbe került, a nyilvánosság szerkezetváltásának olyan nyomait hordozta magán, amelyre még nem voltak egyértelmű válaszok, normák (l. például Deazley, 2006: 57–79). A jogi bizonytalankodás részben ebből fakadt, de a konkrét helyzeten messze túlmutatott: a neves országgyűlési képviselők ugyanis ebben az esetben is arról kérdezték magukat és egymást, hogy valójában *hogyan viszonyulhat a jog az esztétikumhoz*, mikor és mibe van beleszólási lehetősége az előbbinek s hol a határa a kettőnek. „[Mandel Pál] t. képviselő úr különbséget tesz misszilis levelek és misszilis levelek közt. Elismeri maga is, hogy vannak levelek, melyek irodalmi beccsel bírnak, de viszont állítja, hogy vannak levelek, melyek ilyennel nem bírnak. Tehát ő megvonja az esztétika elkülönítő válaszfalát. Nem fogja tagadni a t[isztelt] előttem szólott képviselő úr, hogy a misszilis levelek igenis mint műfaj el vannak ismerve és akármely esztétikai kézikönyvben megtalálhatni azok méltatását. Azonban ő azt állítja, hogy nagy része a misszilis leveleknek nem ilyen. Kérem a t. képviselő és a t. igazságügy-miniszter urat: kikre akarják bízni a gyakorlati életben ennek meghatározását? Vagy legyen minden bíró annyira esztétikus, hogy képes legyen eldönteni, bír-e a levél irodalmi beccsel vagy nem, vagy mindig szakértőket hívjanak össze.”¹⁸ Nos, maga az igazságügyminiszter is – aki határozottan szorgalmazta „az irodalmi értékkel” rendelkező magánlevelek közölhetőségét – a „szakértőkben”, azaz az irodalmárokból, művészekből látott garanciát arra, hogy az irodalom és nem irodalom, művészeti és nem művészeti, értékes és nem értékes szövegek között jogilag is számba vehető határt teremtenek: „A dolog érdemére nézve az indoklásban ki van fejtve, hogy az ily misszilis levelek vagy bírnak irodalmi beccsel, ti. történeti, korrajzi vagy más hasonló érdekekkel és ekkor irodalmi művek és fel nem használhatók anélkül, hogy törvénybe ütközőnek ne tekintessék, vagy nem bírnak irodalmi beccsel. [...] Hogy hol van itt a határvonal? Ezt meghatározni in abstracto igen nehéz. Ezt in concreto kell meghatározni [...] főképpen a szaktudósok meghallgatása mellett.”¹⁹

Akár bizakodóan viszonyultak az irodalom és jog viszonyához (Pauler Tivadar miniszterhez hasonlóan), akár pedig kételyüket fejezték ki e viszony kezelhetőségével kapcsolatban (mint ahogyan Thaly Kálmán is tette), a vízvonal minden esetben az volt, hogy a jogot és az esztétikát két különálló, autonóm, saját kompetenciákkal rendelkező szférának tekintették, s a szakértők párbeszéde révén vélték kapcsolatot teremteni e kettő között. Sőt – s valójában ez lehet igazán fontos számunkra – az esztétika önelvűségével, az irodalom és a művészetek sajátos belügyeivel a jogszolgáltatás is szembenézett: elfogadta, betagotha a társadalmi tudás szerkezetébe, s a maga során kemény társadalmi eszközökkel erősítette meg az irodalom és a művészetek önelvűségét.

18 Thaly Kálmán hozzászólása (Képviselőházi Napló, 1881–1884: 173)

19 Pauler Tivadar hozzászólása (Képviselőházi Napló, 1881–1884: 173)

Másként fogalmazva azt is mondhatnók, hogy *a szerzői jog kodifikálása révén az egyik komoly intézményi pillérét lehet megragadni annak, ahogyan a modern esztétikai autonómia elve és gyakorlata létrejön a magyar irodalmi és művészeti életben.* A missilis levelekről szóló vitában a képviselők valójában az irodalmi autonómia, az önelvű esztétikum elveihez képest fogalmazzák meg az álláspontjukat, s már egyszerűen nem tudnak eltekinteni ettől, hallgatólagos magától értetődő kiindulóponttá válik számukra. Van olyan közöttük, aki örömmel támaszkodik erre, van olyan, aki kételyekkel néz szembe vele, de mindannyian ezt az irodalomtörténet és az irodalomtudomány történetének genealógiája számára is annyira fontos elvet teszik megragadhatóvá, érzékelhetővé. A szerzői jog magyar kodifikációjának e fontos állomása tehát irodalmi szempontból azért sem elhanyagolható vagy „puszta adminisztratív” adalék, mert mozgásában, átalakulásában teszi láthatóvá a modern irodalmi és művészeti autonómia létrejöttének folyamatát, azt, ahogyan a jogi szabályozás már az irodalmi rendszer új felfogásával találkozódik, de azt is, ahogyan a szerzői jog a maga során megerősítette az irodalmi autonómia modern elképzeléseit.²⁰

UTÓHANG A SZERZŐI JOG IRODALOMTUDOMÁNYOS VIZSGÁLATÁRÓL

Botorság lenne úgy felfogni a szerzői jog első sikeres jogi kodifikációjának körülményeit (és az azt megelőző szerzőjogi javaslatokat, elképzeléseket), mint amelyek valamiféle tudatlanságból vagy szűklátókörűségből fakadtak. Szó sincs arról sem, hogy az egykori politikai vagy kulturális élet szereplői tájékoztatlanabbak lettek volna, mint kései utódaik, amikor még nem „tudták” „egyértelműen” azt, ami aztán bő egy évszázadig magától értetődőnek számított, s amit manapság újra egyre kevésbé „tudunk”: hogy *mi* is a szerző? Sokkal szerencsésebb úgy felfogni, hogy a védendő alkotások természetére rákérdező kételyek, vélemények, víziók, viták valójában a modern szerzőség és a modernséghez kötődő új műalkotás-eszmények „születését”, társadalmi kitermelődését és stabilizációját *folyamatában* mutatják meg: a 19. századiak még mindig kételkedtek, dilemmáztak azon, amin manapság már újra kételkedni szokás a Pirate Bay-típusú vitáktól egészen a digitális örökséggel kapcsolatos korszerű szabályozási kísérletekig. Nem véletlen, hogy épp manapság tűnnek újra ennyire aktuálisnak ezek a (részben jogi) források, épp most tudjuk felismerni a fontosságukat, az irodalom egy fontos paradigmaváltását megmutató természetüket.

Mire jó, miben segítheti tehát az irodalomtörténetet és az irodalomértést, illetve a társtudományokat az, hogy épp ezeket az összefüggéseket látjuk ma be a magyar (és nem utolsósorban a nyugati) szerzői jog történetéről, hogy ma épp így, s nem másként beszélünk, gondolkodunk róla? Mindenekelőtt amiatt, hogy végre társadalmi jelenségként is érteni tudjuk az irodalmi modernizáció egyik legfontosabb kérdését: a modern szerző képzetének kimunkálódását, kanonizációját – ráadásul be tudjuk látni, hogy hány intézmény dúcolta alá, fogadtatta el, tette természetessé az irodalmi rendszernek ezt a nagyhatású változását – s ezek közül csak az egyik a szokásjogi rend, majd a formális jogi szabályozás. Másodsorban azért, hogy belássuk: az, ahogyan magyar tekintetben kialakul a modern szerző alakja, nem mentes egy sor, az irodalommal és nemcsak az irodalommal szembeni elvárástól, vágytól és frusztrációtól – tehát a szerzői jog abban az értelemben fontos (és számos nyugati irodalommal közös) globális történet, hogy igazából egy sor nagyon partikuláris jelentése van.

²⁰ Hasonló elemzésre l. Bourdieu, 1992; Viala, 1985; Rákai, 2008.

Harmadsorban azért, mert a szerzői joggal kapcsolatos 19. századi bizonytalankodások, hezitálások érzékletesen jelzik: az, amit másfél évszázadon keresztül olyannyira adottnak vettünk, a 19. században még a kultúráról, az irodalmi műalkotásról, annak létrejöttéről, fogyasztásáról és forgalmazásáról szóló egymásnak ellentmondó víziókba ágyazódik bele. Azaz a 19. században még nem voltak biztosak benne (vagy másként voltak biztosak abban), hogy mi/ki a szerző, mire jó, hogyan kell viszonyulni hozzá? Ezt a bizonytalanságot és többértelműséget ritkán szokás érzékelteni, ehelyett gyakran az épp itt kialakult kategóriarendszert abszolutizáljuk és vetítjük vissza olyan időszakokra is, amikor nagyon mást jelentett/jelenthet a szerzőség, „a nemzeti alkotó”.

Negyedrészben azért is fontos lehet ez a fajta reflexió, hogy árnyalja az irodalmi piacról általában és speciálisan a magyar irodalmi piac természetéről, történetéről való gondolkodásunkat. A magyar szerzői jog története eléggé tanulságos abból a szempontból, hogy nem elég általánosságban érzékelni a modern irodalmi piac működését, a szerzőjogi elképzeléseken keresztül is jól látható az irodalmi piac nagyon sokféle korabeli logikájának és kulturális mintázatának egyike, a nemzeti (irodalmi) protekcionizmus.²¹ S ötödik, de nem utolsósorban a szerzői jog vizsgálata az irodalom társadalomtörténeti értelemben vett modernizációjának vizsgálatában végre fontos mozzanat lehet: hiszen többek között a szerzői jog gyorsította fel azt a folyamatot, hogy az irodalommal foglalkozók magyar környezetben is legitim, társadalmilag elismert *hivatásosként* és *szakértőként* tekinthessenek magukra, s ezáltal az irodalmat betagolják a foglalkozások modern társadalmi hálózatába.

FELHASZNÁLT IRODALOM

ARANY László

1901, Az írói tulajdonjog kérdéséhez. In: GYULAI Pál (szerk.) *Arany László összes művei. III. Történelmi és politikai tanulmányok*. Franklin, Budapest

ARMSTRONG, Elizabeth

1990, *Before Copyright. The French Book-Privilege System 1498–1526*. Cambridge University Press, Cambridge

Az országos védegyesület alapszabályai és alakulásának rövid leírása

1844, Országos Védegyelet, Budapest

BODÓ Balázs

2011, *A szerzői jog kalózzai. A kalózzok szerepe a kulturális termelés és csere folyamataiban a könyvnyomtatástól a fájlcsere hálózatokig*. Typotex, Budapest

²¹ A hasonló, speciális irodalmi piaci logikák vizsgálatára árnyalt megoldásokat és módszertani megfontolásokat dolgozott ki például Waller, 2006.

BOURDIEU, Pierre

1992, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil

DÁVIDHÁZI Péter

1998, „Az Úrnak útait az emberek előtt igazgatni” (A Bessenyei fivérek és a vindicatio szerephagyománya) In: DÁVIDHÁZI Péter *Per passivam resistentiam. Változatok hatalom és írás témájára*. Argumentum, Budapest 85–101

DEAZLEY, Ronan

2006, *Rethinking Copyright. History, Theory, Language*. Edward Elgar Publishing, Cheltenham-Northampton

HART, Kevin

2004, *Samuel Johnson and the Culture of Property*. Cambridge University Press, Cambridge

Indoklás, főrendiházi irományok

1881–1884, VII, 134

JOHNS, Adrian

2009, *Piracy. The Intellectual Property Wars from Gutenberg to Gates*. The University of Chicago Press, Chicago

KERÉNYI Ferenc

2002, *Pest vármegye irodalmi élete (1790–1867)*. Pest Megye Monográfia Közalapítvány, Budapest

Képviselőházi Napló

1881–1884, XV. köt.

KOSÁRY Domokos

1942, *Kossuth és a védegyelet a magyar nacionalizmus történetéhez*. Atheneum, Budapest

LIST, Friedrich

1843, *A politikai gazdálkodás nemzeti rendszere*. Kőszeg

LOEWENSTEIN, Joseph

2002, *The Author's Due, Printing and the Prehistory of Copyright*. The University of Chicago Press, Chicago-London

PONGRÁCZ Lajos

1845, *Irodalom és művészet. Iparvédelmi szempontból tekintve*. Életképek, 1845. nov. 8., 19. sz., 594–596

RÁKAI Orsolya

2008, *Az irodalomtudós tekintete. Az önállósuló irodalom társadalmi integrációja és az esztétikai tapasztalat problémái 1780 és 1830 között.* Universitas, Budapest

ROSE, Mark

1993, *Authors and Owners. The Invention of Copyright.* Harvard University Press

SZÉKELY József

1847, Írói tulajdon. *Életképek* 1847. okt. 30., 18. sz. 551

SZILÁGYI Márton

1998, *Kármán József és Pajor Gáspár Urániája.* Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen

TERRY, Richard

2010, *The Plagiarism Allegation from Butler to Sterne.* Palgrave-Macmillan

T. SZABÓ Levente

2004, Birtoklásformák és társadalmi szerepreprezentációk a XIX. század közepén. In: T. SZABÓ Levente – VIRGINÁS Andrea (szerk.) *Új narratívák(?) Fiatalkutatók tanulmányai az irodalom- és társtudományok köréből. A Romániai Magyar Doktoranduszok és Fiatalkutatók IV. Tudományos Konferenciáján elhangzott előadások. A nyelv-, irodalom- és történettudományi szekció előadásai.* Kriterion, Kolozsvár

Elektronikus változatban: <http://szabol.adatbank.transindex.ro>

VAJDA Péter

1845, Ipar. *Életképek*, 1845. feb. 1., 5. szám, 135

VIALA, Alain

1985, *Naissance de l'écrivain.* Éditions De Minuit, Paris

VÖLGYESI Orsolya

2007, *Egy siker kudarca. Kuthy Lajos pályafutása.* Argumentum, Budapest

WALLER, Philip

2006, *Writers, Readers and Reputations. Literary Life in Britain 1870–1918.* Oxford University Press

Labancz Eszter Szidónia „Szabadság” a vitatkozásban. Aczél György kultúr- politikájának néhány kérdése

A tanulmány Aczél György néhány kultúrpolitikai alapvetését világítja meg a művészi szabadságról, a lojalitás és szuverenitás problémaköréről, a történelem átmeneti jellegüként való felfogásáról és a vita fontosságának hangsúlyozásáról egy olyan korban, amikor az alkotók azt érezhették, hogy valóban elkövetkezett a szabadabb művészet kora.

Labancz Eszter Szidónia a budapesti Eötvös Lóránd Tudományegyetem Média- és Művészetelméleti Doktori programjának végzős hallgatója.

M eddig terjedt a hatvanas években Magyarországon az alkotói szabadság? Hogyan és főleg miért lehetett egy művész a Kádár-rendszer képviselője? Hogyan működött az informális kapcsolatokra építkező kultúrpolitika? Mi alapján választotta ki Aczél György, a kultúra első és legbefolyásosabb embere azokat, akik később a konszenzus részei lettek? Ezek azok a kérdések, melyek legtöbbször felmerülnek Aczél kultúrpolitikája kapcsán. A válaszadást bonyolulttá teszi a minden bizonnyal sokarcú személyiség köré fonódó legendahalmaz, valamint a még köztünk élők érzelmi érintettsége, mely általában az olyan erős személyiségű emberekhez kapcsolódik, mint Aczél György.

Az általam tárgyalt időszak, a hatvanas évek második fele Magyarországon a konszolidált Kádár-rendszer virágzásának első éve, amikor a kultúra szerepe megváltozott és az irodalom körüli heves ideológiai küzdelmek némileg csillapodtak. Kalmár Melinda ennek okát abban látja, hogy „Kádár a kultúra és az ideológia viszonyának újfajta felfogását képviselte. Eszerint a forradalom utáni elméletben a kultúra még mindig a legfontosabb, de már nem az egyetlen eszköze volt az ideológiai befolyásolásnak, és főként nem egyedüli reprezentánsa magának az ideológiának” (Kalmár, 1998: 149). Aczél György, a művelődésügyi miniszterhelyettes, a művelődéspolitika meghatározó alakja „úgy gondolta, hogy azokat az érzelmi-ráható effektusokat, melyeket az »érzelmek gazdag skáláján« a film, a novella, a regény vagy a kép jelenít meg, továbbra sem kellene az ideológia eszköztárából mellőzni” (Kalmár, 1998: 157). És természetesen nem is mellőzték őket. A változás nem azt jelentette, hogy a művészeteknek nem tulajdonított a politika akkora jelentőséget, mint korábban, hanem felismerték, a művészek *megnyerése* sokkal erősebb fegyvert ad a kezükbe, mint a korábbi közvetlen nyomásgyakorlás. Az ötvenes évekhez képest a megengedőbb aczéli kultúrpolitikával friss levegő érkezett a művészet területére, szabadabb teret, mégis bizonytalan érzéseket hozva magával. A nem feltétlenül következetes cenzurális eljárások változékony és kiszámíthatatlan természetéből is következett, hogy a művészek elkezdhettek kiskapukat keresgélni, azaz megteremtődött a politika és a művészet közt egyfajta „hallgatólagos konszenzus”,¹ melyben a kultúrpolitikai játszmáknak a művészek is sze-

1 Varga Balázs a filmművészzel kapcsolatban beszél hallgatólagos konszenzusról, azaz hogy a három T életbelépésével az nem elnyomott volt többé, hanem csapatjátékos lett a politikai játszmákban. A hatalom állásfoglalást, néha agitációt várt el a művésztől, míg cserébe nem szólt bele a filmkészítés minden egyes pillanatába. Ez persze nem jelentette a cenzúra megszűnését, annak főszereplői ugyanis a forgatókönyvek lesznek, hanem inkább a nyomás csökkenését, a kompromisszumkötés és a tárgyalás lehetőségét. Az 1963-ban átszervezett filmgyári struktúra is ennek a lenyomata. (Varga, 2005: 116–138)

replői lettek.² Aczél György a személyes hálózata révén közvetetten, egyéni hatásának rafinált pszichológiai eszközével élt, maga köré gyűjtve a legjelentősebb művészeket, a „legkitűnőbbeket, a legbefolyásosabbakat, a legnagyobb kulturális és szociális tőkével rendelkező értelmiségieket” (Bozóki, 1998), és kijelölte számukra, milyen lehetőségeik vannak karrierjük építését illetően, amennyiben bizonyos tabukat (mint az 1956-os forradalmat, a Szovjetunió teljhatalmát, Nagy Imrét, a többpártrendszert) kerülnek.

A hivatalos kultúrpolitikai elvek alapjait az MSZMP által kiadott 1958-as Művelődéspolitikai Irányelvekből ismerhetjük, mely irányelveket Aczél maga is különféle dolgozataiban elemez, részletez, aktívan közvetíti a hivatalos állásfoglalást, mely immár az értelmiségiek felé deklarált kiegyezési szándék nevében íródott. Az irányelvek egy fontos kijelentése a szabadabb tér megadása, azaz „a művészetek fejlődéséhez... messzemenő szabadság” biztosítása, mely „a témaválasztásban, a feldolgozás módjában, az irányzatok, formakísérletezések kérdésében” (MSZMP, 1958: 44) szabadabb kezlet ad.

Az egyik ilyen aczéli írás egy 1969 augusztusában készült interjú szövege a *Lityeratur*naja Gazetából, melyben Aczél a szocialista demokrácia és a magyar kultúra összefonódásairól, találkozásairól és ütközéseiről kérdezték (Aczél, 1971: 153–161). A következőkben a fent leírtakat ebből az interjúból néhány idézettel világítom meg, a korabeli magyar film helyzetére is utalva. Az interjú – amely nyilván írásban készült, néhány bekezdését Aczél más szövegeiben is olvashatjuk – azért érdekes, mert summásan jelennek meg benne azok az általánosan elfogadott kultúrpolitikai nézetek, melyek a kultúra reprezentatív értelmezésekor a művészet minden területén – építészeti, képzőművészeti, irodalmi és filmes eszmecserékben, vitákban – elkerülhetetlenül jelennek meg. Ilyenek például a kultúra, a művészet és a nagy tömegek kapcsolatáról, azaz a tömegek műveltségének fejlesztéséről, az emberek nevelhetőségéről tett kijelentések és elképzelések, vagy a szocialista rendben gyökerező, egymást feltételező rend és szabadság eszméje. A szocialista közéletiség, a történelem adott szakaszának átmeneti jellegüként való értékelése, a vita mint a gondolatok versengésének lehetősége is megjelenik mint a gyakorlati szocialista demokratizmus fontos elemei. Mindezek szorosan összefüggnek a marxista-leninista értelmezések filozófiai elméleteinek művészetpolitikai alkalmazásaival.

Magyarországon a hatvanas években számos olyan kezdeményezés indult, mely azt sejtette, hogy valóban elkövetkezett a szabadabb művészet kora. Ilyen például a filmes és színházi folyóiratok indulása, a *Valóság* c. folyóirat, az Írószövetség demokratizálása, a Lukács György körül kialakult párbeszéd, az 1963-as filmstúdióreform vagy az 1965-ben induló Magyar Játékfilmszemlék sorozata, amely a szocialista filmet úgy ünnepelte, hogy az első években a díjazás mellett teret adott az aktív vitára a filmművészek és a közönség, a kritikusok és a politika képviselői számára.

Jelen tanulmány elsősorban azzal foglalkozik, hogy hogyan lehet a hivatalos kultúrpolitikai elveket értelmezni most, amikor az idő már megengedi, hogy ezen alapvetések mögé lássunk. A kultúrpolitikai gyakorlatot a rendszerváltás óta születő számos tanulmányból, könyvből és elemzésből is ismerve egy újfajta kritikai megközelítéssel élhetünk Aczél alapvetéseivel szemben. Művészetfelfogása megértéséhez politikafilozófiai megfontolások is segítséget nyújtanak.

A következőkben négy alapvetést fogok a fenti interjúból kiemelni: a művészi szabadságról való kijelentéseket, a lojalitás és szuverenitás problémakörét, a történelem átmeneti jellegüként való felfogását és a vita fontosságának hangsúlyozását.

2 A cenzúra változékonyságát, „húzd meg–ereszd el” természetét a Tízezer nap körüli bonyodalmak példázák legszebben. (Varga 2005: 123–131)

Mit is jelentett a művészetek szabadsága a MSZMP elképzelése szerint? „Lenin értelmezésében a szocializmus eszméje a művészeteket az igazán szabad művészet zászlaja alá toborozza majd, és a művészek valódi szabadsága az eszme megvalósításáért vívott harcban testesülhet meg.” Az említett interjú egyik kérdése Aczél György fenti elgondolással kapcsolatos véleményét firtatja (Aczél, 1971: 154). Egy pillanatra álljunk meg a kérdésnél. Az elgondolás problematikusabbja abban áll, hogy a szabadság fogalmát eleve a politikai szféra tapasztalataiból származtatja. Hannah Arendt nyomán „ez különösnek és meghökkentőnek hangzik, mert a [szabadsággal] foglalkozó összes elméletünkben az az elképzelés dominál, hogy a szabadság sokkal inkább az akarat vagy a gondolkodás sajátja, semmint a cselekvése”. (Arendt, 1995: 163) Azaz a politikai szabadság az emberi dolgok szféráján kívül esik, ami ellentmondásos, hiszen összeegyeztethetetlen a társadalom létezésével, a gazdasági élet hatalmával. Ezt a paradoxont oldja fel, hogy „a munkásosztálynak mint szocialista cselekvőnek a helyére a párt, mint ennek az osztálynak a képviselője lépett”. (Wright, 1999: 143)

Aczél György szerint Magyarországon 1956 után a szocialista rend megszilárdítása volt a tét, amely rend feltételezi a szabadságot, és viszont. Ez adja meg az alapot arra, hogy „társadalmunkban, művészeti életünkben kibontakozhassék a szocialista szabadság” (Aczél, 1971: 154) – írja. A szabadságértelmezés kardinális pontja a szocializmus eszméjét szolgáló művészi kezdeményezések nagyobb szabadsága, amely általában a nagyobb választékot jelenti. A szabadságfogalomnak (az alkotó művész szuverenitásának) a kisajátítása adja e művészetelképzelés alapját: „Amikor tehát mi a nagyobb alkotói szabadságról beszélünk, akkor ezen elsősorban a szocialista művészet nagyobb mozgásterét és a szocializmus irányába ható művészi kezdeményezés nagyobb szabadságát értjük” (Aczél, 1971: 157) – foglalja össze Aczél. Nem csupán a „tűrt” kategória bevezetését tehát, mint ahogyan ez a gyakorlatban számos esetben az alkotói szabadság tágítását jelentette. Aczél tehát az adminisztratív tiltást kizárja, de a tiltás elvét nem. „A szocialista demokratizmus gyakorlati érvényesítése világosan körvonalazott, határozott elveket követel. Ezért törekedtünk arra, hogy világosan meghatározzuk ... a támogatásnak, a tűrésnek és a tiltásnak ... az alapelveit.” (Aczél, 1971: 154) Központi politikai törekvésként nevezi meg többek között a művészekben, alkotóműhelyekben a szabadság és felelősség egységének tudatosítását.

A fenti két bekezdés értelmében a művészi szuverenitás fogalma nem fér meg a szabadság fogalma mellett. A szabadság és a főhatalom azonosítása ugyanis az emberi szabadság tagadásához vezet, ezért nehéz megérteni, hogyan részesülhet bárki szabadságban a nem szuverenitás feltételei között.³

Ami a filmművészek helyzetét illeti, a hatvanas években még azt látjuk, hogy ezek az elvek úgy tudtak életbe lépni, hogy a filmes és a politikus közötti macska-egér játékban fontos szerepet kapott az *egyezkedés* szimbolikus aktusa, a kapcsolati tőke és annak informális felhasználása. A stúdiócsoporthoz – azaz alkotó atelier-kbe – osztott rendezők, főleg a fiatalok, gyakorlatilag leginkább a stúdióvezetőikben bízhattak, hogy annak sikerül elfogadtatnia a forgatókönyvet. Feltűnő, hogy a cenzúráról való beszédmód is megváltozott; a politikai rendszer bizonyos szinten a cenzúra intézményét is tematizálta. Egyfelől – és ennek éppen a már említett Magyar Já-

3 Ezt a gondolatot Hannah Arendt azzal zárja, hogy veszélyes azt hinni, hogy az ember csak akkor lehet szabad, ha szuverén. A politikai szuverenitás csak erőszak árán tartható fent az emberi állapot körülményei közt, amelyben a szabadság és a szuverenitás nem is létezhetnek egyidejűleg, olyannyira kevésbé azonosnak egymással. Ahol szuverenitás van, ott az akarat elnyomása is, így tehát ha az emberek szabadok akarnak lenni, akkor éppen a szuverenitásról kell lemondaniuk. (Arendt, 1995: 173–174)

tékfilmszemle volt egyik fő terepe – lehetett beszélni a cenzúráról, a forgatókönyv fetiszálásának hátulütőiről, másfelől általánosan is lehetett kritizálni a mindenkori cenzúra intézményét, ámde főleg a múltra vetítve. Ezzel a kultúrpolitika azt sugallta, hogy a Rákosi-rendszer sematikus ábrázolásmódja, a kézi vezérlésű kultúrpolitika már a múlté – sőt, a művész érdekeit is szolgálja, ha belemegy az egyezkedés játszójába, hiszen megalkothatja a filmjét, megkapja a támogatást; legfeljebb „egy-két kisebb változtatást” kell végrehajtani, de a film nem kerül tiltólistára. Herskó János, a Hármasszínház⁴ vezetője például 1969-ben arról beszélt, hogy tíz évvel azelőtt mennyivel nehezebb volt a kultúrpolitikával folytatott küzdelem, az érvényesüléshez trükközni, csalni kellett. A cenzúráról való beszéd paradoxonát – *beszélhetünk róla, tehát nem létezik, beszélünk róla, tehát létezik* – a hatvanas években még némileg feloldotta a régi rendszer cenzúrakritikája.

A lojalitás ezen elve is jól körvonalazottan kiolvasható az aczéli szövegből. A szabadság és felelősség egységének tudatosításából fakad a politikai elképzelések tisztelete, azaz a cenzúra elveinek elfogadása, más szóval a lojalitás. „A szelekció legfontosabb kritériuma a politikai megbízhatóság, a lojalitás, a párt és annak eszméje ... iránti hűség.” (Kornai, 1993: 89) Ebben gyökerezik az aczéli csavar, a *tiltásnélküliség a tiltásban* paradoxonjának, az „érted cenzúrázlak, nem ellened” (Révész, 1997: 216) frázisának, a diktátumok kontraktualizálásának gyakorlati alkalmazása. Haraszi Miklós szerint az ellenőr és a művész már nem különül el, a művész erényévé válik, ha összenő a hatalmi központtal, és vele „termékeny metamorfózisban” (Haraszi, 1991: 28) működik, amely tézis a filmművészet esetében a lényegre tapint. Haraszi koncepciója szerint a konszolidált kádárizmusban az alkotók teljes mértékben elfogadták és bensővé tették a hatalom kulturális normáit, és ennek következményeiként egyrészt a cenzúrát maguk a szerzők érvényesítik önmaguk fölött, másrészt a cenzúra ily módon egy sajátos civilizációt hoz létre (Havasréti, 2006: 83). Ebben az értelemben a gazdasági racionalitással magyarázott politikai nyomás természete átfordul; nem tiltó kényszer többé, hanem teret adó, az alkotásokat díjazó, tárgyalóképes játékosává válik. Az következik ebből, hogy az alkotó, még ha látja is e kapcsolat felemás, paradox voltát, lekötelezetté válik, és nem sérti meg a nyilvánosság szabályait. Azzal tehát, hogy nem vállal nyílt fizikális vagy szimbolikus konfrontációt, gyakorlatilag adósságot törleszt a számára immár tágabbra szabott határok között.

Ahhoz, hogy a művészekben a társadalmi felelősség tudatosuljon, hangsúlyozni kell a szocialista történelemfelfogás átmeneti, azaz a permanens forradalom állapotában létező jellegét. A szocialista művészet felsőbbrendűségének tudata abból a messianisztikus hitből eredt, hogy a szocializmus hivatott az emberiség megváltására. Ezért a szocialista kritikus mindig talál foltot a társadalom vásznán, folytonos céljává emeli a szocialista közeletiség és népiség elképzelt szintjének folyamatos emelését. Az Aczél szerint zavaró problémák, hogy „hazánkban sok még a vallásos ember”, hogy „az ideológia, a kultúra területén nincs monopolhelyezete nálunk a marxizmusnak”, hogy „vannak olyan rétegek, amelyeknek gondolkodásában az új marxista elemek keverednek a régi, polgári nézetekkel”, abból a nézetből erednek, hogy a történelem – azaz a jelen – a kapitalizmusból a szocializmusba való átmenet korszakában van (Aczél, 1971: 155). Ezzel tehát az alkotói felelősséget hangsúlyozza azzal kiegészítve, hogy a szocialista demokratizmus kibontakozása és a kultúra fejlesztése közt kölcsönhatás áll fenn. Azaz az egyik úgy hat a másikra, hogy a fentebb említett nagyobb alkotói „álszabadságban” a művész feladata az, hogy a szocializmust építse. Aczél belátja,

⁴ Tagok: Szabó István, Sándor Pál, Kardos Ferenc, Rózsa János, Gertler Viktor, Bán Frigyes, Keleti Márton, Szász Péter, Nádasy László.

hogy a marxizmus mellett más szellemi irányzatok is léteznek Magyarországon, nem deklarálja annak ideológiai monopolhelyzetét, sőt, ennek esetleges kijelentését hibásnak is véli. Ez „illúzióhoz, önbecsapáshoz, leszereléshez vezet” – állítja. A marxizmus deklarált, a valóságban nem realizálódott monopóliumát az adminisztratív eszközökkel elért hallgatás teremtette meg. „... [H]a a vélemények nem csaphatnak össze szabadon, akkor az élet minden közhivatalban kihál, látszatélet uralja el, s csak a bürokrácia marad aktív erő” (Wright, 1990: 130).

Aczél György éppen erre hivatkozva emeli ki a vita lehetőségét, melyet önmagát „másokkal” szembeállítva komolyan vesz. A vitát a szocialista szellemi lét alapjának, lényegének tartja. „Ragaszkodunk ahhoz az alapelvhez, hogy szóra szóval, gondolatra gondolattal, nézetre nézettel, vitára vitával válaszolunk” – írja. „De mondanom sem kell, ha valaki vita ürügyén bármilyen politikai szervezkedésre ... vállalkozik, erre mi törvényeinknek megfelelően válaszolunk.” (Aczél, 1971: 156) A „mások” azok, akik a viták során felveszik az „idézetmarxizmus” álcát, és polgári vagy kispolgári nézeteiket marxista terminológiával és idézetekkel álcázzák. A tények ismeretében hozzátehetjük, hogy ezek a „mások” lehetnek azok is, akik a vitában részt vesznek. „A szocialista demokratizmusban a viták, véleménycserék a szellemi létezés lényegéhez tartoznak” – emeli ki Aczél. Csizmadia Ervin pontos megfogalmazása szerint a *diszkurzív diktatúrában* a vita nem csak a nyilvánosság alakulásában játszott fő szerepet, nem csak szakmai lehetőséget nyújtott, hanem immár intézményesült, elismert kvázi-demokratikus teret alkotva egy újabb fontos eleme lett a politika terepének (Csizmadia, 2001: 147). A filmszakma demokratikusnak mondható átalakulása, az 1963-ban elinduló stúdiórendszer nem csak a viták elindulásának volt az egyik intézményesült kerete, hanem a vitában való részvétel minimális előfeltételét teremtette meg tagjai számára. Így tehát, hogy megjelenik e lehetséges fórum, ahol a szakmai viták elindulhattak – emeljük ismét ki: hivatalosan –, látható módon bizonyos értelemben megszűnik, vagy legalábbis enyhül az autoriter diktatúrára jellemző egyoldalú kommunikáció.

Az a művészet volt fontos és kiemelkedő, amit a politika annak tartott, vagyis a politika saját magának építette fel azt a kulturális tőkét, amivel aztán sáfárkodhatott. És ebben az esetben ez a tőke nem tudást jelentett, hanem a hatalmi elit önigenlésének eszközét. A filmművészet kapcsán például a filmszemlén folyó zsűrizés és díjkiosztás is ilyen. Mindez a valódi plurális és demokratikus nyilvánosság hiányát elfedő „szimulált nyilvánossághoz” (Kalmár, 1998: 74) tartozik: vele a hatalom, miközben látszólag önzetlenül és nagyvonalúan kiemelkedő teljesítményeket ismer el, a rituálisan ismétlődő ceremóniákkal valójában önmaga kétes legitimitását erősíti.⁵ Célja a szakma képviselőit lekötelezetté tenni, és azt a látszatot kelteni, mintha keretein belül valóságos alkalom nyílna a vélemények cenzúra nélkül nyilvánosságra hozására, a saját meggyőződés képviselésére, a *vitára*. A korszak vitái nem jelentettek valódi kritikát gyakorló nyilvánosságot, hanem éppen hogy hatástalanították azt, a pártközpont által megteremtett tér tehát lekötelező erejű és szimbolikus jellegű, mely által a hatalom önmaga legitimitását erősítette.⁶

Ezeket a vitákat végig kell vinni – írja Aczél György –, azokkal is vitatkozva, akik a marxizmus pluralizmusát hirdetik, vagy azokkal, akik szerint a marxizmus gondolkodási módszertan. Azzal zárja a gondolatot, hogy a hosszabb vitákra is szükség van. A Magyar Játékfilmszemlék

5 Rényi András nyilatkozata Várad Júlia interjújában a Kossuth-díjról. (Várad, 2007)

6 Kalmár Melinda az 1958-as művelődéspolitikai irányelvek úgynevezett társadalmi vitájával kapcsolatban fogalmaz így: „a valódi vagy a potenciális nyilvánosság korporálását, *hatástalanítását* jelenti a látszólag tevékeny részvétel a közéletben”. (Kalmár, 1998: 152)

vitái és üzemi találkozóit teret nyújtottak az eszmecserének, mely nem csak a szakmabeliek számára volt nyitott. Ezeknek a vitáknak a természetéhez és elemzéséhez fontos megérteni a párt hivatalos elképzeléseit, azaz hogy a viták a marxizmus által megkövetelt helyes választ hivatottak felkutatni. Ide tartozik a közönséggel való kapcsolat kérdésköre is, amely legalább ugyanilyen izgalmas, azonban már egy hosszabb dolgozat része.

Az interjúszövegből tehát négy alapvetést emeltem ki. 1. Az alkotói szabadság aczéli értelmezése nem egyedülálló, az azonban kivételes, ahogyan – mint ismert – ezzel a szabadsággal Aczél machinált.⁷ 2. A szabadságfelfogásból bontakozott ki az aczéli kultúrpolitika lojalitás-képe, amely szükséges előfeltétele volt annak a nagyobb szabadságnak, amely a szocializmus eszméjét szolgáló művészi kezdeményezéseknek adatott. 3. A felmerülő problémákra reakcióként sokkal egyszerűbb volt Aczél György számára, és minden bizonnyal számos alkotó és értelmiségi számára is az átmeneti történelem képének elfogadása, a hamis pszichologizálás, hogy az ember válsághangulatba kerülhet egy változás során, mintsem a problémák tabuk nélküli nevével nevezése. 4. Hatalmas újítás volt tehát a problémák és felmerülő kérdések irányított keretek közti kezelése, a nyilvános, szakmai és sajtóviták lehetősége, melynek során a politikai visszasságokat, nézeteltéréseket nevükön lehetett nevezni. Létrejött egy olyan diszkurzív nyilvános tér, ahol a meggyőzés vált fontossá, ahol az irányításnak, a közvetítésnek, a kritikának, a támogatásnak, a türésnek és a tiltásnak az elveit érvényesítették.

FELHASZNÁLT IRODALOM

A hatalom humorérzéke

1993, *Interjú Bacsó Péterrel*, készítette Varsányi Gyula, Népszabadság, 1993. június 21.

ACZÉL György

1971, A szocialista demokrácia és a mai magyar kultúra. ACZÉL György *Eszménk erejével*. Kossuth, Budapest

A Magyar Szocialista Munkáspárt művelődési politikájának irányelvei

1958, Kossuth, Budapest

ARENDELT, Hanna

1995, *Múlt és jövő között*. Osiris, Budapest

BOZÓKI András

1998, Aczél és Pozsgay. *Beszélő* 12

7 Érdekes adalék, hogy a szöveg a betiltott *A tanú* évében keletkezett, amikor a *Szerelem* bemutatójának elhalasztása és *A tanú* sorsa hosszú és látványos veszekedésekkel járt. *A tanú* forgatókönyve írásánál Aczél volt a társszerző Kardos György mellett. Elhíresült mondat Bacsó Péter mondata arra válaszként, hogy Aczél a könyvet „közös művünk”-nek nevezte: „Úgy közös, hogy én megcsináltam, maga pedig betiltotta.” (A hatalom humorérzéke, 1993.)

CSIZMADIA Ervin

2001, *Diskurzus és diktatúra. A magyar értelmiség vitái Nyugat-Európáról a késő Kádár-rendszerben*. Századvég, Budapest

HARASZTI Miklós

1991, *A cenzúra esztétikája*. Magvető, Budapest

HAVASRÉTI József

2006, *Alternatív regiszterek*. Typotex, Budapest

KALMÁR Melinda

1998, *Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája*. Magvető, Budapest

KORNAI János

1993, *A szocialista rendszer*. HVG, Budapest

RÉVÉSZ Sándor

1997, *Aczél és korunk*. Sík, Budapest

VÁRADI Júlia

2007, *Öten a Prima Primissimáról. Avagy a haza fényre derül. Vagy sem*. *Mozgó Világ* 33/1

VARGA Balázs

2005, *Tűrészhatár – Filmtörténet és cenzúrapolitika a hatvanas években*. In: KISANTAL Tamás – MENYHÉRT Anna (szerk.) *Művészet és hatalom – a Kádár-korszak művészete*. L'Harmattan, Budapest 116–138

WRIGHT, Tony

1999, *Régi és új szocializmusok*. Napvilág, Budapest

Czékmány Anna
Felhasználónév: kisebbpolgár
Jelszó: ***

Kortárs múzeumi változások Gilles Deleuze és Pierre Bourdieu szövegeinek tükrében

A tanulmány vázolja azokat az erőmezőket, melyek nem csupán létrehívták a múzeumot (nagy részt) a XVIII., illetve a XIX. században, hanem meg is határozták annak teleológiáját. Az etnikailag homogén nemzetállam transzcendált ideája a szerző tézisei szerint alapvető jelentőségű „humán konstrukció” volt a múzeum számára. A XX. század második felében lezajlott történelemelméleti változások azonban mintha érintetlenül hagyták volna a múzeum „eredeti” szerkezetét. Az olyan, mára már felülvizsgálat alá vont terminusok, mint az interszubsztitívitás, objektívitas, érték, kánon, a múzeum terében szinte problémátlanul látszanak működni. A dolgozat a színház felől vizsgálja egy olyan múzeum lehetőségét, mely strukturális sajátosságává, illetve tárlatrendezési elvévé teszi a kiszámíthatatlanságot, az érték viszonylagos voltát, a jelentés felbomlásának pillanatát.

Czékmány Anna a budapesti Eötvös Lóránd Tudományegyetem Művészetelméleti és Médiakutatói Intézetének doktorandusza.

A múzeumot egy nyugat-európai szociológiai felmérés szerint az emberek közel 90%-a tartja megbízható információforrásnak, ebből levonható az a nem túl merész következtetés, hogy a múzeum kanonikusan valami inter- sőt transzszubsztitív tudást hordoz, melyet objektíválható, implicit módon metafizikainak vagy legalábbis interperszonálisnak tekintett elvek választanak ki és rendeznek (el). A múzeum tehát az autentikus tudás helye, ahol a neutrális közvetítők segítségével látogató és tárgy (történelem, művészet stb.) „közvetlenül” találkozik. A múzeum azonban egyre kevésbé ilyen, egyre kevésbé a biztos tudás vitrinekbe zárt „kincses doboza”, hanem lehetőség, egyfajta információs „svédasztal”, optimális esetben korlátlan fogyasztással – a kissé suta hasonlatban benne van az oly igen hangoztatott interaktivitás, a tárgyakhoz kapcsolódó információk és összekapcsolódási lehetőségük növekvő fontossága csakúgy, mint a befogadó megváltozott, sokkal tevékenyebbnek aposztrofált szerepe, illetve a performatívitas (hogyan, miért és mit viszünk színre) növekvő súlya, nem is beszélve a múzeum erősen önreflexív társadalmi felelősségvállalásának ideájáról.

A szép új világ mintha egy karnyújtásnyira lenne, mikor a látogatók egykori „passzív szemlélő” státuszukat elfeledve aktív jelentésalakító befogadókká avanszálnak. A múzeum „kvázi” experimentális térére alakul, igen vigyázva arra, hogy óvatosan egyensúlyozzon a szórakoztatóipari komplexum és a hitelesített tudás fellegrvárának szerepköre között. A befogató tanul/fejlődik – ebben az ideális struktúrában –, és persze fogyaszt, a múzeum pedig nem csupán neveli és kiszolgálja a kiállítására jegyet váltó érdeklődőket, hanem szinte megszállott módon igyekszik újradefiniálni saját szerepét, legyen ez piaci érdekeinek megtalálása vagy önreflexív szembenézés saját korábbi céljaival, gyűjteményének sajátosságaival.

Talán nem érdektelen azonban kicsit alaposabban szemügyre venni az olyan fogalmakat, mint interaktivitás, önreflexió, felelősségvállalás, múzeum és piac kapcsolata – tehát magát ezt a szép új világot, hogy mennyiben szép és mennyiben új. Eloszlatván a riadalmat: e bevezetést nem fogja egy, legfinomabban is, szkeptikusnak nevezhető jövőkép vázolása követni, mi több, semmilyen jövőkép vázolása sem. A szöveg egyetlen célkitűzése, hogy jelezzen egyfajta oksági hálózatot, mely felől talán produktívan értelmezhetőek a kulcsfogalomként kiemelt jelenségek, szilárdul ragaszkodva ahhoz az elméleti rendszerhez, mely semmilyen kauzalitást nem tart sem referenciálisan verifikálhatónak, sem pedig egyedülként autorizálhatónak. A kortárs múzeum szinte már klasszicizálódó közhellyé koptatott „új” sajátosságai – gondolati kísérlet gyanánt, mely fenntartja a jogot önnön átírhatóságára – megközelíthetőek egy sajátos filozófiai, szociológiai szempontból. Gilles Deleuze és Pierre Bourdieu egy-egy szövege lesz vezetőnk ezen az úton: Deleuze a fegyelem társadalmából irányít az ellenőrzés társadalmába, sajátos értelmezési lehetőségeket kínálva az interaktivitás fogalmára, míg Bourdieu a piacorientált múzeumi szerkezet értelmezését árnyalja egy új, a szépség és érték definiálási jogát magának követelő társadalmi osztály megjelenése hatásmechanizmusának értelmező leírásával.

ANALÓG ÉS KÓD

A fegyelem társadalma lassan, de azt nem állíthatjuk, hogy észrevétlenül adja át helyét az ellenőrzés társadalmának. A jellemzően XVIII. és XIX. századi „zárt öntőformák” a XX. század második felére átfedések és folytonos változások határtalan hálóivá alakultak. Deleuze Foucault nyomán vázolja az átmenet korának leglényegesebb sajátosságait, természetesen anélkül, hogy a fejlődés teleologikus koncepciójának akárcsak leghalványabb, implicit jele is tetten érhető lenne megközelítésmódjában, terminuskészletében. A változás megragadása válik az elsődleges gondolkodói feladattá szövegében, olyan fogalmak kiemelése, melyek érzékeltetik a most képlékeny állapotát. A múlt jelenünk egyik szennyeződése, a között állapot bonyolult kötésrendszerének alkotója, a jövő pedig jelenünkben csírázó, mutálódó újabb változásokat tartogat mindösszesen.

A fegyelmi társadalom kulcsfogalmai Deleuze (1997) tanulmányában: az analógia, a kézjegy és a szám. E rendszert elsősorban az analogikus viszonyok és megfeleltetések szervezték és jellemezték, a gyár hasonlított a börtönre, a börtön az iskolára és így tovább. Minden elkövetkezésre ítéltetett életszakasznak és helynek megvolt a maga zárt és analogikusan értelmezhető felépítettsége, melyből az egyén kikerülve egy újabb „zárványba” jutott, ahol viselkedését alapvetően meghatározta az előző „öntőforma” magatartás- és értelmezés-kánonja. Az analogikus megfeleltetés tehát egyszerre alkalmazódott a lezáródó szekvencia-sorok egymásmellettiségére, illetve ezek érzékelésére, megélhetőségére. A kézjegy kiemelte az individuumot a formálódó tömegeből, míg a szám ennek részévé tette, és a fegyelmi társadalom nem érzékelt ebben ellentmondást, a személy egyszerre kezelődött egyénként, és mint egyén egy adott csoportosulás részeként. A fegyelmi társadalomban mindennek megvolt a maga tere és ideje, „az ember mindig mindent előlről kezdett (az iskola után a katonaságot, a katonaság után a gyári munkát), az ellenőrzés társadalmában azonban sohasem fejez be semmit: a korporáció, az oktatási rendszer, a fegyveres szolgálat metastabil állapotok, egyazon moduláció részei, egyfajta egyetemes deformáló rendszer.” Az ellenőrzés társadalmában a kód és a korporáció uralkodik. Eltűnnek a kijelölt és

normatívnak elismert határok az egyes életszakaszok között, és helyüket a lezáratlan, változó folyamatok, mint például korunk egyik divatos programja, az élethosszig tartó tanulás veszik át. Az individuumok dividuumokká válnak, a folyamatos elmozdulás és módosulás rendszerre szilárdul, melyben a szörfölés minden más sportot háttérbe szorít, az egyén a folyamatos hullámmozgás középpontjában pulzál. A szinte mozdíthatatlan hierarchiával felépített gyár helyébe, melynek célja a termelés fokozása, optimalizálása volt, a korporáció lép, mely nem csupán alapvetően instabil és változó szerkezetében különbözik a gyár zárt rendszerétől, hanem abban is, hogy már nem elsősorban termel, hanem a tőkét mozgatja, hogy valahol elkészülhessen az áru, vásárol, hogy újra eladhasson. A korporáció a hierarchia és a termelési struktúra megbontásával egy parttalanul terjeszkedő hatalommá, egyfajta korjelenséggé absztrahálódott. A kód a számot váltja az ellenőrzés társadalmában, az azonosító, egyszerre uniformizáló és kiemelő, numerikus rendszert a hozzáférés könyörtelen kényszere és vágya követi. A kód és a vele megszerezhető mindig új és új információ lesz hatalmi tényezővé. Analógia, kézjegy, szám helyett korporáció és kód, mi tanulsága lehet ennek a bravúros korreflexiónak a múzeumi vizsgálódás számára?

A múzeumokkal szemben támasztott egyre erősödő követelmény, hogy a látogatót ne pusztán passzív szemlélőnek, hanem aktív résztvevőnek tekintsék, aki nem csupán információk meghatározott mennyiségével szembesül, hanem képeket és adatokat adott esetben generál is, illetve a lehetőség, hogy más és több „kontextuális összefüggésre” is bukkanhasson, biztosított számára. Ő az Interaktív, a Walter Benjamin-i flaneur egyfajta jelenkori mutánsa, aki a referenciájukat vesztett képek áradatára a képek létrehozásával, a „játék” uralhatatlanságára a játékban való részvétellel reagál. Ez esetben a kód hívja létre, a felszín információhálójának nyomasztó befogadhatatlansága és a minél többhöz jutás elementáris kor-kényszere. Az Interaktív nem csupán a szimulákrumok sokasodására válasz, hanem a felszín variábilis, folytonosan alakuló kapcsolódási pontjainak időszakos megismerhetőségének kényszerére is. Egy tárlat értékét növekvő mértékben a kibontakoztatható információk, az összefüggésszisztemek adják meg, mert a kód és a korporáció hatalmi rendszerében az Interaktív követeli a hozzáférést, követeli, hogy az információ ne diszkrét egység-adomány, hanem általa elérhető végtelen halmaz legyen. És ahogy ez a között állapotában természetes, a kód hatalma, bár egyre explicitebbé válik a múzeumi kiállítások és a gyűjteményi szolgáltatások esetében, azonban kevésbé mutatkozik domináns szervező elvnek a múzeum hierarchiájában és gyűjteményezési rendszerében. A belső hatalmi felépítettség vizsgálatakor Bourdieu tanulmánya lesz segítségemre annak az egyszerű ténynek az értelmezésében, hogy miért és hogyan jelenhetett meg a menedzser a múzeumban és léphetett a ranglétra egyik, ha nem a legmagasabb fokára. Bourdieu-re azonban kicsit később térünk ki, hiszen a gyűjteményezési struktúra esetében, úgy tűnik, a Deleuze kínálta terminusok közül egy kiemelkedően produktívnak mutatkozik: az analógia. A múzeumok tárggyarapítási stratégiája érzékenyen mutatja magának az intézménynek is alapvető célkitűzéseit, így legitimációs „sarokpontjait” is. Az analogikus gyűjteményezés – nem ismeretlen napjainkban sem – feladatának tekinti, hogy teljességet vázoljon, akár úgy, hogy, a lehetetlent kísértve, minden adott tárgykörből származó forrást, mely rendelkezésre áll, begyűjtsön, akár úgy, hogy egyfajta modellként a gyűjtemény leképezze a vizsgálati korpusznak tekintett tárgykör teljességét, anélkül, hogy valójában birtookolná az összes anyagot. A múzeum verifikálható metasubjektív kánonrendszere lehetővé tette a XX. század második feléig, hogy a modellező választás autorizálható, objektív döntésként értelmeződjön. A század második felében bekövetkező fordulat ahogy a múzeum fő célkitűzéseit,

úgy a gyűjteményezési terveket és szempontrendszereket is nem csupán elbizonytalanította, de lényegében szubverzálta. Az állandó gyűjteménnyel nem vagy sajátos módon rendelkező kiállítóhelyek voltak azok, amelyek talán leghamarabb reagáltak erre a jelenségre, hiszen helyzetüknél fogva szabadabban és reflektáltabban kezelhették a választás/kiválasztás/értékdadás folyamatát, nem kötődve egy közel évszázados, kanonizálódott hagyományhoz. A Guggenheim múzeumláncolat, hogy csak egy példát emeljek ki, szembeeszik az analogikus szerkezettel, mind felépítésében, mind műtárgy-anyagában, szembeeszik, hogy máshová kerülhessenek hangsúlyai, hogy a múzeumba került műtárgy kikezdetlen dicsfénye helyett a városi rekreáció felelőssége, lokális és globális, hely/ember/tárgy reflexív kapcsolata váljon lényegessé. Csúsztatásnak tűnhet, hogy az analogikus gyűjteményezési rendszer válságára és annak lehetséges kortársi megoldási kísérleteire klasszikus értelemben vett gyűjteménnyel nem rendelkező kiállítóhelyeket hozok fel példaként, és részben igaz is a vád. Csúsztatás, mert a megváltozott kiállítási technikák felé tereli az érvelést, és mégsem az, mert e kiállítóhelyek olyan új utakat és megközelítésmódokat mutatnak, melyek alkalmazhatóak a nacionalista ideológia által teremtett múzeumi szerkezetben is: miszerint az analogikus viszony helyett valami mást kell állítani, elsősorban a választás reflektáltságát, a felelősséget és az interaktivitást – anélkül, hogy e változás szükségszerű fejlődésként vagy haladásként értelmeződne, pusztán változás, mint ahogy a céget feltöltötte és elállasztotta a korporáció, a múzeum célját elbizonytalanította a nemzetállamok sajátos jelenkori értelmezhetősége, a tárgyak referenciátlan burjánzása. Azért engedve a csúsztatásnak is: a tárlatok esetében egyre kevésbé a modellezés szándéka dominál, az analogikus megközelítésmódot mintegy sűrítve jelképező enteriőröket egyre inkább a kapcsolódási lehetőségekre fókuszáló kiállítások váltják fel, melyekben explicit módon jelenik meg a reflexív, önreflexív megközelítésmód mint szervező, szerkesztő elem. Az enteriőrök alap gondolatát, miszerint meg lehet jeleníteni egy adott téma teljességét azzal, ha jellemző tárgyakat megfelelő konstellációba rendezünk – e viszony zárt és adott módon értelmezhető – felváltja a nyitott és alakítható installációk rendszere, mely a folyamatra, a kapcsolatra, a végtelenbe tágítható plusz információra helyezi a hangsúlyt.

A kód az Interaktív fogalmát árnyalta, míg az analogikussal megragadhatóvá váltak a nacionalista ideológia alapján szerveződő múzeum jellemző gyűjteményezési struktúrája és ezzel implicit alapcélkitűzései, melyeket csakúgy, mint az etnikai alapon szerveződő nemzet eszményét, kockára teszik a reflexív újraolvasások, illetve ettől semmiképpen nem függetlenül, a társadalmi felelősségvállalás növekvő igénye és elvárása. Elérkezettnek tűnik tehát a pillanat, hogy a múzeum megváltozott belső hierarchiájáról is szó essék. Bourdieu szövege elsősorban a szociológia szempontrendszerének segítségével teszi megragadhatóvá a felelős múzeum szerepkörét, mely elválaszthatatlan a kritikus megközelítésmódok alkalmazásától, és az interaktivitás növekvő súlyát – a rizomatikus elrendeződés és folytonos módosulás meghatározó jelenségeit.

SZENVEDÉLYES AKARÁS – A PETTY BOURGEOIS (KISEBBPOLGÁR)

Vajon az ízlés miért nem adekvát vizsgálati fogalom egy szociológiai értekezés számára, miért utalják azt magától értetődő módon az egyén fennhatósága alá? Pedig az ízlés a szép és nem szép megkülönböztetésének „tudása”, amely nem kevés hatalommal ruházta fel legitimnek tartott „ismerőjét”.

Bourdieu kérdése már első olvasatra is szinte kínálja a múzeumi kapcsolódási pontokat, de nem szaladva előre, kövessük szövegének meghatározó gondolati csomópontjait (Bourdieu–Nice, 1980: 225), ismerjük fel megközelítésmódjának érvényességét és izlelgesük terminusainak csengését.

De te fabula narratur, ahogyan Bourdieu érti: a kultúra jelölőinek játékból nincs kiszállás. A legtökéletesebb leírás, mely megragadja a kultúra folyamatainak játékszabályait, ha azokat a sajátosságokat elemezzük a lehető legpontosabban, amelyek segítségével meg akarják/akarnánk ragadni szerkezetét. Vagyis a rendszer nem kínál fel egy olyan eminens nézőpontot, melyből beláthatóvá és fogalmilag megragadhatóvá válna annak teljessége, és elkülöníthetővé válnának működésének mechanizmusai. A gondolkozás egyetlen autorizálható módja, ha az eminens nézőpontok megközelítésmódjait elemezzük, és nem titkolt módon magunk is részei leszünk a megállíthatatlan elmozdulások játékanak. Mintha csak az Interaktív gondolati alapjának analógiája lenne e felismerés, a kivonulás, az uralás ellehetetlenülését a reflexív belebocsátkozás igenlése követi.

Az ízléshatalom és a szép meghatározásáért harc folyik az egyes társadalmi rétegek között. Az 1970-es évek egyik jellemző sajátossága, hogy a műalkotások mind az adott társadalmi kontextustól, mind pedig etikai, morális kérdésektől függetlenedtek. Ez az „esztétizáló” magatartásmód egyfelől kevesek számára biztosította a „hozzáférés” lehetőségét és ezzel – Bourdieu-t parafrázálva – a szürke tömegben az egymásra ismerés lehetőségét, ellenben kiválóan alkalmas volt a nem „beavatottak” provokálására. A családi környezetben vagy/és iskolai rendszerben megszerzett jogosítványok alapján határozódott meg, hogy ki mennyire értelmezheti szép és nem szép kategóriáit, döntése mennyiben számít egy szélesebb közösség számára legitimnek (még akkor is, ha e szélesebb közösség szemben állt a kevesek értékítéleteivel). A „legitimate self-teaching”¹ feljogosította a megfelelően kvalifikált szakembereket, hogy meglévő tudásanyagukat autorizálható módon növeljék, és az ez alapján megfogalmazott állításait érvényes tételekként fogadtassák el.

E rendszer alapvetően megváltozott a XX. század utolsó évtizedeiben, mikor is az esztétizáló megközelítésmódot egyre tarthatatlanabbá tette magas és populáris kultúra szembeállításának ellehetetlenülése. Ez esetben ez nem filozófiai áramlatok igazságtételeinek, felismeréseinek eredménye, hanem egy sajátos társadalmi/hatalmi folyamaté, melyben a szépet uraló eddigi kasztot a petty bourgeois feltörekvő csoportosulása egyre inkább kiszorította a hatalomból. A petty bourgeois nem rendelkezik olyan „legitimate self-teaching” előjogokkal, mint az általa letaszított társadalmi/hatalmi csoportosulás, így elsősorban nem az önmagába hajló művészet ideájában fogalmazza újra a szép fogalmát, hanem a popularitás elemeit a társadalmi felelősségvállalással keverve a mindennapi élethez közelíti a művészetet. A „populáris művészet” egyik alapvető sajátossága, hogy megőrzi a kontinuitást élet és művészet között, a művészet nem szakítja el explicit módon magát mindattól, ami „emberi”, „ismerős”, könnyen azonosítható, a forma és a funkció közötti egyensúly-eltolódás nem oly végletes és nyilvánvaló.

A petty bourgeois kísérlete a szép uralására és az érvényesnek tekinthető értékítéletek elfogadtatására együtt kellett hogy járjon a társadalmi felelősségvállalással (mi több, következménye

1 A legitimate self-teaching terminusa arra utal, hogy az iskolában szerzett vagy/és a családtól örökölt kulturális kompetencia a kulturális játékszabályoknak megfelelően (legitim és autorizálható módon) fejleszhető – a valahol megszerzett iskolai végzettséghez társul egy hierarchikus hely és „szóbeli” elvárás, mely arra készíteti az e csoporthoz tartozó egyéneket, hogy ennek megfelelően, így az iskola által kialakított és öröklött kultúrkompetencia formális rendszerből a társadalmat alkotó egyének által elfogadott, „élő” struktúrává alakul át.

volt), az ehhez kapcsolódó reflexivitással, a popularitással és, ne tagadjuk, a piaci logika, az anyagi érdekek megjelenésével.

A szép mint a hatalmi küzdelmek tárgya és mint egyre inkább a petty bourgeois által definiált jelenség hogyan érhető tetten a múzeumban? Vagyis a folytonos mozgás, változás, az egymásnak feszülő és engedő akaratokból táplálkozó mutációk jelenünkben milyen pillanatképpen rögzíthetők a mélység beomló pillanatának erejéig, hogy újra részesei lehessenek szüntelen hiányuknak? A petty bourgeois és hatalomátvétele olyan szempontrendszer és terminuskészletet kínál, mellyel a módosuló kortárs múzeumi hierarchia produktívnak mutakozó módon jelezhetővé válik, és talán a tárlatok változó lehetőségeiről is érvényes állítások fogalmazódhatnak meg.

A petty bourgeois osztály egyik transzparens képviselője a menedzser, aki egyre gyakrabban tűnik fel múzeumok élén, letaszítva az eddig uralkodó kurátort/muzeológust a hierarchia legmagasabb fokáról. A kurátor/muzeológus ez esetben a letűnt elit képviselőjeként szerepel, aki elsődlegesen, „tiszán” szakmai megfontolások alapján – lemetszve azt önnön részvételéről és társadalmi, politikai kontextualitásáról is – cselekedett és döntött, aki eltűnni vélt a tárlatokban, magát egyfajta neutrális közvetítőként állítva a diszkrét zárványként kezelt kulturális javak megmutatásának folyamatában. A menedzser megnyitja e mű-tokot és elbizonytalanodni engedi a popularitás fogalmát, beszívárogtatva azt a tárlatok installációs eszközeibe, sőt, anyagába, közelédvén a társadalmi, politikai valóságként értelmezett kontextushoz.²

A HATALOM ÁTVÉTELÉNEK SZÜNETÉBEN – MÚZEUMI PILLANATKÉPEK FELELŐSSÉGVÁLLALÁS, REFLEXIVITÁS, POPULARITÁS

A Royal Ontario Museumban 1989-ben nyílt egy tárlat Afrika szívébe (Into the Heart of Africa) címmel. A kiállítás célja volt, hogy a múzeum gyűjteményezési struktúrájában tetten érhető szempontrendszereket önkritikus módon vigyék színre. Az önreflexió eszközeként az iróniát használták azzal, hogy nyilvánvalóvá váljék, a kolonialista megközelítés- és értelmezési mód kizárólagos dominanciájával és zsákmányoló arroganciájával halmozták fel és rendszereztek a gyűjteményi források túlnyomó részét. A kiállítást is elemző/értékelő szöveg (Riegel, 2004) alap gondolata, hogy a múzeum nem csupán része a kulturális folyamatoknak, de alakítója is azoknak, maga is olvasható úgy, mint egy kulturális textus, így felelőssége eltagadhatatlan. A tanulmányt jegyző Riegel szerint az önreflexív megközelítésmód kidolgozásában és ilyen szempontból építkező tárlatok létrehozásában az irónia az egyik meghatározó kulcsszó és segítség.

A Szöszök és tollak (Fluffs and Feathers) című, szintén a ROM-hoz köthető utazó tárlat az iróniát elsősorban magas és populáris kultúra termékeny feszültségének újraírásához használta, meglehetősen sikerrel. A kiállítás úgy mutatta be a bennszülött kultúrát, hogy demisztifikálta a tradicionális, kanonizált színreviteli módokat, és ezzel evidens kényszerítő erővel a hozzájuk kapcsolódó látogatói attitűdöket is módosította. Ahelyett, hogy a megszokott „műalkotások” kerültek volna színre, műanyag tárgyak, poszterek, a tömegkultúra minden eleme megtalálható volt a vitrinekben. És, hogy teljessé váljon a reflexív, önreflexív pillantás, a látogatók beöltözhetek bennszülöttnek, hogy egy tükör és, ha kérték, egy fényképezőgép előtt pózolhassanak, a tárlat végére érve

² Természetesen ez nem jelenti azt, hogy e változtatásokra csak a menedzser képes, e leírás elsősorban általános tendenciákat ragad meg, így nem konkrét helyzeteket, hanem folyamatokat szövegez elsősorban.

pedig önnön arcukat pillantsák meg az utolsó, keretbe függesztett tükörben, azzal a meglehetősen explicitté tett szándékkal, hogy idegen és saját viszonyának újraértelmezésére sarkallják őket.

A társadalmi felelősségvállalásra, pontosabban a társadalmi felelősségre kérdez rá explicit módon, e szempontrendszer egyik végletét képviselve, Graham Murdock globalizációval foglalkozó írása (Murdock, 2004), mely a múzeum számára is tartogat tanulságos megállapításokat, hiszen a technikai eszközök alkalmazását, az információhoz való hozzáférés kortárs fétisét szinte a hollywoodi sikerfilmeket megidéző nézőpontból vizsgálja, pontosabban kárhoztatja. És valóban, ha komolyan vesszük a globalizáció azon hatását, hogy gyorsabban és nyilvánvalóbb módon kapcsol össze jelenségeket, és ehhez hozzáadjuk a korporációk határtalanságát és a pénzmozgás – részben ebben rejlik kényszerítő – erejét, megdöbbentő eredményekre juthatunk. Murdock megállapításai e helyütt arra példák, hogy már az ezredfordulón nem csupán érezhető, de legitim volt az a vizsgálódási szempont, mely fejtett társadalmak nyílt felelősségére kérdez rá, olykor brutálisan, nehezen ellenőrizhető, ám sokkoló állítások listázásával. Kárhoztatja a kortárs szociológia tematikus merítését és megközelítésmódjait, mert véleménye szerint nem a technika és információ használatának elemzésén kellene a hangsúlynak lennie, hanem azon, hogy a mobiltelefonok akkumulátorainak egy fontos vegyületét Kongóban bányásszák, ahol a helyi korporációk támogatták a fegyveres felkelést, nem lévén gazdasági érdekük a háborús helyzet stabilizálása. A cikk emellett érvel, hogy a múzeumok érintőképernyőiről áradó információk nem választhatóak el az alapvető létfenntartási eszközöket is nélkülöző emberek tömegek sorsának vizsgálatától.

A két, keletkezési idejüket tekintve több mint húsz évet átfogó tanulmány szinte ugyanarra a jelenségre reflektál, a múzeum explicit „újrakontextualizálására”, mely a vezetői réteg lassú szemléletmódosulásával szükségszerűen a tárlatokba emeli, azok tárgyává teszi a felelősségvállalás gondolatát, a reflexív, önreflexív megközelítésmódot.

A KURÁTOROK VÉGNAPJAI

A British Museum által jegyzett kezdeményezésnél (Stuart–Crispin, 2004) tökéletesebb példa tán ki sem található annak a gyanúnak az alátámasztására, hogy a kurátori státusszal és feladatkörrel valami történt, és régi szerepüket és tekintélyüket veszítve már egy más hatalmi struktúrára pillantanak rá az egykor a múzeumi hierarchia tetején lévő, döntéshozó szakemberek. Az oral history kutatáshoz szaktekintélyeket, idősebb generációhoz tartozó kurátorokat kértek fel a szervezők. A velük folytatott interjúk célja nem csupán érdekes emlékek begyűjtése volt, hanem a múzeumot érintő változások, főbb jelenségek és tendenciák megsejtése, illetve a jövőre vonatkozatható állítások megfogalmazása is.

A megkérdezettek egybehangzó véleménye szerint az elmúlt 30 év egyik jelentős változása az amerikai üzleti szemlélet importálása és alkalmazása, a menedzseri nyelvhasználat elsajátítása és a múzeumi kommunikáció részévé integrálódása volt. Ehhez szükségszerű és evidens módon kapcsolódott egy másik lényeges változás: a projektekben gondolkodás, azok megtámogatása, hosszú távú stratégiai tervezés helyett. Tanulság: a „tisztá” szakmaiság szempontjai szerint dolgozó, magasan képzett szakembereket ismeretlen, amerikai importként azonosított nyelvet beszélő pénz- és sikerorientált menedzserek váltják fel, ezzel alapvetően módosítva a múzeum célját és

szerepét. A szinte természetes módon elégikus, sőt, adott esetben ironikus és keserű hangvételi oral history anyagok transzparenssé teszik a változást a múzeumi hierarchiában, ám anélkül, hogy az okokra megnyugtató vagy legalábbis igényesen alátámasztható választ keresnének.

És ez nem csupán e riportsorozatra vonatkoztatható állítás. Az eddig érintett, idézett múzeummal foglalkozó szakszövegek jelentős része felsorolja és hol bravúrosan, hol kevésbé gyümölcsöző módon elemzi és értelmezi az olyan „új” jelenségeket, mint interaktivitás, reflexió, társadalmi felelősségvállalás, projektek és menedzserek, átalakuló gyűjteményezési és installációs technikák, azonban adós marad egyfajta eredettörténet megrajzolásával. Olyan következményhálózat jelzésével, mely nem csupán kontextuálisan pozicionálja a változásokat, hanem azok történetiségének, pontosabban egy lehetséges történetiségének vázolására is vállalkozik. Mégpedig annak tudatában, hogy a múlt mindig jelenlévő és beomló hiányában kell megteremtenie történeteit, így elengedve a linearitás sorvezetőjét oksági láncolatokat törekszik összefűzni, többfelől vezetve, a kiválasztott motívumokat mintegy valóban hálóba fonva e megközelítésmóddal.

FELHASZNÁLT IRODALOM

BOURDIEU, Pierre – NICE, Richard

1980, The Aristocracy of Culture. *Media, Culture & Society* 1980/2, 225–254

DAVIES, Stuart – PAINE, Crispin

2004, Talking about Museums: The Insider's Voice. *Oral History*, Vol. 32, No. 2, 54–62

DELEUZE, Gilles

1997, Utóirat az ellenőrzés társadalmához. In: IVACS Ágnes, SUGÁR János (szerk.) *Buldózer. Médiaelméleti antológia*. Média Research Alapítvány, Budapest

MURDOCK, Graham

2004, Past the Posts: Rethinking Change, Retrieving Critique. *European Journal of Communication* 19(1), 19–38

RIEGEL, Henrietta

2004, Into the Heart of Irony. In: MACDONALD, Sharon, FYFE, Gordon (szerk.) *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World*. Blackwell Publishers 83–104

Bálint Mónika
Részvétel és közösség
Részvételi művészeti gyakorlatok
a magyarországi kortárs művészetben

Az írás a részvételi művészet fogalmát mutatja be és példákat keres a magyar képzőművészeti gyakorlatból ilyen alkotásokra. A szerző részvételi (művészet)-nek tekinti az olyan alkotói tevékenységet, amely az alkotás folyamatában más egyénnel, elsősorban nem művészekkel együttműködésben, azok cselekedeteit a műbe beépítve valósítja meg. A fogalom a magyar művészeti életben ritkán, más műfaji meghatározások mellett szokott előfordulni, elsősorban a társadalmilag elkötelezett művészet vagy a public art gyűjtőfogalmak a eseteként. A szerző által felsorolt művészeti projektek is – Koronczi Endre, László Gergely és Rákossy Péter, Tesch Katalin és Szabó Ildikó munkái – szintén azon kevés public art művek közé tartoznak, ahol az alkotók nagy hangsúlyt fektetnek egy közösség bevonására az alkotási folyamatba.

Bálint Mónika szociológus, kulturális szervező, kommunikáció szakos PhD hallgató a Pécsi Tudományegyetemen.

A részvételi művészet, a részvételen alapuló művészeti projektek nem igazán elterjedtek a magyar képzőművészetben. Ha a társadalmi felelősségvállalás elemét emeljük ki ezen alkotások esetében, akkor közelebb kerülünk a válaszhoz, miért is ilyen ritkák az ilyen alkotások. Az ezredfordulón növekedett ugyan az érdeklődés hazánkban a társadalmilag elkötelezett képzőművészeti tevékenység iránt, mégis csak kevesen maradtak ezen a területen az elmúlt évtizedben. A közelmúlt politikai változásai ebben, úgy sejtjük, fordulatot hozhatnak. A magyar művészeti mező nem igazán nyitott az önmagát az alkotói autonómia tekintetében korlátozó művészi magatartás iránt.¹ Mégis van néhány művész, akik rendszeresen belevájják magukat a társadalom szöveibe, és társadalmi vagy politikai témák iránt köteleződnek el, sőt, akár aktivista munkát is folytatnak. Olyan műalkotásokat kívánok bemutatni, amelyek a közösségekkel foglalkoznak, így közösségi vagy részvételi művészeti projektekként írhatóak le. Mindegyik műalkotás valamilyen *public art*-ot propagáló alkotói pályázat keretében jött létre: az elsőnek a szervezője a Ludwig Múzeum Budapest, a második kiírója a Gazdasági és Közlekedési Minisztérium volt 2003-ban, a többi pedig a Képzőművészeti Lektorátus és a Magyar Művelődési Intézet által szervezett programok keretében valósult meg 2008-ban és 2009-ben.

A társadalmi elköteleződésről és részvételről szóló szakmai viták szorosan összekapcsolódnak Magyarországon az újfajta köztéri és közösségi művészet elterjedéséhez, a hagyományos és a New Genre Public Art-ról szóló diskurzushoz.² Ahogy Hegyi Dóra, a Moszkva Tér – Gravitáció public art program kurátora írja a program katalógusában: a „public art” kifejezés Magyarországon a művészeti szcénában progresszív művészeti formának számít. A *public art* révén nem csak a magán

1 Lásd a magyarországi művészeti csoportosulásokat és független művészeti tereket bemutató kötetünket: Šević – Kálmán, 2010

2 A New Genre Public Art fogalmának értelmezésében Suzanne Lacy (1995) írásait tartom iránymutatónak.

és közösség tér fogalmi, a nézők és a művészek viszonya értelmeződött újra a magyarországi diskurzusban, hanem a művész társadalmi szerepe és elköteleződésének lehetséges irányai is.

Az első nagy public art program, a *Polifónia*, 1993-ban, elsősorban helyspecifikus köztéri munkákat mutatott be, a galérián kívüli művészeti tevékenységre koncentráva. Tíz évvel később a Moszkva tér – Gravitáció program a köztereknek már nem a fizikai, hanem a társadalmi sajátosságaira helyezi a hangsúlyt.

A Moszkva tér (2011 óta Széll Kálmán tér) egy egyedülálló pontja Budapestnek, központi elhelyezkedésének és történelmi emlékeinek köszönhetően. Különböző társadalmi csoportok érintkezési pontja és találkozóhelye: a budai elité, a hajléktalanoké, akik a metró bejáratánál alszanak, a tizenéveseké, akik hétfévente ide beszélnek meg találkozóikat. A tér egy része reggelente a feketemunka piaca. Bár a környéken az ingatlanárak a rendszerváltás óta a többszörösökre emelkedtek, a tér szinte változatlan formában áll a hetvenes évek óta. Nem csak a tér neve emlékeztet(ett) minket azokra az időkre, amikor Magyarország szoros politikai kapcsolatot ápolt az akkori Szovjetunióval, de építésze is a szocialista idők maradványa. A tér felújításának tervei rendszeresen kerülnek napirendre, majd források híján rendre le is kerülnek onnan.

A Moszkva tér – Gravitáció programban Beöthy Balázs utcai kéregetőket alkalmazott, akik a járókelőknek osztottak pénzt, megfordítva ezáltal a kéregetés társadalmi játékszabályait. Ugyancsak sajátos szerepet játszik a pénz Sugár János projektjében, aki történeteket, élettörténeteket „vásárolt”. *Időjárőr* projektje során bárki kaphatott 4000 forintot, aki betért Sugár lakókocsijába, mely a tér közepén lett elhelyezve, feltéve, ha legalább 10–15 percig mesélt valamiről. A történetek a projekthez készült folyóiratban jelentek meg ezután, a mesélők nevei nélkül. A Hints csoport – melynek ekkor én magam is tagja voltam – egy megnyitó eseményt szervezett, melynek során a vendéglátást ételcsomagok kiosztása jelentette, a tér állandó „lakói”, a járókelők és a kiállításra megjelent művészeti közönség és az újságírók közösen állhattak értük sorba. A program a térre jellemző jótékonyági ételosztások forgatókönyvét vette mintájául. A részvételre elsősorban a múzeumlátogató közönség volt felszólítva, többségük mégis úgy döntött, hogy a sajtótájékoztatóra szervezett büfét választva a Gomba presszó biztonságából passzív szemlélőként nézi végig a megnyitó eseményt, megőrizve a társadalmi határvonalakat.

A Moszkva tér projekt szervezésével párhuzamosan zajlott egy másik program, amely szintén hozzájárult a public art magyarországi diskurzusához. A Gazdasági és Közlekedési Minisztérium az uniós csatlakozásra készülve egy kiírást tett közzé a Konstruktív Párbeszéd Terei címmel,³ vidéki környezetben, kistelepüléseken megvalósuló projektekre, Szob és Nagykáta térségében. A kiírás egyik fontos eleme volt, hogy a projektek az uniós csatlakozáshoz kapcsolódó változásokra is reflektáljanak. A kiírást szakmai találkozók előzték meg Sophie Hope brit kurátor szervezésében. Két projekt valósult meg a programban.

Koronci Endre *Csettegő-projektje* lényegében egy szépségverseny volt, melyen a csettegő elnevezésű házi készítésű gazdasági járművek versenyeztek. Ezek a gépek a szocialista hiánygazdaság maradványai, amikor a falusi gazdák háztáji gazdaságaikba, illetve Szob környékén a bogyós gyümölcsök begyűjtésére nem tudtak megfelelő méretű és tulajdonságú szállítóeszközöket vásárolni, ugyanakkor sokan rendelkeztek annyi gépészeti ismerettel, hogy más járművekből maguk alakítsanak ki kis traktorcskákat, teherszállító eszközöket. Régi személyautók,

3 2009 januárjában még elérhető volt a program szövege a következő web-oldalon: http://www.nfgm.gov.hu/data/cms12764/sajt_anyag.doc. [back]

motorok, gazdasági gépek és háztartási gépek egyvelegéből alakultak ki ezek a megjelenésükben egyedi mestermunkák. A rendszerváltás után sem lett igazán alternatívája ezeknek a viszonylag olcsón elkészíthető és fenntartható, házilag javítható gépeknek. A projekt, az abban megvalósuló közösségi esemény és az azt dokumentáló film nem csak ezeket a gépeket mutatja be, hanem az emberi találékonyságot és kreativitást ünnepli, és megerősíti ezáltal a helyi lakosok lokális identitását. A programról Lágler Péter néprajzkutató készített riportfilmet, melyben a hangsúly a csettegek élő népművészet jellegére helyeződik.

A másik megvalósult minisztériumi projekt ötletgazdája és szervezője László Gergely fotóművész volt. Az *Ingázó tűzerek* a Nagykúti kistérségben valósult meg, Tápióbicskén és annak határában. A térségből nagyon sokan Budapesten dolgoznak, és naponta magánvállalkozók buszain ingáznak a lakóhelyük és a főváros között. A projekt ezt az adottságot kapcsolta össze a hely azon másik sajátosságával, hogy a helyiek minden évben újrajátsszák az 1849-es győzedelmes csatát, amikor a magyar csapatok a szabadságharcban győzelmet arattak a labancok felett. Hagyományörző egyesületeinkben hónapokon át készülnek erre a játékra a magyar és az osztrák csapatok öltözetében. Rákossy Péterrel együttműködve László Gergely egy portrészorozatot készített a hagyományörző egyesületek tűzéiről, és a képeket két ingázásra használt busz oldalára helyezték el. A történelmi emlékek összetartó szerepét emelte ki ezáltal az egyébként szétmorzsolódó közösségekben.

A fent bemutatott projekteket a közelmúlt közösségi projektjei előfutárainak tekintem, amennyiben a szakmai vitát megalapozták és kiszélesítették az évtized elején. 2003 és 2004 környékén fontos eleme volt ennek a vitának a művészeti intézmények, és elsősorban a köztéri művészetet meghatározó intézmények szerepe a public art megítélésében. Ilyen intézmények például a Budapest Galéria és a Képző- és Iparművészeti Lektorátus, mivel a köztéri művészet felkent bírálóiként meghatározó szereppel bírhatnak annak megújításában.

Claire Bishop (2006: 17) három visszatérő elemet emel ki, amelyek a részvételre épülő műalkotásokban megtalálhatóak: aktiváció (a passzív néző aktív résztvevővé tétele), a szerzőség kérdése (ki alkotja a művet, a kezdeményező művész és a résztvevő közönség szerzőségének kérdése), közösség (ez a kritikai álláspont, a társadalom átalakulására, a közösségek átszerveződésére vonatkozik, illetve annak vizsgálatára, hogyan változott meg az egyének, kisebb társadalmi csoportok esélye arra, hogy sorsukat alakítsák, illetve az azokat alakító döntésekben részt vegyenek). A kétezres évek elején a bevonás (nevezzük aktivációnak) és a szerzőség kérdése hangsúlyos elemei voltak a művészek tevékenységének és a kortárs műalkotásokat övező szakmai vitának, amely abból az igényből ered, hogy a nézők és az alkotók helyzetét és viszonyát újragondoljuk. A bevonás egy másik megközelítésben (mint szociológiai terminus) a nézők/befogadók „képessé tételéről” szól, ami párhuzamba állítható társadalmi és politikai szerepük megváltoztatásával, Bishop szavaival: „newly-emancipated subjects of participation would find themselves able to determine their own social and political reality” (a részvétel által frissen emancipált alanyok képessé válnak arra, hogy alakítsák saját társadalmi és politikai valóságukat) (Bishop, 2006: 12).

Mind a *Csettegek*, mind az *Ingázó tűzerek* a közösségek önreprezentációját dolgozza fel, és annak igényét, hogy valamilyen eszközzel megerősítse a kohéziót a részvétel eszközével. „A közösségek

témájának megjelenését a részvételi projektekben – írja Bishop – a közösségek és a kollektív felelősségvállalás krízisére adható válaszként lehet értelmezni. Ezek a jelenségek akut problémákká váltak a kommunizmus hanyatlása óta, igazolva ezzel a marxi társadalomkritika egyik fontos elemét, amely a kapitalizmus elidegenítő hatását hangsúlyozza. A részvételi művészet egyik fontos szimbolikus hatása a társadalmi kötelek megújítása a kollektív jelentésalkotáson keresztül.” (*Ibid.*) A szocializmus utáni Magyarország változó társadalmi szerkezete, illetve a korábbi évtizedek hatása a közösségekre fontos háttere mindkét fenti projektnek.

A public arttal kapcsolatos szakmai diskurzus irányvonala valamelyest megváltozott az évtized végére. 2008-ban a Kulturális Minisztérium támogatásával a Képzőművészeti Lektorátus lehetőséget kapott arra, hogy első alkalommal írjon ki pályázatot efemer public art művek létrehozására Magyarország nyolc településén, egy fesztivál keretében. 2009-ben újra kiírták a pályázatot, ezúttal öt városban és három vidéki településen valósultak meg projektek, egy pedig az interneten, mint virtuális térben. László Gergely és Rákossy Péter, Tehnica Schweiz néven egy hosszabb időintervallumot átölelő projektet valósítottak meg mindkét évben Dunaújváros egyik lakótelepi részén, a lakóházaktól különálló garázsosorokon, melyek a hetvenes években épültek. A garázsok egy részét még mindig használják, de némelyikben nem személygépkocsikat tárolnak, hanem műhelyként vagy próbateremként hasznosítják tulajdonosaik.

A *Garázsfesztivál* című projekt első fázisában László és Rákossy felkerestek egy tucatnyi garázst, beszéltek a tulajdonosokkal, és fényképeket készítettek a garázsbelsoőről. Mindegyik, külsőben szinte azonos garázsajtó mögött más-más csodavilág tárult fel, melyeket tulajdonosaik hoztak létre, ide menekülve a hétköznapiok egyhangúságából.

A projekt második elemeként kibéreltek egy üres garázst, és maguk kezdtek létrehozni ilyen képzelte világokat, alternatív garázsbelsoőket, majd felkértek más művészeket, hogy azok rendezzék be installációikat a térben. A különböző változatokat fotósorozatban örökítették meg.

A téma harmadik feldolgozásaként, a projekt következő részében megszervezték a tulajdonosokkal és más helyi lakosokkal együttműködésben a *Garázsfesztivált*, amikor is minden résztvevő garázsa megnyílt, egy délutánra és estére láthatóvá vált a fesztivál látogatói számára, a tulajdonosok pedig közösen mutathatták be és ünnepelelheték kis magántereiket, sokan közülük pedig kisebb produkciókkal, koncerttel, felolvasással, előadással vagy egy jó étellel készültek. Az egyik garázsban Garázs Múzeumot rendeztek be. A szervezésben résztvevő helyi fiatalok azóta a második garázsfesztivál megszervezését is elősegítették, és vállalták, hogy igyekeznek a további években is fenntartani ezt a közösségi programot, új hagyományt teremtve.

A Lektorátus által szervezett kistelepülési pályázat (*Az én kis falum*) talán legizgalmasabb alkotása Szabó Ildikó és Tesch Katalin *Re-habilitáció* projektje volt. Az Őrségben, hasonlóan Magyarország és Európa sok más térségéhez, az előregedés és az elnéptelenedés jelenti a legnagyobb problémát. A fiatalok családjaikkal együtt a nagyvárosokba költöznek, a továbbtanulás és a munkavállalás miatt, hátrahagyva idősebb rokonaikat a falvakban. Üres házak és iskolák, leromló infrastruktúra jelzik ezeknek a településeknek a lassú kihalását.

Szabó Ildikó gyermekkorra egy részét az őrségi Hegyhátszentmártonon töltötte, ahonnan a családja származik. Ez a település is a lassú kiüresedés állapotában van. Művészársával egy olyan pro-

jektet valósítottak itt meg, amelynek célja, hogy a lakosok számára segítsenek feldolgozni, kibeszélni ezt a változást és annak hatásait, átélni az elmúlással járó gyászt. Nem véletlenül lett a program csúcspontja a halottak napja. Ildikó felkereste a falu lakosait, és fényképeket gyűjtött tőlük a faluból elköltözött vagy halott rokonaikról. A szomszédok egyúttal meséltek családjukról, életükről. Megpróbálták végiggondolni, hogy miért hagyták el rokonaik a falut, és mit hagytak maguk után.

A projekt záró eleme egy köztéri installáció volt, a begyűjtött fényképek (portrék) másolatait a művészek fekete léggömbökön helyezték el, november elsején ezeket a lufikat kikötötték azoknak a házaknak a kapui elé, ahonnan a képen ábrázolt személyek eltávoztak. A lufik – leszámítva azokat, amelyeket az időjárás megtépázott – tíz napig voltak láthatóak az utcákon. A sok fekete lufi látványa a halottak napi megnyitó alkalmával megrázó élményt jelentett mind a lakók, mind a látogatók számára. A művészek a projekt dokumentációját egy video-felvétellel egészítették ki, ahol a lakókkal beszélgetnek. A beszélgetés tárgya egy korábbi dokumentumfilm fellelevenítése, amelyet az 1980-as években készített a Magyar Televízió a faluról, és amelyre sokan voltak büszkéek. A lakók végiggondolhatták, hogy mi minden változott meg azóta. Az alkotók remélik, hogy ez a projekt hasonló referenciapont lesz a lakók visszaemlékezéseiben a jövőben, mint amilyen ez a nyolcvanas évekbeli dokumentumfilm.

A *Re-habilitáció* a Tesch–Szabó párosnak nem az első közösségi műalkotása. Az első hasonlóan közösségi problémára irányuló projektjüket *Utca Pop Up* címmel, a Zöld Fiatalok Egyesület, az IMPEX és a Nap Klub Alapítvány közös felhívására készítették Budapest nyolcadik kerületében.⁴ A kerület belső negyede, a Magdolna negyed évtizedek óta elhanyagolt és társadalmi és fizikai értelemben is szegregált a város más területeitől. Az önkormányzat a terület lakhatóbbá tétele céljából indította 2006-ban a Magdolna Negyed Programot (Magdolna Negyed Szociális Városrehabilitáció Program). A negyedet elsősorban szegény családok lakják, sokuk roma származású, és évtizedek óta munkanélküli. A kerületben működő három civil szervezet 2008 áprilisában hirdetett pályázatot részvételi alapú, közösségi műalkotások létrehozása céljából, azzal a kitéttel, hogy a győztes projekt a negyedben valósuljon meg, a helyi lakosok bevonásával, és valamilyen módon reflektáljon az itt élők problémáira. A Tesch–Szabó páros győztes projektje a Windows hibáüzeneteit veszi mintájául. A negyed utcáin helyeztek el üzeneteket a járdákon, stencillel felfestve, melyeket korábban hónapokon keresztül gyűjtöttek be a helyi lakosoktól, személyesen, és egy internetes blog felületén. Az kérdés a következő volt: mit üzennének a negyed többi lakosának? Minden egyes üzenet a lakókörnyezet problémáira utalt.

Mindkét projekt mögött egy közös elképzelés áll a művész szerepéről: annak interakciói és tevékenysége a közösségekben erősítheti a helyi öntudatot és segíthet abban, hogy egyes társadalmi kérdéseket a közösség tagjai átgondoljanak, újradefiniáljanak. *Diszkusszív és dialogikus* műveknek tekinthetőek (Grand H. Kester, 2004 definícióival élve). Bár az alkotói folyamatot aktív kutatói tevékenység előzi meg, amely nem nélkülözi a társadalomtudományok módszertanát idéző eljárásokat, sosem a teljes konszenzus és a totális megismerés a cél, hanem az, hogy a projekt előtérbe helyezzen bizonyos témákat, amelyek aztán a mindennapi társadalmi vitákban hangsúlyosabban jelennek meg.

Mark Hutchinson a public art négy lépcsőjéről írt tanulmányában (Hutchinson, 2002) Hal Foster (1996) korábbi gondolatmenetét folytatva az antropológus tevékenységéhez hasonlította a public art területén alkotó művész munkáját: először „objektív” megfigyelő, utána önreflexív

⁴ A projektet én szerveztem, dokumentációja megtekinthető a magdi.blog.hu oldalon.

válva a saját szerepét is figyelembe veszi, majd végül aktív cselekvővé válik és kölcsönös kapcsolatot épít ki a munkájában érintett/megfigyelt emberekkel. De milyen szerepet kaphatnak a valódi társadalomtudósok az ilyen projektekben? Az általam kiválasztott projektek közül némelyikben az előkészítés és a dokumentálás folyamatában is aktívan részt vettek antropológusok és szociológusok, sőt, a Lektorátus által létrehozott *Én kis falum* kistelepülési projektekről befogadó-vizsgálat is készült, amely részletesen elemezte a lakosok bevonódásának, részvételének mértékét. Lágler Péter antropológus, aki a kutatás egyik kezdeményezője volt, filmeket is készített a projektekről, sőt, ő a korábbi *Csettegő-projekt*ben is részt vett, és arról egy külön filmet készített (*Gépművészet*, 2004), amely a téma különálló interpretációjának is tekinthető, épít a Koronczai-féle projektre, ugyanakkor egy önálló műalkotás, amely a csettegőkészítés népművészet-jellegét hangsúlyozza.

Ezeknek az együttműködéseknek köszönhetően a műalkotások lehetőséget teremtenek többféle tudásszerzésre, a műalkotásokról és azok témáját jelentő társadalmi jelenségekről egyaránt. A társadalomtudományokban közel egy évtizednyi alkotói tevékenység után kezd aktív érdeklődés mutatkozni az ilyen műalkotások iránt, talán annak is köszönhetően, hogy azóta a részvétel fogalma ezekben a tudományokban népszerűvé vált.

FELHASZNÁLT IRODALOM

BISHOP, Claire (szerk.)

2006, *Participation: Documents of Contemporary Art*. The MIT Press, Cambridge

FOSTER, Hal

1996, The Artist as Ethnographer. In FOSTER, Hal *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. MIT Press, Cambridge, 392–399

HUTCHINSON, Mark

2002, Four Stages of Public Art. *Third Text* Vol. 16, Issue 4, 429–438

KESTER, Grant H

2004, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. University of California Press, Berkeley

LACY, Suzanne (szerk.)

1995, *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Bay Press, Seattle

ŠEVIĆ, Katarina – KÁLMÁN Rita (szerk.)

2010, Nem kacsák vagyunk egy tavon, hanem hajók a tengeren. Független művészeti helyek Budapesten, 1989–2009. Impex – Kortárs Művészeti Szolgáltató, Budapest

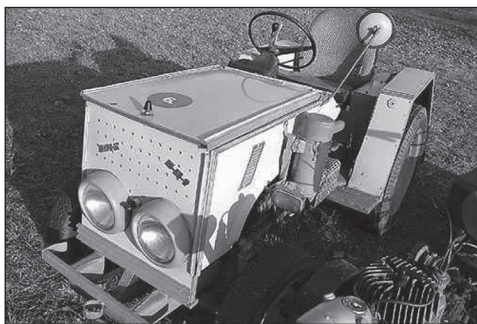
Koronczi Endre Csettegő-projektje 2003-ban valósult meg egy kis Nógrád megyei településen, Nagyborzsönyben az uniós csatlakozás idején. A program fő eleme egy szépségverseny volt, melyen a környékre jellemző „háztáji” járgányok, a csettegők és készítőik mérettették meg magukat. A projektről Lágler Péter etnográfus készített dokumentumfilmet, a csettegők népművészeti jelentőségére koncentrálván. A dolgozat ezt a művészeti projektet és az azt bemutató filmet elemzi művészetelméleti és kommunikációelméleti szempontok alapján, három szemszögből: a csettegő tulajdonosainak szemszögéből, a projektet kezdeményező képzőművész szemszögéből és az azt végigkísérő és újraértelmező etnográfus szemszögéből. Olyan fogalmakat érint, mint a Public Art, közösségi művészet, illetve a művész és az etnográfus szerepek viszonyát tárja fel.

Bálint Mónika szociológus, kulturális szervező, kommunikáció szakos PhD hallgató a Pécsi Tudományegyetemen.

Dolgozatomban egy közösségi művészeti projekt egyes elemeit kívánom újragondolni a vizuális és művészeti kommunikáció egyes elméleti és művészetelméleti írások alapján. Választásom egy igen összetett és sok szempont alapján elemezhető *művészeti projektre* és annak dokumentációira esett, mely kiváló példája annak, hogyan kérdőjeleződnek meg a kortárs művészetben azok a szempontok, amelyek meghatározzák a művészeti és a társadalomtudományi megismerés határvonalát.

I. A CSETTEGŐ-SZÉPSÉGVERSENY

Koronczi Endre képzőművész szervezésében csettegő-szépségversenyt tartottak Nagyborzsönyben 2003. november 22-én. A szépségversenyen tizennégy egymástól teljesen különböző, három-, négy- vagy többkerekkű, házilag barkácsolt motoros jármű versengett egymással.¹



„Hófehér füst, villám motor, te, mint a rakéta!”²

1 Az elemzéshez elsősorban a Csettegő-projekt internetes oldalán található anyagokat és Lágler Péter: Gépművészet című, a szépségversenyről készült filmjét használtam fel.

2 TV2 – Totalcar 2003.03.15.

A csettegők házi készítésű járművek, munkagépek, amelyek elsősorban mezőgazdasági vagy ipari tevékenységet segítenek, szállítanak, vontatnak, némelyik szántani is tud, vagy akár fűrészelni. A szocializmus éveiben, elsősorban kis magángazdaságokban, falusiak körében terjedtek el, akiknek nem állt módjukban komoly és drága gépeket vásárolni. A csettegő mindenféle roncsautó, -motor vagy mezőgazdasági gép alkatrészeinek összeválogatásával, barkácsműhelyekben születik, készítőik sokszor maguk a tulajdonosok, de egy-egy településen akadnak olyan ügyes kezű szomszédok, lakatosok, autószerelők, mérnökök, akik szabadidejükben csettegőkészítésre vállalkoznak, és megrendelésre készítenek a megrendelők igényeinek megfelelő járművet. Felhasználásuk szerint így tájegységenként és mezőgazdasági áganként változik a jellemző méretük és teherbírásuk. Az Ipoly-menti településeken, így a nagybörzsönyi versenyen is kisebb méretű gépek voltak a jellemzőek.



Bombázó, egy tipikus csettegő rövid leírása: Pannónia motor, mezőgazdasági kombajn alkatrészek, málnás koci.

Némelyik csettegő születése akár éveket is igénybe vesz, de még akkor sem tekinthető késznek, hiszen javítgatni, kiegészíteni, új vagy szebb alkatrészekkel lecserélni a régiket örökös feladatot jelent. Egy jobb motor, kuplung, kormány bármikor előkerülhet. Forgalmi engedéllyel több is rendelkezik. A gyártó és a típus leírásánál azt olvashatjuk: *egyedi*.

I. I. A KONCEPCIÓ

A csettegő-szépségszereny a Gazdasági és Közlekedési Minisztérium „A konstruktív párbeszéd terei” című programja keretében valósult meg. Az uniós csatlakozásra készülve a Minisztérium pályázatot írt ki olyan „public art”³ műalkotások megvalósítására, amelyek köztéren jelennek meg, és a következő mondatra reagálnak: „a szobi és a nagykáta hátrányos helyzetű kistérség 2004-től európai kistérséggé válik”. A kiíró tapasztalata az volt, hogy az uniós csatlakozáshoz kötődő közügyek, bár sokakat érintettek, nem váltottak ki széles körű társadalmi vitákat. A cél tehát az volt, hogy a művészeti alkotások vagy események aktív párbeszédet generáljanak a fenti témáról az érintett közösségekben.

3 Magyar fordítása nyilvános vagy köztéri művészet, mely a köztérket mint a társadalmi nyilvánosság tereit kezeli, illetve társadalmi, közösségi kérdéseket, jelenségeket mutat be művészeti (elsősorban képzőművészeti) eszközökkel.

A Szobi kistérségben a pályázat győztese Koronczai Endre lett, a csettegőknek rendezett szépségverseny ötletével. „Ezek a pénzt rengeteg munkával helyettesítő alkotások megmutatják, hogy a magyarok nem csak Nobel-díjas kiválóságokat, hanem eddig ismeretlen műszaki zseniket adtak a világnak. A csettegők a nagy nyilvánosság előtt eddig meglehetősen ironikus hangszíval szerepeltek, a győztes pályázó pedig megmutatja, hogy ezek a szegénységet zseniális ötletességgel és páratlan szorgalommal kiváló alkotások valójában iparművészi gonddal készült eszközök. A győztes pályázat a munkához, a helyi gazdasághoz, az előbbre jutáshoz, az alkotó kultúrához való viszonyt fogja megmutatni, köztéren” – áll a minisztériumi eredményhirdetésben.⁴

A csettegők az ország több területén is elterjedtek, de mégis ritkaságnak számítanak, és ezen a területen a domborzati adottságokból adódó sajátosságokkal rendelkező, kimondottan különleges darabokat találhatunk.

1.2. ELSŐDLEGES KÉRDÉSEK

A projekt művészetelméleti szempontú elemzése során elsődleges az a kérdés, hogy a *Csettegő-szépségverseny*en **mi a műalkotás?** A csettegő? Vagy a verseny? Vagy az azt reklámozó weboldal, plakátok és minden, amit Koronczai Endre a folyamat során mint vizuális kommunikációs eszközt bevetett? Vagy Lágler Péter filmje? (Illetve természetesen az a kérdés is felvethető, hogy találunk-e műalkotást.)

És ki az alkotó? A verseny kitalálója és szervezője, Koronczai Endre? Az otthonukban tervező és barkácsoló, csettegőkészítő „mesterek”? A folyamatról és az eseményről filmet készítő etnográfus?

2. A VERSENYZŐK SZEMSZÖGE – A CSETTEGŐK

Egy csettegő elkészítése sokféle ismeretet követel. Gépészetit, elektrotechnikait, ezek mellett ügyes kézzel kell bánni a szerszámokkal, a hegesztőpisztollyal. Fel kell mérni, hogy hol és milyen körülmények között fogják használni a járművet, mekkora lesz a terhelése és a kívánt sebessége. Több csettegőmester rajzokat, terveket is készít, némelyik szabad szemmel, érzésből vágja a fémeket. Szinte bármilyen jármű alkatrésze jól jöhet, de lehet, hogy a legszükségesebb épp nincs kéznél.

Minden egyes csettegő egyedi. Mivel tömeggyártásban előállított közlekedési eszközök és munkagépek alkatrészei szolgálnak a csettegők építőelemeiként, elvileg lehetséges az, hogy két ugyanolyan szülessen, de mivel szinte a véletlen vezérli az alkotókat az alkatrészek megválasztásakor, ennek nagyon kicsi a valószínűsége.

Hasonló a viszony a gép és az alkotója (mestere) között, mint a művész és alkotása között. Ezt tekinthetjük személyességnek: minden egyes gépet egyesével tervez meg és alakít ki alkotója, és ebben saját igényei vagy megrendelője igényei vezérlik. A gyűjtés, tervezés, szerelés sokszor hosszú időt ölel fel, és így a gépek is őrzik az eltelt idő valamilyen lenyomatát, a készítője, majd használója is élményeket kapcsolhat hozzá.

Az alkotó ugyanakkor elsősorban a pragmatikumot helyezi előtérbe, az esztétikai jellemzők ennek rendelődnek alá. A háztáji gazdálkodás eszközeként kialakítását, az alkatrészek megválasztását elsősorban azok a tevékenységek határozzák meg, amelyek elvégzésére a születő gépnek

4 http://www.nfgm.gov.hu/data/cms12764/sajt_anyag.doc

alkalmasnak kell lennie. A formát elsősorban a gépet alkotó alkatrészek formája határozza meg. Az összeillesztés és a válogatás módja viszont jellemző az alkotóra, és tükrözi annak tudását, ízlését, koncepcióit, vagyis *sajátvilágát* (Horányi, 2007).

Bárkányi a formatervezett tárgyról a következőt írja: „Tárgyaink egy részét, különösen az iparilag előállított termékeket, designerek terveztek, és tervezik. Ezek többségéről – éppen a szakavatott közreműködés révén – elmondható, hogy megfelelnek a kor elvárásainak, mégpedig azért, mert a rendelkezésre álló, gyakran egymás ellen ható adottságok, feltételek és körülmények között igyekeznek harmóniát teremteni. A formatervezett tárgyak többnyire jól használhatók, az elfogadott esztétikai normáknak megfelelnek, és több-kevesebb jelentést is hordoznak.” (Bárkányi, 2004)

A csettegőket nem „szakavatott formatervezők” tervezik, és nem a kor univerzális elvárásainak felelnek meg, hanem lokális elvárásoknak és igényeknek, és a „korszerű” gépek hiánya okozta problémára válaszolva a helyi emberek, a közösség által elérhető tudáskészletet és nyersanyagokat mozgósítják, hogy a hiánygazdaság és a pénztelenség időszakában saját erőből tudjanak „harmóniát teremteni”. A csettegők kialakítása szabad és alkotóik teremtik meg a hozzájuk fűződő új esztétikai normákat. Használhatóságuk alkotójuk ügyességétől és tulajdonosuk odafigyelésétől függ, feltehetően legtöbbször nem optimális, az viszont általában igaz, hogy a használóik, az alkotóik számára, vagy a megfigyelőik számára (és a versenyen a zsűri számára is) sokféle jelentést hordoztak. Az attribúció mindig más és más alpra épül. Más jelentést hordoz annak a zsűrinek, aki mechanikailag képzett, és annak, aki a történelmi korszak különböző sajátosságainak lenyomatait véli felfedezni a tárgyon.



A versenyben induló járművek közül a kedvencem Szalai János *Őszvér* nevű csettegője.
Alkatrészei: Trabant kombi hátsó, ILO motor, Fiat 500, Trabant kerék.

Tervezettségük, a beléjük fektetett és áthagyományozható tudás, a kialakításukban rejlő személyesség, egyediség olyan jellemzők, amelyek alapján a csettegőket egyszerre lehet népművészeti és iparművészeti alkotásnak, műtárgynak tekinteni. Ezt hangsúlyozta ki Koronczi Endre azzal a tettevel, hogy a győztes gépet a Közlekedési Múzeumban kiállíttatta. És ezzel be is határolta annak szimbolikus helyét.

3. A KÉPZŐMŰVÉSZ SZEMSZÖGE ÉS SZEREPE – A CSETTEGŐ-PROJEKT

Miért a Közlekedési Múzeumba került a legjobb csettegő, és nem a Múcsarnokba? Nem feltétlenül azért, mert a projektet a közlekedés ügyéért felelős minisztérium támogatta. Koronczi Endre

sok más konceptualista és neokonceptualista művész mintájára kiemelhetett volna egy csettegőt, versenytől függetlenül, és azt mint egy „*ready made*”-et kiállíthatta volna bármelyik múzeumban mint képzőművészeti tárgyat. Koronczai pozíciója a képzőművészeti életben (az intézményi elv alapján – Danto, 1998), bár nem lenne önmagában elég ahhoz, hogy bármelyik csettegőt képzőművészeti alkotássá avassa, elegendő ahhoz, hogy elfogadtassa annak helyét egy művészeti intézményben, illetve a kortárs képzőművészet szférájában. Akár úgy is, hogy a pályázat követelményeinek megfelelően először (vagy kizárólag) valamelyik Szob környéki település főterén állítja ki, mint egy szobrot. De Koronczai referenciái a csettegőn keresztül csak részben vonatkoznak a képzőművészeti színtérre.

Koronczai a csettegőket már pályázati anyagában is „a népművészet remekeiként” aposztrofálta, és szándéka nem az volt, hogy ezen a definíción változtasson. Az ő alkotása, a Csettegőszépségverseny projekt volt, a teljes folyamat, a gyűjtéssel, a lakók megszólításával, a kapcsolódó közösségi esemény előkészítésével, hirdetésével és közös megélésével együtt. Nem a csettegők váltak műtárggyá, és Koronczai a korai konceptualistákkal ellentétben nem magának a képzőművészeti alkotásnak a mibenlétéről tesz állításokat (vagy ha mégis, azt nem a projektben szereplő gépek beemelésével a képzőművészeti alkotások sorába), hanem inkább egy művészi szerep mellett teszi le időlegesen a voksát (állítom ezt annak ismeretében, hogy más alkotásai kapcsán Koronczai másként teljesíti be a művész szerepét – pl. Bianco sorozat).

3.1. A PROJEKT

A projekt kifejezés elsősorban a *konceptuális művészet* (vagy a magyar nyelvhasználatban: koncept művészet) elterjedése kapcsán vált a képzőművészetben használatos fogalommal. A projektek a műalkotás születésekor *az alkotási folyamatra irányítják a figyelmet*. A konceptuális művészet alapvető vonását örökölve egy ötlet, koncepció és annak megvalósítása képezi az alkotás magját, a „műalkotás” gyakran nem materiális, illetve az maga a folyamat, illetve annak dokumentumai.

A magyar művészetelméletben a projekt fogalma a kilencvenes években terjedt el, elsősorban a nyugat-európai kortárs szóhasználat átvételével. Az ezredforduló konceptuális művészeti alkotásait elemzi Tatai Erzsébet *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években* című könyve (2005).

Tatai a projektművészet jellemzőinek történeti alakulását a kortárs művészetben a következőképpen határozza meg: „A projekt a 60-as, 70-es években leginkább csak a (meg nem valósult) tervet jelentette (...) a 70-es évek második felétől egyre több projektet kiviteleznek, a 90-es években pedig már szinte kizárólag megvalósított terveket értenek rajtuk. A 90-es évek projektjei gyakran igen összetett – a művészekről tervezői és menedzseri feladatokat is kívánó – nagylélegzetű, többszereplős munkák.” (Tatai, 2005: 39)⁵

5 A konceptuális művészet egyik legfontosabb eleme a műalkotás elanyagtalánításának elve. Tatai a következőkben foglalja össze a műtárgy „eltűnésére” vonatkozó főbb érveket és ellenérveket a konceptualizmusról szóló diskurzusban: „1. A forma és a médium lényegtelen – a konceptuális művek formalista kapcsolatai kimutathatók, az alkotók sokféle médiumot használnak, olykor maga az anyag is jelentéshordozó. 2. A mű nem tárgyakban, hanem a fejekben (gondolatilag) létezik – valamilyen materiális közvetítőeszköz azonban szükséges a kommunikációhoz. 3. A konceptuális művészek piacellenesek, a műalkotás nem azonos a műtárggyal – mégis minden eladhatónak bizonyult. 4. Az előzőekből következően mind kevesebb anyagra van szükség, a mű akár láthatatlan is lehet – minden műnek anyaga van, legyen az bármennyire kevés vagy láthatatlan.” (Tatai, 2005: 43)

A kilencvenes évek konceptuális művészetére, melyet Tatai *neokonceptualizmusként* definiál,⁶ a korábbiakkal szemben jellemző, hogy „*az idea, a gondolat, a tartalom »testet ölt«* akár látványos képben, akár pontosan kidolgozott, megvalósított projektekben” (Tatai, 2005: 18). A koncepciók megvalósulásával és a megvalósítás folyamatával kapcsolatos elvárások és kritikák határozottan artikulálódnak.

3.1.1. TÚL AZ ESZTÉTIKÁN

A konceptuális művészet alkotásaival szemben megfogalmazódó kritikák egy része nem eredeztethető többé az esztétikai hagyományból. Az esztétikának „háttat fordító” művészet más tudományokkal keresi a kapcsolatot, ilyenek a szociológia, antropológia, pszichológia. Míg Tatai szerint a konceptuális művészet nem műfaj, nem határozható meg stílussal és médiummal, hiszen számos területen és formában megjelenik, mégis mintegy kettéválasztja a műalkotásnak nyilvánított jelenségek világát. Amióta szakított saját formalizmusával (értve ez alatt a teljes dematerializálódás lehetőségének elvetését), olyan területekre vándorol, amelyekkel kapcsolatban a hagyományos művészetkritika keveset tud kezdeni.⁷

3.1.2. AKTUALITÁS

A nem materiális, piacon nem értékesíthető művekkel szemben gyakran megjelenő elvárás a bennük felvetett kérdések aktualitása. A neokonceptuális művek jelentős része társadalmi kérdéseket jár körül, melyek eredete a művész saját státuszának, identitásának, a műalkotás szerepének felülvizsgálata. Ezek gyökere különböző társadalmi mozgalmaknak és ideológiáknak a megjelenésére vezethető vissza a művészetben. Egyik jellemző hagyomány a feminizmus és a gender studies irodalmának hatása, a női vagy később a meleg identitást tárgyaló művészeti hagyomány. Egy másik irány egyaránt köthető a baloldali gondolkodáshoz vagy a társadalmi egyenlőtlenségeket a különböző kisebbségek szempontjából megközelítő *politikai korrektség* mozgalomhoz.

3.1.3. PUBLIC ART

A nyolcvanas, majd a kilencvenes években Közép-Kelet-Európában két meghatározó, elsősorban gyűjtőfogalomnak tekinthető művészeti irányzat terjedt el, melyeket sokszor szinte szinonimaként használok. Ezek a *társadalmilag elkötelezett művészet*, a másik a *public art*, Hock Bea

6 „A neokonceptuális művészetnek tehát két olyan, a „klasszikus” konceptuális művészettől eltérő fontos vonását kell kiemelni, mely jellemző a magyarországi neokonceptuális művészetre is: 1. *A művek újbóli materializációja*, vagyis a korábban „fejben”, „vázlatokban” „tervekben” vagy szándékosan szerény dokumentatív formában létező művek helyett a 90-es években minden részletében pontosan kidolgozott, hosszú lélegzetű projektek, véghezvitt tervek valósulnak meg, és maguk a művek is gondosan kivitelezett, gyakran látványos tárgyak. 2. *Új, aktuális helyzetekre reflektáló témák megjelenése*. Azzal együtt, hogy a művészet a korábnál szélesebb társadalmi nyilvánosságot kap, és helyzete is folyton változik, új problémák tematizálódnak és kerülnek be a művészeti reprezentáció körébe. Ezeken kívül, mivel érvényét veszítette az objektivitásra és személytelenségre törekvés kizárólagossága, megjelennek személyes hangvételű vagy poétikus munkák, és a kézműves technikák száműzetése is véget ért. (Tatai, 2005: 51)

7 A művészetkritika válságával kapcsolatban lásd az „In-between Zones / Köztes városi terek” című kötetben megjelent írást (Bálint, 2008), mely Claire Bishop és Grant H. Kester vitáját mutatja be.

szóhasználatával élve a publikart (Hock, 2005), utalva ezzel a fordítási problémára (a nyilvános-/köztéri-, de akár a köz-művészet fordítások sem fedik az angol kifejezés tartalmát). Az első fogalom tekinthető tágabb kategóriának, hiszen sokféle társadalmi kérdés taglalását jelentheti, ugyanakkor az „elkötelezettségből” adódóan kimondatlanul az aktív beavatkozás, cselekvés kritériumát is magában foglalja. A public art hagyománya formai elemekből, a köztereken való megjelenésből indult ki, dematerializációja vezetett ahhoz, hogy napjainkra mindenféle „publikus szféra” és „publikus téma” lehet tárgya, megjelenési területe a nyilvánosság, mely jellemzően a galéria falain kívül, de manapság akár a galériákban is kereshető.

Hock a közügyek megjelenését és elterjedését a művészetben a következőképpen látja: „A művészet eleinte csak önnön hagyományos kereteinek feloldására törekedett a művészetet a mindennapi élethez közelítve, majd innen tért át fokozatosan a társadalmi felelősség felvállalásához. Idővel megtörtént állami oldalról is annak felismerése, hogy a művészet felhasználható lehet a különböző társadalmi rétegekkel való kapcsolatfelvételre és megoldások keresésére, amivel a *public art* elérkezett legtágabb jelentéséhez: ennek értelmében a társadalom tagjainak kölcsönösségen alapuló kommunikációja volna a művészet mint közvetítő eszköz segítségével.” (Hock, 2005: 99)

3.2. A SZÉPSÉGVVERSENY

De milyen célok elérésében vált a csettegő-projekt közvetítő eszközzé? Koroncz Endre elsődleges célja kapcsolódott a pályázat célkitűzéseivel, amennyiben a projekttel elsősorban a helyieket kívánta megszólítani, és olyan eseményeket hozott létre a projekt folyamatában, amelyek során a helyiek újragondolhatják lakóhelyük sajátosságait, identitásuk egy-egy elemét, és közösségi szituációkat generált, amelyek akár új közös élményekkel is gazdagították az ott élőket. A csettegő-szépségverseny egy „kifogás”, egy apropó arra, hogy a résztvevők végiggondolják a csettegőik történetét, mindazokat a szimbolikus tartalmakat, amelyeket ezek a tárgyak magukban hordoznak.

Koroncz Endre projektje ezt a jelenséget nem csak bemutatja, hanem egy teljesen másmilyen színtérré és új kontextusba helyezi. A szimbolikus esemény magukat a csettegő-tulajdonosokat is arra készíti, hogy újragondolják és egymás számára is bemutassák tárgyaik történetét és használatát. A bemutatás sokszor keveredik azokkal az emlékekkel, élményekkel, amelyek a sokszor 20–30 éve főfőző járgányaikhoz kötődnek.

Koroncz ezzel az eseménnyel újraalkotja, átalakítja a csettegő *ideáját*. Új interakciós helyzetet hoz létre, amelyben a csoport tagjai megerősíthetik összetartozásukat egymás felé, és reprezentálhatják a külvilág, a szemlélők, a vendégek felé kulturális sajátosságaikat. A művész ebben az esetben szervezői minőségében egy kvázi ritualizált helyzetet hoz létre – szimbolikus eseményt, ahol a csettegők és tulajdonosaik is új szerepben, új viselkedésmódokkal jelennek meg, és szinte szó szerint megtáncoltatják a csettegőket. A mozgások eltérnek a hétköznapiétól. Nem funkcionálisak, illetve az eredeti funkciót felülírja a bemutatás feladata, egyféle pózolás.

Koroncz az absztrakció eszközével új ideákhoz köti hozzá a jelenséget, olyanokhoz, mint a kreativitás vagy a mesterség, szolidaritás. A pályázati terv alapján feltételezi, hogy ezzel a térség lakói az Unióhoz való csatlakozás eseményét is újra átgondolják, újraértelmezik. Arról, hogy ez megtörtént-e, nincs információ.

4. AZ ETNOGRÁFUS SZEMSZÖGE – A KULTURÁLIS JELENSÉG ÉS AZ ARRÓL SZÓLÓ FILM

Koronczi Endre a csettegek újrafelfedezésével a megismerő és megismertető művészi attitűdre mutat rá, megismerésének tárgya és módszerei is átvizik a társadalomtudományok, a néprajz és a kulturális antropológia területére. Nem véletlen, hogy kutatásában társa a folyamatot megörökítő és arról filmet készítő antropológus, Lágler Péter lett. A megismerés folyamatát meghatározta a két alkotó egymásra ható szellemi munkája, párbeszéde.

A készítőket, történeteiket, az alkotás folyamatát is elsősorban a filmen keresztül ismerheti meg a szélesebb közönség (a film megtekinthető volt a Közlekedési Múzeumban a kiállított győztes csettegő mellett).

Koronczi Endre projektje elsősorban a csettegek készítőit és a helyi lakókat szólítja meg. A projekt a *Gépművészet* című dokumentumfilm, melyet Lágler Péter rendezett, és Koronczi Endre honlapja alapján válik megismerhetővé a külvilág számára, és ez segíti a kontextus megismerését.

4.1. A CSETTEGŐKÉSZÍTÉS MINT KULTURÁLIS JELENSÉG

A művész és az etnográfus, kulturális antropológus szempontjai keverednek a dokumentumokban, így ezek egy része (népművészeti alkotás, a csettegőben rejlő tudás, leleményesség, történelmi sajátosságok) már a készítő és Koronczi szemszögéből is megismerhetővé vált. Most további kulturális sajátosságokat emelnék ki:

„Koronczi Endre az [origo]-nak azt nyilatkozta: azért a csettegőket választotta pályázati témájának, mert szerinte ezek a házi készítésű járművek hihetetlen kreativitásról tesznek tanúbizonyságot. A képzőművész szerint a csettegők a huszadik századi népművészet remekei közé tartoznak. Egyrészt bizonyítják a falusi emberek ötletességét és kreativitását, másrészt az elkészült járművek fantasztikus vizuális megjelenéssel bírnak – tette hozzá Koronczi.”⁸

A csettegők kétségkívül az adott terület egyik kulturális jelenségének tekinthetőek. Bár elsősorban technikai szerkezetek, egyediségükben és terjedési módjukban hasonlóságot mutatnak a népművészeti alkotásokkal, mint ahogy erre Koronczi (és Lágler) rámutat. Alkotóik olyan képzett vagy amatőr mesterek, akik egy-egy helyi problémára, helyzetre speciális megoldásokat keresnek, de az alkotás folyamata során igyekeznek tárgyaikba egyéni ismertetőjeleiket is elhelyezni. Azáltal is népművészeti alkotásoknak tekinthetőek, hogy egyediségük mellett településenként, területenként változó és beazonosítható sajátosságokkal, egyféle mintázattal rendelkeznek. A csettegő egy kulturális jelenség, termék, melynek a kezdeti sikerét követően, elterjedésével megjelenik a csettegő *ideája*, hiszen nevet is kap, elterjednek a készítésére és felhasználására vonatkozó ismeretek, szabályok. A készítés folyamatát sokan valójában dokumentálják, rajzok és jegyzetek készítésével, de az átadás módja sok esetben nem írott, szóbeli. A leírás képi és szöveges *reprezentációkat* is tartalmaz, az alkalmazott jelek között nagy a variáció, hiszen a készítő használhat intézményesült jeleket és olyanokat is, amelyeket maguknak alkottak. Az utasítások nem pontosak, minden másolat nem csak elvi szinten, de megjelenésében is egyedi és megismételhetetlen lesz. Az átadás módja nem formalizált.

8 Pető András: Csettegő-szépségversenyt rendez a gazdasági tárca; Origo, 2003. 10.14. <http://www.origo.hu/itthon/20031014csettegoszepssegversenyt.html>

A csettegők a szocialista hiánygazdaság által támasztott kihívásokra adott jellegzetes válasznak tekinthetők. Egy olyan helyzetben, amikor a falusiak magángazdálkodása erősen korlátozott és forrásokban hiányos volt, az állami ellátás pedig akadozott, sőt, néha az éhenhalással fenyegette az embereket, a csettegők az *adaptáció* (Bereczkei) egyik eszközét jelentették. Elterjedtségük huzamosabban és széles körben fennálló problémára mutat rá. Az, hogy még mindig sokan használnak ilyen szerkezeteket, mutatja egyrészt azok sikerességét, másrészt viszont az igény és az azt generáló problémák fennállását is. A körülmények részleges változatlansága elsősorban a vidéken élők megélhetési problémáinak fennmaradásából ered.

Fontos sajátossága a csettegőknek, és ez az egyik szimbolikus üzenete a Csettegő-szépségversenynek is, azok közösségi szerepe. Már a készítés és terjesztés folyamata is személyes viszonyt, együttműködést feltételez. A közösség és annak tagjai, akik ezeket a tárgyakat készítik és használják életkörülményeik javítása érdekében, lényegében ellenszegültek a fennálló társadalmi rendnek, az aktuális hierarchikus viszonyokban érvényes szabályozásoknak, azért, hogy szükségleteiket egyéenként és mint csoport sikeresen javítsák. Ehhez együttműködés, szolidaritás és egyetértés szükséges, illetve nagyon sok irratlan szabály és kommunikáció. A szabályozatlanság ellenére kialakul némi munkamegosztás, hiszen vannak, akik ügyesebbek a tárgykészítésben, másoknak pedig könnyebb az alapanyagokat beszerezni. A falusiak között a csettegők készítése, napi használata, a hozzájuk kapcsolódó történetek beszédtemákat adnak, a személyközi verbális kommunikáció segítségével ismételten megerősödik együvé tartozásuk, a használat módja is alakul, folyamatos tanulást biztosít, és akár technológiai átalakításokat, ami a nem formális átadási és előállítási mechanizmus miatt fontos. A Csettegő-szépségversenyen a legfiatalabb mester tizenéves volt. Némi segítséggel, ellesett és tanult ismereteiből maga alkotta járgányát. A versenyt dokumentáló film egyik jelenetében látható, ahogy a többiek önként tanácsokat adnak neki. Egyszerre tanítják és ellenőrzik, mennyiben követte a „hagyományokat”. Ezt a jelenetet külön címmel emeli ki a rendező (*hagyományozás*).

4.2. A GÉPMŰVÉSZET C. FILM

Mi a műfaja, mi a célja, és ki a közönsége a *Gépművészetnek*?

A *projekt-dokumentáció* – a film elsősorban egy képzőművészeti projekt filmes dokumentációja (ebből a szempontból célja a projekt megörökítése és bemutatása). Bemutatja a művészt, annak céljait, a projekt folyamatát, az annak középpontjában álló eseményre való felkészülést, az eseményt a megérkezéstől a versenyen át a zsűri eredményhirdetéséig, majd a díjátadásig. Megismerhetjük a szereplőket és a versenyben induló gépek egy részét. Közönsége a kiállítást látogató (Közlekedési Múzeum) közönség, ebből a szempontból azok, akik magáról a szépségversenyről hallottak, és meg akarják ismerni Koronczi projektjét. És emléket zár magába minden résztvevőnek. Erre a fontos célra, az újra-átélésre a film első pár perce is utal, amikor a falusiakat Koronczival együtt látjuk, amint a film első változatát közösen nézik.

A szereplők és a gépek bemutatása szempontjából ugyanakkor *etnográfiai dokumentumfilm*-nek tekinthetjük Lágler alkotását. (Horváth Réka kategóriáját Szuhay Péter alapján alkalmazom – Szuhay, 2007). Célja a projekt által bemutatott kulturális jelenség és az azt körülvevő kulturális közeg megismerése és megismertetése. A film két szálon fut. Az egyik a szépségverseny mint esemény bemutatása, lineárisan, a készülődéstől a záró pillanatokig. Ezt a lineáris

bemutatást szakítják meg, az elején sűrűbben, utána ritkábban az interjúk, amelyek a csettegők tulajdonosaival és készítőivel készültek. Egyszerre találunk benne jelenidejűséget és a mostani visszaemlékezéseken keresztül a múlt lenyomatait. A szerkesztettség fontos, és az is, hogy nem minden versenyzőt ismerünk meg, hanem csak néhányat. Nem az a cél, hogy mindent pontosan lejegyezzen, ami a versenyhez kötődik, hanem az, hogy egy-egy alkotó elmesélése alapján azok ismeretei és személyes történeteinek bemutatásával olyan (általánosabb) információkat szerezzenek a nézők is, amelyek a csettegők jelenségének megértését segítik. A rendező nem a gépeket, hanem a tulajdonosokat kategorizálja az alapján, hogy mi a jellemző viszonyuk a csettegőjük-höz (örökös, felhasználó, a „praktikus”, az ezermester, a gépművészet mestere, az új generáció, műértő vállalkozó, az újító). A film a kiállítási közegen kívül is érvényességet tud szerezni, ismeretterjesztő jellegével szólhat olyanokhoz is, akik a csettegők mechanikai, kulturális vagy akár történeti sajátosságaira fogékonyak, és olyanoknak, akik magukra ismerhetnek a filmben megjelenő problémák, helyzetek és történelmi visszaemlékezések által (beleértve a résztvevőket és szomszédjaikat). Szakmai és nem szakmai közönségnek.

A művészeti és a társadalomtudományos megismerés így kéz a kézben jár. A művész létrehoz egy helyzetet, kiemel, és új kontextusba helyez egy jelenséget, az etnográfus pedig ezen keresztül megismertet és megismerhetővé tesz egy kulturális jelenséget. Hasonlatos ez az akcióantropológia módszeréhez, amely egy beavatkozás hatására felszínre kerülő információk feldolgozására épít.

FELHASZNÁLT IRODALOM:

BÁLINT Móni

2008, Köz-tér; Köz-ügy; Várostervezési folyamatok és public art. In: BÁLINT Mónika, KÁLMÁN Rita, POLYÁK Levente, ŠEVIC, Katarina (szerk.) *In-between Zones / Köztes városi terek*. IMPEX – Kortárs Művészeti Szolgáltató Alapítvány & Fiala Képzőművészek Stúdiója Egyesület, Budapest

BÁRKÁNYI Attila

2004, A tárgy elnyeri formáját. In: BÁTORI Zsolt – HORÁNYI Attila. (szerk.) *Vizuális Kultúra Konferencia, Magyar Iparművészeti Egyetem, 2004. május 7–8*. Magyar Iparművészeti Egyetem, Budapest

BERECZKEI Tamás

1999, A humán kommunikáció az etológia perspektívájából. In: BÉRES István – HORÁNYI Özséb (szerk.) *Társadalmi kommunikáció*. Osiris, Budapest

DANTO, Arthur C.

1996, *A közhely színeváltozása: művészetfilozófia*. Enciklopédia, Budapest

HOCK Bea

2005, *Nemtan és pablikart*. Præsens, Budapest

HORÁNYI Özséb

2007, *A kommunikáció mint participáció*. AKTI–Typotex, Budapest

SZUHAY Péter

2007, Filmezés a terepen. In: KOVÁCS Éva (szerk.) *Közösségtanulmány*. Néprajzi Múzeum – PTE-BTK, Budapest–Pécs

TATAI Erzsébet

2005, *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*. Præsens, Budapest

SAJTÓANYAGOK A RENDEZVÉNYRŐL:

pályázati felhívás: <http://www.sansz.org/modules.php?name=News&file=article&sid=1547>

PETŐ András: Provokatív műalkotásokat vár a gazdasági tárca; Origo, 2003. 09. 15
<http://www.origo.hu/itthon/20030911provokalo.html>

PETŐ András: Csettegő-szépségversenyt rendez a gazdasági tárca; Origo, 2003. 10.14. <http://www.origo.hu/itthon/20031014csettegoszepsegyversenyt.html>

SAJTÓKÖZLEMÉNY A PÁLYÁZAT EREDMÉNYÉRŐL:

http://www.nfgm.gov.hu/data/cms12764/sajt_anyag.doc.

Az elemzéshez segítségül szolgált LÁGLER Péter: *Gépművészet* című filmje. (2004)

A képek KORONCZI Endre engedélyével kerültek felhasználásra. Forrásuk: <http://www.koronci.hu/csettego>

A román és a magyar – egyazon színpadon Az 1990. márciusi marosvásárhelyi eseményeket feldolgozó színházi előadás elemzése

A kilencvenes években Európában új színházi forma erősödik meg: a dokumentarista színház. A dokumentumgyűjtés, történelemírás hagyományos felfogását megbontva ez a színházi forma újfajta perspektívából kívánja láttatni társadalmunk jelenét azáltal, hogy a kisemberhez a kisemberről a kisember szavaival szól. Erdélyben 2009-ben jelenik meg Gianina Cărbunariu kezdeményezésével. A 20/20 című dokumentarista előadás eredménye nem egy új szövegközpontú színház létrejötte, nem a narratív előadásmód továbbéltetése, hanem egy dialektikus viszony kialakítása néző és előadó között, a jelenből láttatott múltból való vitába szállás. A színház fiktív kereteibe zárva megismerünk egy valós társadalmi rendet, amelyben román és magyar együtt élnek. A 20/20 esetében nem az a fontos, hogy mi is történt 1990 előtt, hanem, hogy mit kezd ma ez a társadalom a múlttal és a jelen szabadság ízeivel.

Szabó Réka teatrológus, a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Színház és Televízió Karának végzettje, jelenleg magyar–német szakos hallgató.

I. DOKUMENTARISTA SZÍNHÁZ AZ EZREDFORDULÓN

I. I. NÉMETORSZÁG – A KILENCVENES ÉVEK

A kilencvenes években újjáéled a színházban a dokumentarizmus, és új formákat ölt, a korhoz igazodva. Az előadásokat a szerző projektjei határozzák meg, aki egyben a rendező is. A történelem már nem mint szent és sérthetetlen tényhalmaz áll a feldolgozó előtt, hanem a „történelmi-szociológiai megismerés iránti szkepszis jellemzi” az alkotókat (Irmer, 2007: 56). A történelem nem egy zárt halmaz, hanem képlékeny, értelmezhetetlen, ellentmondásos, melyet a társadalomban élő kisember jelenít meg történeteivel, saját igazságaival.

Ezek a szempontok ellentmondanak a hatvanas évekbeli megközelítésnek, a gondos körültekintéssel kezelt dokumentumnak, mely nem a kisemberről, hanem a kisemberhez szólt, közölt, ezáltal propagált. Fontos szempont az is, hogy az új dokumentarista színház nem a múlt megoldhatatlanságáról beszél, hanem a múltra reflektálva a jelenből láttatja a problémákat. Ezért az alkotási folyamatra is a rendező és a színészek együttes terepmunkája jellemző a problémák feltárása érdekében. A terepmunka eredménye nem a szövegközpontú színházi formák létrejötte, hanem a klasszikus irodalom általi értelmezések elvetése. Elvetik a történelmi értékítéletet is, és ez újfajta retorikusságot eredményez: a kérdésfeltevést. „A pillanat aktualitását tükröző dokumentumok színrevitele és színházi vonatkozásaik megjelenítése az előadók és a globális nézőközönség számára alapvetően politikai aktusnak tekinthető, mely a szöveget a verbális színházi rituálé eszközéből a politikum és a kritikai ábrázolás eszközévé változtatja.” (Irmer, 2007: 56)

Mind ezek a megközelítések a dekonstrukció elméletének intenzív alkalmazására vallanak. Ilyen dekonstrukciós aktivitás a retorikusság megnövelése, mely által a jelentésképzés a befogadó

és a műalkotás köztességében jön létre. A hagyományos értelmezések elvetésével megszűnik a rend, a szabályos szerkezet, a szövegekben a figuratív jelleg erősödik föl, felfedezik a szerkezet megbontásából adódó játékot. Újabb és újabb formák kialakításával egymáshoz rendelődnek gondolatok, asszociációk, így a forma folyamatosan megújuló értelmet és funkciót nyer, és továbbbi formát alakít ki. A játék pedig már nem a színész dolga, ő csak a kitervelője. A játékot játékos játssza: maga a néző. Az alkotók „barkácsolnak”, mely Derrida szerint már eleve dekonstruktív jellegzetesség. Tehát a dekonstrukció mint módszer jelenik meg, mely feltételezi azt a fajta értelemteremtést, mely a személyes élményviszonyok függvényében valósul meg. „Az értelmezés nem egy megnyugtató jelentés végeredményére törekszik, hanem a végeredmény, a megnyugvás lehetőségének a kétségességét mutatja meg. Nem koncentrálnak, hanem szétszór, nem az igazságot mutatja meg, hanem az igazság megbomlásának folyamatába vezet el minket.” (Bókay, 2006: 258)

Ebben az értelemben a dokumentarizmus nem szül valódi drámákat, hanem az események plasztikus dokumentációjára összpontosít, mely ugyancsak kérdést ébreszt a befogadóban, nem válaszokat ad. Az élet folyamatainak effajta újragondolását speciális módon valósította meg a Rimini Protokoll csapata. Helgard Haug (Németország), Stefan Kaegi (Görögország) és Daniel Wetzl (Svájc) az alapítói, akiknek sem társulata, sem színháza nincs, csupán a színpadi forma, mely teret ad az alkotásnak. Ez a működési forma azzal magyarázható, hogy témáik különböző helyekhez kötöttek, általában a helyszín ihleti őket, lehet szó városokról a világ bármely pontján, utcákról, terekről. A Rimini Protokoll tehát különböző projektek összefoglaló neve. Kortárs témáik és problémáik felvetése dokumentarista megközelítéssel történik, a valós életből színpadra hívott szereplők részvételével. Egyszerre csap össze náluk a dokumentarizmus a fikcióval, játékkal, tényekkel, viszont e sokféleségben mégis precíz struktúrát vélünk felfedezni, hogy a felvetett kérdés többféle aspektusát megmutathassák. Színészeik nem képzetek, csupán hétköznapi emberek, akik elmesélik élettörténeteiket egy adott témához kapcsolódóan, majd az alkotók a személyes, intim elbeszélést kiegészítik a témához illő meghívott szakemberek véleményeivel.

Alakulásuk óta (2000) több mint húsz előadást hoztak létre, különböző színházi terekben, illetve „létesített” színházi terekben. Több előadás esetében városok utcái vagy elhagyott épületek válnak színpaddá. Például a 2005-ben létrehozott Cameriga című előadásban a rigai Városi Tanács üres épületén kalauzolták végig a nézőket az egykor ott dolgozók. Vagy, egy ismét újszerű és érdekes példa a Cargo Sofia (2006), melyben a közönség egy teherautón ülve, annak üvegfalán keresztül nézte a színpaddá vált várost, az autópályát, miközben kamionsofőrök mesélték élettörténeteiket. Alanyaikat gondosan válogatják, ugyanígy a szöveggönyv is gondosan válogatott történetek konstellációja. Az alkotók számára mesterkéltséget jelent a színészekkel való közös munka, ezért inkább olyan „szakértőkkel” dolgoznak, akik közemberek, és mégis olyan tudásanyaggal rendelkeznek, melyre az alkotók kíváncsiak, és melyre éppen szükségük van. Ezért nem nevezik alanyaikat amatőröknek. Így az „újraalkotás” módszere sok esetben terápiás gyakorlat, motiváció, az élet újragondolása.

A közös történetírás mellett mégis felhasználnak irodalmi anyagot, többnyire olyan művet, melyet színházakban kevésbé dolgoztak fel ezelőtt. Így alkották meg a Wallenstein (2005) című előadást, melynek alapját Schiller trilógiája jelentette, valamint a Tőke címűt (2006), melynek alapja Marx gazdaságtani műve. Újszerű módon úgy helyezték ezeket a tartalmakat kortárs kontextusba, hogy a castingon válogatott szereplők mind valamilyen módon kapcsolódnak az

épp aktuális témához: vagy Marx, a szerző szülővárosában nőttek fel, vagy gazdaságtörténészek, történészek, vagy egyszerű emberek, akiket a kommunizmushoz erős viszony fűz. A történés így emberközelibb lesz: demonstrálja és újrajátssza az elhangzottakat. „A Rimini Protokoll eljátszik a globális szolgáltatások nyújtotta lehetőségekkel, megjelenítve következményeiket, és a globalizált világ dilemmáinak kezelésére egyfajta protokollt kínál.” (Irmer, 2007: 58)

1.2. DOKUMENTARIZMUS ANGOL NYELVTERÜLETEN

Angliában az ötvenes évektől, John Osborne *Dühöngő ifjúság* című drámájával fellendült a kortárs drámaírás, a klasszikus anyagot felváltotta többszáz fiatal hivatásos író munkája. Elkezdődött az új angol dráma felkarolása, melynek otthona a Royal Court Theatre volt, és máig is az. Programjai által Európa-szerte segíti elindítani az új drámaírók, rendezők karrierjét. Ez a nagy fejlődés pár éven belül a politikai színház megújulásának is teret adott. Hogy milyen formában, azt Stephen Bottoms *Putting the documents into documentary* című tanulmánya alapján mutatom be.

A kilencvenes évek közepétől a dokumentumdráma elterjedt London színházaiban. Az új „trendet” David Hare forradalomnak nevezi a színházban, melynek ő maga is ösztönzője. 2003-ban megrendezi a *The Permanent Way* című előadást, melynek témája a brit vasúthálózat vállalati csődje, majd 2004-ben a *Stuff Happenst*, mely az iraki megszállás előzményeit dolgozza fel. Jelentős a színész-drámaíró Robin Soans *Talking to Terrorist* előadása, melynek érdekessége, hogy történelmileg és földrajzilag jól elkülöníthető helyekről gyűjtött tanúvallomásokat dolgoz össze a valódi többértelműség létrejöttének érdekében. A helyek megemlézése és valóságok lokalizálása mellett statikus-monologikus formát öltött az előadás. Így alakul ki Hare nyomán a „szóról-szóra”, másként „verbatim” színházi forma, amely mintegy helyettesíti a dokumentumszínházat. A megkülönböztetés fontos, mert a verbatim keretén belül a dokumentumot szóról szóra értékesítjük, és ez jelenti az elsődleges művészi forrást. Továbbá, mivel a beszélőket többnyire anonimitás jellemzi, a szólásszabadság tovább fokozódik. A színészek így bármit elmondhatnak, amiről a politikusok nem szívesen beszélnek, félve a publikumtól. Mi több, ez a hiány lehetőséget ad a színésznek, hogy cenzúramentesen azt is kimondja, amit érez és gondol.

Nicolas Kent *Tricycle Theatre*-je vezető szerepet tölt be a verbatim színházi életben. Többnyire bírósági eseteket, törvényszéki pereket dramatizál. Ilyen előadás a *Justifying War* (2003), mely az iraki háborút tekinti vitatémának, vagy a *Bloody Sunday* (2005), mely az 1972-ben brit katonák által lelőtt belfasti katolikusokról szól. Ezeket az előadásokat képtelenség lenne egyszerű drámai fikció által színpadra vinni. Elgondolkodtató, hogy a britek miért állnak elő e kegyetlen realizmussal. Stephen Bottoms ezt a szemléletmódot a média, a BBC és az újságok publikációinak hatásaként értelmezi, melyek igazságában a britek töretlenül hisznek. Ezzel szemben az amerikaiak például inkább látják a manipulációt, a torzításokat, az elfogultságot, így, hitüket veszítve a médiában, a színházi reprezentációnak a groteszk és szatirikus vonalát erősítik fel a valós feldolgozással szemben.

Hare a színház értékeit a jelen valóságának megfelelő ábrázolásában látja. Körülbelül úgy nyilatkoznak a verbatim színházról is, mint a színpadi realizmusról, mely egy áttekinthető valóságot mutat be az életszerű viselkedésről, miközben egy író általi szerkesztett perspektívát kapunk a valóságról. A verbatim valamivel ámítóbb, hiszen valós emberek jelennek meg valós élethelyzetben. Hare későbbi munkáiban már mindentudóként jelenik meg: néha a színész a

közönségből szólítja ki őt David néven, mint aki néző, és ugyancsak mindent tud. Viszont beismeri, hogy amikor az „ajtók becsukódnak mögötte”, fantáziájára hagyatkozik. „Bár a bírósági színház képileg nem tűnik túlzottan izgalmasnak – öltönyös emberek, irodabútorok, borzalmas vállalati dizájn –, esztétikai szempontból fontos tanulságokkal járhat, ugyanis valóság és fikció kapcsolatának problematikus kérdését veti fel: komolyan vehető-e, hogy a verbatim színház az igazságot mutatja be? Hiszen tulajdonképpen ez is csupán a valóság szerkesztett változata, egyoldalú és részleges, akár a fikció.” (Sierz, 2009)

1.3. DOKUMENTARIZMUS OROSZ NYELVTERÜLETEN

Az orosz színház az ezredforduló körül bekapcsolódik az európai színházi kultúrába, a kortárs drámaírás folyamataiba. 1990-ben a londoni Royal Court, az angol új dráma megteremtője kapcsolatot épített ki Moszkvával új drámaírók felfedezése céljából. A kortárs színház szükségességével való szembenézést a Teatr.doc létrejötte is jelzi, mely magához vonzza a fiatal drámaírókat, akik egyre inkább a jelen valóság felé fordulnak. A „legnyersebb” drámaforma a dokumentumdráma lett, mint az új dráma egyik legfontosabb irányzata.

A Teatr.doc nevű színház 2001-ben alakult Jelena Gremina és Mihail Ugarov drámaírók vezetésével. Az általuk képviselt színházi szemlélet „részint a média, részint a politika által manipulált valóságértelmezéssel helyezkedik szembe”. (Tompá, 2005) Kifejezetten a verbatim technika művelői, mely megköveteli a mély aktualitás-orientáltságot, és utat nyit a szociális, gazdasági és politikai rendellenességek tükrözésének. Ezeknek a vitáknak katalizátorává vált a színház. A szerzői szöveg a színészi improvizációval kelt egybe, melyet az alapos terepmunka előzött meg. „A kortárs orosz dokumentarista színházban a verbatim technika alapelve, az interjúk szövegének szó szerinti reprodukálása nem kötelező. Jóval fontosabb, hogy a néző számára dekódolható módon megmutatott reálisban ráismerjen az őt körülvevő világra.” (Tompá, 2005) Így a színház a kapcsolatteremtés színhelyévé vált, melyben elsődleges a nézővel folytatott dialógus. Témaválasztásának szabadsága a művészi formák sokszínűségét teremti meg: „az ember és az őt körülvevő világ shakespeare-i konfliktusa éppúgy lehet az ábrázolás tárgya, mint a jelenkor legsúlyosabb problémái”. (Jabokova–Brajlovszkaja, 2007: 62)

Napjainkra egyre inkább fölerősödött a mindennapi ember számára ismerős téma feldolgozása, a nem tudatosított problémák irányába való elmozdulás. A Teatr.doc darabjai kötetben is megjelentek. Hőseik a valóságból érkeztek, kiknek történetei az olvasóval közös élményvilágot elevenítenek föl, úgy, hogy a valóságérzet a művészi konstrukció hiányának érzetét helyettesítse. „Ez a törekvés vissza akarja állítani a színház Oroszországban is elveszett társadalmi, tudatformáló szerepét. Úgy tűnik, ezek a színházak olyan társadalmakban jöhetnek létre, amelyek nem az apatikus önelégültség állapotában leledzenek, hanem önvizsgálatot folytatnak.” (Tompá, 2005)

1.4. GIANINA CĂRBUNARIU DOKUMENTARIZMUSA

Gianina Cărbunariu, a marosvásárhelyi Yorick Stúdió 20/20 című előadásának rendezője a Bukaresti Színház- és Filmművészeti Egyetemen tanult rendező szakon, majd a Royal Court Theatre és a Lark Theatre ösztöndíjasa volt mint drámaíró. Munkatársaival együtt 2002-ben létrehozta a dramAcum projektet, mely műhelyt biztosít az új román dráma számára. Publikált

művei közé tartozik a *Stop the tempo* (2003), a *mady-baby.edu* (illetve *Kebab*) (2004) és a *Tipii ästa seamăă cu pärinții noștri* (2005).

Rendezéseiben a jelen valóságáról beszél, a generációk problémáival, konfliktusaival foglalkozik, melyeket a kommunizmus történelmi kontextusába helyez. Új korszakot alkotó rendezései a *Sold out* (2010), mely a müncheni Kammerspielében jött létre, és melynek témája az 1989 előtti emberkereskedelem Romániában; a *20/20* (2009), mely az 1990-es marosvásárhelyi eseményeket dolgozza fel, majd a *Verespatak* (2011) című előadás, melynek témája a mai társadalmi erkölcs megvilágítása: milyen következményekkel jár egy közösség életében, ha egy kanadai cég megsemmisítő szándékkal kívánja felvásárolni a helyiek földterületeit, hogy aranybányát nyisson. Ezek az előadások mind ugyanazt a színházi formát követik: a dokumentarizmust, mely így megjelent az erdélyi színházakban is. Gianina Cărbunariu a történelmi emlékezetet széttöri, és elismeri intim viszonyát, amelyet témájával fenntart: „Tehát nem konkrétan egy előadásötlet volt, hanem hogy én, Gianina, személyesen tisztázni akartam pár olyan dolgot, amelyek kérdések maradtak számomra. Olyanokat, amelyek húsz évvel ezelőtt történtek, és a televízióban láttam őket...”¹ E problémát hangoztatja, elmélyíti és a megértést segíti elő, mivel a téma mindezt az ő szubjektivitásának köszönhet: ő teremtette meg, ő teremtette újra. Gianina megpróbál emlékezet-emberként történész lenni.

Módszerei az orosz dokumentarizmussal állnak a legközvetlenebb kapcsolatban, hiszen a verbatim technikát szabadon használva, az interjúk anyagát kiegészíti a teljesség nevében szerzői elgondolásaival, vagyis fiktív burokkba zárja azokat. Színészeivel együtt terepmunkát végez, és az összegyűjtött anyagot együtt gyűrik szöveggönyvvé az előadás próbáival egyidőben. Előadásában megismerünk egy hiteles társadalmi rendet, amelyben román és magyar, multikulturális térségből származó emberek együtt élnek. Kérdéseinek sora nem hagy bennünket nyugodni, és előadásainak végén kiderül: a „bünt”, ha elkövettük, nem a múltban, hanem a jelenben kellene keresni. Mert például a *20/20* esetében nem az a fontos, hogy mi is történt 1990 előtt, hanem, hogy mit kezd ma ez a társadalom a múlttal és a jelen szabadság ízével. Előadásainak szereplői többnyire kérdezők, akik nem csak kutatják, hanem önmagukban is felfedezik a problémát, az identitásukat, és színészekként nyújtják át nekünk. „A verbatim akkor tud érvényesen megszólalni, ha a művészi beavatkozást nem álcázzák eredeti, érintetlen nyersanyagként, hanem elemzik is, amit a terepen találtak. Amikor nem manipulálják a nézőket azzal, hogy ez a nyers igazság, hanem megmutatják, hogy a személyes igazság a személyen kívüli tényezők produktuma is. Amikor nem csak az idegent reprezentálják, hanem vállalják a saját művészi érvényesítését.” (Perevezencheva, 2007) Ez az orosz dokumentarizmusnak is egyik sajátossága: a technika tehát már eszközzé válik arra, hogy fikciók sora összeálljon egy történetté, melyet a magánember szavai alkotnak.

2. A 20/20 MUNKAFOLYAMATA

A marosvásárhelyi független színház, a Yorick Stúdió *20/20* című előadását Gianina Cărbunariu írta és rendezte öt marosvásárhelyi magyar (Bányai Kelemen Barna, Berekméri Katalin, Korpos András, Sebestyén Ába, Tompa Klára) és öt bukaresti román színésszel (Virgil Aioanei, Carmen Florescu, Mădălina Ghițescu, Rolando Mastangos, Cristina Toma), az előadás dramaturgja Bo-

1 Interjúm Gianina Cărbunariuval

ros Kinga. Az alkotók a rendező felvetésére igyekeztek minél többet megtudni az 1990 márciusában Marosvásárhelyen lezajlott román–magyar összecsapásokról: „A dokumentálódásnak elsődleges célja az ismeretszerzés volt, ami a csapat egyes tagjainak gyökeresen más viszonyulása folytán némiképp csapatépítési feladattá is vált.” (Boros, 2009: 1)

Egy interkulturálisnak nevezhető társulat együttműködéséhez a próbák során elsődleges egy közös gesztus- és színpadnyelv kidolgozása. Ehhez szükséges a sztereotípiákkal való leszámolás, az etnikai modorosság leküzdése, vagy épp felhasználása, mely által új helyzetet hoznak létre és alkalmassá válnak a közös alkotótevékenységre. A kollektív kreativitás létrejötte – a cselekvések spontaneitása, a kifejezések közvetlen használata és az egymás megértése – vezetheti a csapatot egy olyan színház létrejöttéhez, mely hasonló közvetlenséggel és mélységgel érinti meg magát a nézőt is. Az ismeretek egységességének eléréséhez tehát csapatmunkára volt szükség, melynek kiteljesítéséhez a csapat egy részének közelednie kellett a múltbéli eseményekhez, míg más részének távolodnia kellett tőlük, melyek gyermekkorukban különböző formában érintették őket. Ez a csoportok közti dinamika „teátrális potenciállal bíró helyzeteket szült”. (Boros, 2009: 2)

Másik oldaláról nézve az interkulturalitást, lényegében nem kultúrák találkozásáról beszélünk színházilag, hanem konkrét művészek, művészeti formák találkozásáról. Sőt, Hans-Thies Lehmann szerint sok művész a saját kultúrájával szemben is idegen, „marginális” pozíciót foglal el benne, mely szintén a játék lehetőségét kínálja a színház számára.

2.1. A KUTATÁS, FORDÍTÁS

A próbák első szakasza az információgyűjtés volt: levéltári dokumentumok, könyvek, újságcikkek, internetes információk, filmek, dokumentumfilmek. A közösen látott márciusi eseményekről szóló dokumentumfilmeket jelenetenként fordították románra a magyarul nem értő színészeknek. Így „a fordítást mint interpretációt élték meg” (Boros, 2009: 2). Ebből született az előadásban a megszámlálhatatlan játék a fordítással, mely egyszerre volt komikus és vált az irónia eszközévé, mely a feliratozásban szintén érvényesült. „Azt kerestük, hogy a néző megélje a másik nyelvének nem-értéséből fakadó frusztrációt, tehát ne csak valamely szereplő frusztráltóságával azonosuljon, ha akar, hanem érzelmileg ne tudja kivonni magát a szituációból.” (Boros, 2009: 2) Ezt akár kegyetlenségnek is nevezhetjük, de nem a brutális értelmében. A néző magára hagyatottsága a saját élményével, a „kollektív színházjáték” érzetének keltése, ugyanakkor a tudatalatti mélységeibe való alászállás teljesíti ki ez esetben a kegyetlenség fogalmát. Az alkotók, kivonva önmagukat a hivatásos történelmi feladat alól, a megbízhatatlan Wikipédia három szócikkét is bátran használták fel arra, „hogy a 20/20-t, azaz az omniózus március 20 óta eltelt húsz évet” (Boros, 2009: 2) tudatosítsák, s ezáltal megerősítsék azt, ami fő gondolat az előadásukban: a történelmi igazság felfedése lehetetlen, a cél a színpadi igazság közös megfogalmazása.

Az információkból az következik, hogy a tények megismerése és a fölmerülő kérdésekre a tények által kapott válasz egyfajta társadalmi értékrendszert alakít ki. Az értékek így beépülnek az alkotók munkájába és új utak fele irányítják az alkotás folyamatát. Így válik az igazság kulcsszavá, mely a tények és a teremtett értékek, vagyis az értelmezés kereszteződésében születik. A kettő nem választható szét.

2.2. TÁRGYAK A MÚLTBÓL – AZ EMLÉKHELY FORMÁI

A következő szakasz az alkotók személyes élményeire és múltjára támaszkodik. Mindannyiuknak egy történetet, képet, személyes tárgyat kellett bemutatnia saját életéből, mely a húsz évvel ezelőtti időszakot képviseli. Ez az alkotási folyamat az önazonosítás, az önismerés elbeszélése, leltára mindannak, amit egymásról tudni kell, tehát egyfajta beavatás a kollektív emlékezetbe. Ez a momentum eszközkészletével már lieu de memoire-rá² lényegült át az emlékezés megszilárdításának érdekében.

2.3. SZÓ SZERINT

A dokumentálódás legfontosabb szakasza az interjúkészítés volt. A kérdezettek többnyire „különböző nemzetiségű, életkorú, foglalkozású, anyagi háttérű, műveltségű” (Boros 2009: 4) átlagemberek, marosvásárhelyi lakosok, illetve a húsz évvel ezelőtti közélet ismert szereplői. A dramaturg, Boros Kinga „szakértőnek” nevezi alanyait. Ezzel a kifejezéssel a Rimini Protokoll előadásai alanyainak megnevezésekor találkoztunk. Ők is szakértőknek nevezik interjúalanyukat, azzal a különbséggel, hogy ezeket az embereket színpadra is állítják a valóság és fikció játékát űzve. Szakértők tehát mindkét esetben, hiszen rendelkeznek azzal a múltból való tudással, melyet az alkotó csapat kutat, keres, és mely tudásnak hiányában céljuk megvalósíthatatlan.

A verbatim módszer megfelelő lehetőséget nyújtott arra, hogy a szakértők mikrotörténetei kerüljenek előtérbe, melyek igazsága, legalábbis a személy felől nézve, megkérdőjelezhetetlen, a dokumentációs anyagokkal ellentétben. A mikrotörténetek jellemzői meghatározzák a 21. századi dokumentarista színház lényegét: „A parányi események, az egyéni tettek aprólékos rekonstrukciója éppen azért fontos, hogy feltáruljanak előttünk a rendszerek bonyolult következtetlenségei, melyek réseiben és hézagaiban az emberi szubjektivitás, maga a szabad akarat nyilvánul meg”.³ Az interjúk történetei mellett a színészek személyes történetei is az előadás anyagaként jelentek meg, így ezek az jelenetek váltak elsődlegessé, az előadás meghatározó alkotóelemeivé. Mivel a színészeknek saját történeteiket is előadásá kellett gyúrniuk, ezért ők is hasonló folyamaton mentek keresztül, mint a néző: eddig csupán átélt történeteiket maguktól elidegenítve és elemezve kellett feldolgozniuk.

„A csapat igénye az előkészítettségre és koherenciára nem különbözött a márciusi események azon szemlélőjének reakciójától, aki húsz év távlatából világos összefüggésekre próbálja lebontani az agressziót, hogy az utólagos magyarázat által feldolgozza, és pontot tegyen a történet végére.” (Boros, 2009: 5)

2.4. IMPROVIZÁCIÓ ÉS SZÖVEG

A csapat nem kész színdarabra alapozott. A próbafolyamatot fogalmak, hangulat, a témából adódó mítoszok alapján történő improvizációkkal töltötték ki. Az ebből adódó eredményeket párhuzamosan följegyezték, és a megszerkesztett jelenetek alapján létrejött a szövegekönyv, melyet műfajilag nem szívesen határoz meg a rendező: „Semmiképp nem határolnám be. Kinga

2 Pierre Nora (1999) fogalma

3 Lásd Gyáni Gábor (1997) írását

(Boros Kinga) ötlete volt ez az anti-történelmi dráma műfaj, de úgy gondolom, hogy nem az, és nem a történelem újrajátszása”⁴

Dráma és társadalom sosem illeszkednek egymáshoz, mivel a társadalmat ma a széttöredezettség jellemzi. A valóság megfogalmazására majdnem minden forma alkalmasabbnak látszik, mint az ok-okozati logikát követő cselekmény, mely a drámát jellemzi. Habár egy-egy mozzanatban még fellelhető a drámaiság, a színház lemond a kezdet és a vég eszméjéről, közelebb áll hozzá a gondolat, hogy a katasztrófa vagy a tréfa éppen az, hogy minden ugyanígy folyik tovább. Így a drámai forma sem illik a dokumentarista stílushoz.

Megfigyelhető, hogy mivel a drámát nem engedjük ki a struktúra korlátai közül, fennáll annak a veszélye, hogy a tömegszórakoztatás eszközüvé válik. Súlya, intenzivitása elvész, talán a túlhasznátság okán is, vagy azért, mert cselekvéseit, elavult konfliktusait már nem ismerjük fel, így ez a modell nem tud közel férkőzni a tapasztalatokhoz. A tapasztalatok felfrissítésére tehát szét kell ejteni darabjaira a szövegalkotás folyamatát, hogy aztán a sok apró szövegcserepből egy új forma épüljön fel, mely kegyetlensége mellett a valósággal való játék lehetőségét kínálja fel.

3. A 20/20 C. ELŐADÁS STRUKTÚRÁJA

3.1. A CÍM ÉRTELMEZÉSE

A 20/20 szövegkönyvére a kettősség játéka jellemző. Ez már a címben szembetűnik. A 20/20 utal a márciusi események napjára és az azóta eltelt időre, ugyanakkor, mint törtszám, matematikai művelet, a 20/20 eredménye 1, ez is jelzi, hogy eljött a tisztánlátás, az egység ideje. Ugyanakkor a szemészetben ez a szám jelenti az egészséges látásélességet, ahogyan a plakát kivitelezése is jelzi: a Yorick előadása is látni és láttatni akarja a témát, hogy aztán gondolkodni és beszélni lehessen róla. Hiszen a múlt március huszadikáról a jelen márciusát is láttatva beszélünk. A kettősség legerősebben a kétnyelvűségben jelentkezik, hiszen a történet román és magyar nevű, illetve kétnemzetiségű szereplőkkel van megvalósítva. A szövegkönyv egyes és többes szám első személyű, mely a megszólított és megszólítottat egyenragúvá teszi (ez feltétel, hisz a darab a román–magyar etnikai konfliktus miérettét feszegeti, melyet egyetlen nézőpontból lehetetlen megvalósítani.) 18 jelenet sorakozik fel egymás után, melyek két különböző részre oszthatók: fiktív és valós dokumentumokon alapuló jelenetekre. Ezeknek a jeleneteknek további két változata figyelhető meg, melyek különböző szerepeket töltenek be: egyesek húsz évvel ezelőtti helyzeteket akcióval idéznek meg, más jelenetek monologikus formában elbeszélnek mikrotörténeteket.

A tizenhat dokumentum alapú és két fiktív jelenet bemutatása csak az előadás fényében lehet teljes, hiszen a több mint ötven interjúból megírt szövegből rendezett előadás csakis élőben, a színészek játékaival egyesülve, a színpadi kifejezés eszközeivel és a néző részvételével együttesen nyer teljes alakot. Ekképpen megvonja magától az objektív leírás lehetőségét, mert társadalmi szituációvá válik az aktuális téma és a színházi forma által.

4 Interjú Gianina Cărbunariuval

3.2. SZITUÁCIÓS JELENETEK

Az első rész (az 1, 2, 6, 7, 12, 14) húsz évvel ezelőttre vezet vissza, 1990 márciusára. Az első jelenetben olyan problémák fényében elevenedik föl a múlt, amelyek napjainkra is jellemzőek: milyen nyelven lehet/szabad megszólalni; barátság-e a román–magyar kapcsolat („Barni: Hogy a faszba ne? Hát barátaink! / András: Barát és barát közt különbség van”); ráérzünk a két etnikum közti feszültségre, mely abból születik, hogy vajon milyen nyelven szólítsuk meg egymást („Aba: Și cum ne dăm seama dacă-s români sau unguri? / András: Zicem tessék/poftiți și vedem noi ce zic”); az identitászavar öntudatlan cselekvésekre kényszerít („Aba: Eu-s pe juma-jumi, ce fac? / András: Te így is, úgy is kapsz.”)

Kiderül, hogy a romániai társadalomról van szó, a román–magyar együttélésről, mely valamennyi befogadó számára provokatív szituáció is. Az előadás játékos módon olyan helyzetet teremt e jelenetek számára, melyeknek magunk is részesei vagyunk, s ezáltal elfogadjuk, hogy tárgyiasnak hitt tudásunkat félretéve állunk a helyzet közepén. Az előadás a többek számára ismerős országosdi-gyermekjátékkal szakítja meg a problémáktól feszült hangulatot (második jelenet), majd további reflektálásra készítet a holland turistáknak az emberekből áramló agresszióra való rácsodálkozása, a verekedés elől menekülő terhes anya cselekedetei által (6. jelenet), valamint egy újabb gyerekkori élményt idéz az iskolás fiú perspektíva-rajzában megörökített harctér (12. jelenet). A hetedik jelenetben konkrét tények jelennek meg, kórházi dokumentumok és egyéb intézményekből származó dokumentumok adatai, melyek román és magyar sebesültek neveit tartalmazzák vegyesen. Nem lehet tudni róluk, hogy áldozatok-e vagy hősök. Nem is fontos tudni, hiszen könnyebb lenne egy embert felelőssé tenni az eseményekért, mint alaposan megvizsgálni, mi volt a lázadás eredete, milyen jellegű volt, mik voltak a társadalmi okai. Ez a jelenet nem tartalmaz magyarázatot, sem a szövegben, sem az előadásban, épp ezért nevezném a jelen és a múlt közti párbeszédnek, mely a ma és a tegnap társadalmá között folyik, tehát azt eredményezi, hogy a befogadónak kell megtalálnia a megfelelő választ arra, hogy ezek a sebesült egyének saját megítélésük szerint miért cselekedtek úgy, ahogy.

A 14. jelenet megkettőzi önmagát: a külföldre menekült fiatalok életét és félelmeit mutatja be egy folyamatosan megszakadó telefonbeszélgetés által. A menekülés, az emigráció nem csupán a rendszer elől való menekülés, hanem az identitástudat megkérdőjelezése is egyben. Aki nem leli otthonát, tartozik-e valamilyen közösséghez? Nehéz választ találni a kérdésre, hiszen újabb kérdés merül fel e téma kapcsán: van-e egyáltalán ma közösségtudat? Van itt egy kisebb (fiktív) jelenet is, melyben egy román ajkú, magyarul helytelenül tudó színész magyarul tanít írni-beszélni román ajkút. A jelenetben felhalmozódó ironikus kifejezések a maguk nyelvi esetlenségében képesek kegyetlenek is lenni, mely egyszerre dinamikus játék a múlttal, a jelennel, a nézővel, szavakkal, a színházzal:

„MADA E coaptă acuma?

CRISTINA Most süttötték?

MADA Aa, ca în most vaughy soho.

CRISTINA Da. Suto-tek.

MADA Suto, aa, vai, săracu`, tu ai văzut ce a pățit...”

Az idézet meghatározza a szövegegész stílusát. Többféle olvasatot kínál, valamint magával von témát, feltételezések egész rendszerét, melynek jelentése más diskurzustémához tartozik (például a Suto-tek replika az első olvasat mellett utal Sütő András író nevére, aki az esemé-

nyeken súlyos sérüléseket szenvedett). Derrida dekonstrukciós elméletére utalhat vissza ez a szerkesztésmód, hiszen ennek a szövegnek a célja az is, hogy alapértelmével ellentétes értelmet is felmutasson, ezáltal felnyitva a szöveget. A nyelv figuratívvá válik ezáltal.

3.3. FIKTÍV JELENETEK

A szövegben megjelenő fikció, a dramatikus struktúra a történelemábrázolást bensőséges kapcsolatba hozza az irodalommal. A történelem fikcionalizálására szükség van ahhoz, hogy megértjük azt a világot, amelyben a szerzővel együtt élünk. A fikció olyan formát ad az egésznek, amely által a tudat képes azt a világot megteremteni magának, melyben élni szeretne vagy éppen él. Ezek a jelenetek is egy-egy darab valóságot mutatnak be, hiszen alapja a szóbeszéd, ám a fokozás és értelmezés érdekében fiktív burokba zárták őket.

A dokumentumra épülő jeleneteket a darab közepén kettészeli Sárrika születésnapja (9. jelenet), kitalált, viszont olyan utalásokkal telített jelenet, melyek a valós életből merítettek, és melyből bárki magára ismerhet. Együtt ünnepel a nyelvi sokféleségben az összes szereplő. Ezáltal elért a mű a tetőpontjára. Ifjú erdélyi magyar házaspár fogadja a hazafias lelkületű magyarországi barátokat. Éppen, hogy elcsitult a forradalom, de háborgás van: nem politikai, hanem etnikai. Váratlanul megérkezik két román család a szomszédból, akik több kedvességgel, mint ellenséges szándékkal szeretnék felköszönteni Sárrikát. Itt bontakozik ki erőteljesen a nyelvi sokféleségből fakadó kommunikációs nehézség ügye, a hosszú jelenetben a bonyodalmat a tolmácsolásból és megválogatott szavak kényszeréből fakadó állandó félreértések okozzák. A fogadótér hirtelen interkulturális térré változhatna, hiszen a Tokaji aszú találkozik a székely pálinkával, a román folklór az István, a király⁵ dalaival, de senki nem képes a kommunikációra vagy a közöltek befogadására. Itt válik „előnyössé” Stela „juma-jumi” volta, hiszen ő, a magyar feleség, kisebb-nagyobb félrefordítással, elhallgatással tolmácsolja az ellenséges hozzáállású külföldi vendégeknek a mondottakat. Ráadásul a színésznak, Cristina Tomának „valószínűleg egyik nagyszülője félig vagy tán egészen magyar volt, Cristina talán Erdélyben is született, de ma bukaresti román színésznő, legalábbis 89,5 százalékban román”. (Tompá, 2010) Észrevétlenül keveredik a valóság és fikció a jelenetekben.

Ez a rész egyszerre utal a munkafolyamat során felmerülő fordítás problémájára, ugyanakkor a manipuláció jelenségét ironizálja. Ő mindenki nyelvén beszél, éppen ezért zavarodik bele a diskurzusba, és nem érti, miért születik meg a feszültség. Ennek ellenére mindannyian igyekeznek egymás előtt jó színben feltűnni: dicsekednek, hogy jól ismerik a magyar csárdást, akár meg is mutathatják. A magyarországi vendégpár, hogy tovább szítsa a feszültséget, túlzott pátozzsal elszavalja Reményik Sándor Templom és iskola⁶ című versét, melynek lefordítása újabb félelmet, s ezennel új témát idéz elő a vendégek fejében. Akár így is mondhatjuk: visszaesnek a kezdeti állapotba: kié lesz végül Erdély?

5 Rockopera, melynek zenéjét Szörényi Levente szerezte, szövegét Bródy János írta Boldizsár Miklós *Ezredforduló* című drámája alapján. Első bemutatója 1983 augusztusában volt Budapesten.

6 A nyolcvanas-kilencvenes években Reményiknek ez a verse egyike lett azoknak a költeményeknek, amelyek a legtöbbször kerültek az antológiák lapjaira, illetve hangzottak el pódiumokon a közönség előtt. A vers címében az erdélyi magyarság megmaradásának és önazonosságának két alapvető fogalma áll: a „templom” és az „iskola”.

A fikatív szövegekben is rejtett utalásokat találunk az interjúalanyok elbeszéléseire, a pogrom következményeire: elrejtett névtáblák, dupla záruk szerelése az ajtókra, a véletlen megjegyzések egyértelművé teszik az oldottnak látszó hangulat hamisságát. E kerek, életteli jelenet tartalmi gazdagságában kimeríti a két etnikum felnagyított szokásait, fokozva ezt szimbolikus kellékekkel (a román szomszédokon román nemzeti szín ruha, a születésnap tortája piros-fehér-zöld díszítésű), melyek jellegzetes öltözködési formákra utalnak, s az ahhoz tartozó gesztusnyelvre is. Ehhez a fikcióhoz csatlakozik az előadás utolsó előtti (17) jelenete, ahol ironikus hangvételű túlélési útmutatót nyújtanak arra az esetre, ha etnikai feszültséggel teli övezetben találja magát a befogadó.

Ebben a jelenetben erőteljesen használják az iróniát mint eszközt. Feltehetjük a kérdést, hogy a tragikus múlt idézése hogyan egyeztethető össze a komikummal és az iróniával. Hayden White állítását alátámasztja az alkotók bátorsága, miszerint egy eseményhalmaz szolgálhat tragikus vagy komikus történet alkotóelemeiként. „Ami ugyanis a történelemben egy nézőpontból tragikus, egy másból nézve komikus, csakúgy, mint a társadalomban.” (White, 1996: 337) Hiszen a szerzőnek, ahhoz, hogy egy viszonylag tragikus helyzetet komikussá alakítsa, megváltozott nézőpontját kell megmutatnia. Ez pedig lényegét tekintve irodalmi, más szóval fikcióteremtő művelet, mely semmivel sem csökkenti az ismeretátadás lehetőségét. Fontos hozzáfűznöm azt is, hogy ezek a stílusbeli eszközök követhetőbbé és érthetőbbé teszik a művet. Véleményem szerint ezek a fikatív jelenetek „dokumentálják” a valós szituációkat és fokozzák a szó szerinti elbeszélések által keltett hangulatot.

3.4. ELBESZÉLŐ JELENETEK

A további tíz jelenet (3, 4, 5, 8, 10, 11, 13, 15, 16, 18) alkotja az elbeszélő részt, mely a verbatim technika által a magánembernek és a múltból szóló emlékeinek ad hangot. Mozaikosan összeálló történet-cserepek, melyek kommentárként fonódnak a „harci jelenetek” köré. Ezek a mikrotörténetek az átlag környékbeli lakos életének tényeit, a viselkedését irányító normákat mutatják meg, erkölcsi-hitbeli meggyőződéseinek feltárására törekednek, és eltérnek a tudományos történetírás gyakorlatától. Történettörédek ezek, melyeknek anekdota-formája új olvasatát nyújtja a történelemnek. A jelenetek letéteményesei a mindennapi történelem, vagyis a peremre szorult jelenségek és a másság megértésére, hiteles bemutatására való kísérlet. A harmadik jelenet színpadra visz konkrét dokumentációs eszközt is: „Klári” gyerekkoráról mesél, egy régi magnóról visszahallgattatva első szerelme, „Zsolt” szavait. Történelmi dátumok erősítik a történet hitelességét: „1989. december 22., forradalom Bukarestben”, „1990 március”, „vásárhelyi események”. „Nálunk a családban nem csináltunk nagy ügyet abból, hogy magyarok vagyunk.” Mégis csupán folyamatosan információfoslányokból és dátumok hasábjából szerzünk tudomást az előadás témájáról. A jelenetek felépítése hasonló a puzzle kirakósjátékhoz: az alkotó darabonként elejt egy-egy súlyos kijelentést, melyet a befogadó magában rak össze, aztán gyorsan átugrik egy másik jelenetre, nehogy beletemessen a „hogyan is volt” állapotába. Így a befogadó ismét saját felelősségére merészkedik az értelmezés ingoványos területére. Ezt az eltávolodást még jobban fölerősíti a következő rész, mely az előadás létrehozásának körülményeiről szól, a „papnérol”, aki segítette őket a dokumentumgyűjtésben. Valós beszélgetések és történetek hangzanak el, melyben alkotótárs maga Marosvásárhely lakossága. Az adatközlők hol

7 Az ország fővárosában a Ceaușescu házaspár lemondását követve, Bukarest kulcsfontosságú központjait (televízió, rádió, telefonközpont) elfoglalva ádáz küzdelem alakult ki a lakosság és a Securitate-erők között.

közvetlenül, hol rettegve nyílnak meg – tudjuk meg ezt az állandóan önmagára és az alkotási folyamatra reflektáló részből, mely általánosan is jellemzi a darabot.

A kilencedik jelenet tovább fokozza a hangulatot, a szereplők sorra elmesélik, magyarázzák, hogyan vettek részt az összecsapásban, hogyan szerettek volna „a város hőségé” válni: megjelennek benne pajzsként felhasznált „parkolni tilos” táblák, molotov koktélok, könnyen forgatható inoxcső, parittyá, büszkén hordott seb, himnuszok éneklése az utcán. Ezzel ellentétesen ugyan ebben a jelenetben felnőtté váló magyar hazafi gyermekét ortodox vallásúnak kereszteli, mellyel a bábeli zűrzavar a tetőfokra hág. Az elbeszélés retrospektív, tehát a felidézésen alapszik, ugyanúgy, mint a cselekvést imitáló jelenetek. Ez feltétele a mesélésnek, de ugyanakkor megváltoztatja a színpadi megjelenítést is. A szó önállósul, mert az üres térben nem látjuk, amit hallunk, így a nézőt arra kényszeríti, hogy az elhangzóra koncentráljon és rádöbbenjen saját jelenlétére.

Mivel a szövegekönyv fiatal alkotók dokumentumokon is alapuló munkájának eredménye, akik a rendszerváltás idejét még gyerekként élték meg, visszatérő motívumként folyamatosan jelentkeznek a gyerekkor. Gyerekkor, vagy „gyerekkór”? Hisz minden beszámoló egy emlékezés a gyerekkorban tönkretett mosolyról, kettétört kapcsolatról, önazonosság zavaráról, otthontalanságról, emigrációról, a román rockzene megszűnéséről, melyek, mint olvashatjuk, „egy életre” meghatározták a jövőt. A megszólítás modellje a dráma alapstruktúrájává vált, és a párbeszéd helyére lépett. S az már csak úgy tűnik, hogy ezekben a „párbeszéd nélküli” jelenetekben a színpadi figurák beszélnek. Inkább azt mondhatjuk, hogy a játék alapjául szolgáló interjúszöveg alanyai mondják őket, illetve a közönség kölcsönzi nekik a belső hangját. A 16. jelenet mintegy végkövetkeztetésként fogalmazza meg, hogy az események a média manipulációja miatt váltak tragikussá, hisz a kommunista rendszer egyik legfontosabb alappillére volt a félelemkeltés. Ez a manipulációs program kinevelte azokat a generációkat, melyek lényegében ma sem merik szóvá tenni a múltat, hangsúlyozza az utolsó jelenet, amelyben egy román és egy magyar ajkú fiatal kutat az internet adatai között, mert kérdéseikre ma sem kapnak választ. Egymás közt beszélgetve, beismerve nyelvi esetlenségüket, példát állítanak a befogadó elé az egymás közötti viszonyrendszer bátor kiépítéséhez, melyről, sajnos még ma is, mint tőlünk függetlenül létező társadalmi jelenségről beszélünk.

3.5. AZ ELŐADÁS UTÁNI BESZÉLGETÉS

Az előadás valójában két nagyon különböző részre oszlik. Az első rész maga a színészi játék általi témafelvetés volt, míg a második felvonás az alkotók és a nézők közt minden előadás után létrejövő beszélgetés. Ez a közvetlen módszer is egy eszköze a párbeszédnek, amit előbb a rendező nyitott meg színészei közt a munkafolyamaton, az előadás végén pedig ők, az alkotók teszik fel a kérdést a befogadónak: „ti mit gondoltok erről?”

Ami nem érzékelhető csupán a szövegekönyv alapján (még akkor is, ha külön e célra íródott és megismételhetetlen), hogy egy pszichoterápiás programhoz hasonló eseményt hoztak létre az alkotók. Körben ül színész és néző, beszél a témáról, elemzi, körbejárja. Azért kellett e témához nyúlni, mert a hozzá kapcsolódó történetek, események már-már neurotikus pontjai a társadalomnak. A páciens, vagyis a néző, sőt, maguk az alkotók is, a múlt megfestett eseményei alapján élik jelenüket, melyet nem képesek másképp látni, csupán úgy, ahogyan a tudatukban eltűzött, túlcselekményesített múlt emléke él. A kezelőorvosok, a tíz színész feladata nem az,

hogy az igazságot mutassa fel, a valós, túlzástól mentes történeteket, hanem az, hogy a „pácienst” rávegye életének újraértelmezésére. Hayden White ezt a „defamiliarizált” események „újrafamiliarizálásnak” nevezi, mely által eltávolítják a történeteket abból a cselekményhalmozásból, melyben meghatározó helyük volt, és egy másikba helyezik őket, melyben hétköznapi funkciót töltenek be, az élet részeként. Hasonló jelenség a fikció megjelenése a dokumentumok között. Egyfajta újrafamiliarizálása a lelki káoszt okozó történelmi tudatnak.

Emlékeim szerint az előadást követő beszélgetés sikere abban állt, hogy, főként az idősebb generáció végül előállt történeteivel, magyarázataival, többnyire a manipulációt okolva az események kitöréséért. Az őszinteség nem volt mérhető, ahogy az igazságérzet sem, viszont a későbbi előadásokból következtek arra, hogy a beszélgetés mindenképp elérte célját: a 2011-es újtó előadáson a fiatalok zavartalanul beleszóltak a játékba, válaszoltak a színészek színpadi kérdéseire. Két év után is nagyszámú közönségnek játszott a Yorick Stúdió, ami arra vall, hogy szívesen hallgatja a közönség újra és újra a történeteket. Ez indítja el a történelemtől való beszédet, és ez az oka témaválasztásomnak is.

4. AZ ELŐADÁS KRITIKAI FOGADTATÁSA ROMÁN ÉS MAGYAR NYELVTERÜLETEN

Dolgozatom részének tartom áttekinteni, hogyan fogadta ezt az új megjelenítési formát román-magyar nyelvterületünk, beleértve az anyaország kritikáját is. Nem idézek minden olvasott kritikát, inkább egy átfogó képet igyekszem nyújtani azokról.

E három „csoport” közül a legszemélyesebb, úgy érzem, az erdélyi „kritikuscsapat” volt, elemzőbb az anyaország, kritikusabb a román megközelítés. Többnyire alázatot éreztem a szerzők részéről, vagy az előadásról magukkal tovább hordozott önkritikát, valamint egyfajta tudatalatti megmozdulást (főként az érintett néző-kritikusok körében): mindannyian elkezdtek visszaemlékezni írásaikban és naplójegyzetként bevezetni az előadás tartalmát. Például: „Az Ando Drom, Cseh Tamás dalfeldolgozásának fenti sorával jöttem ki a Yorickból, ezzel battyogtam haza, főztem teát, mostam fogat. De hazudok: előbb még anyámat hívtam fel, hogy elmondhassam: olyan előadást láttam, amit (akár helyettem is) neki kellett volna látnia elsősorban. Neki van emlékezete hozzá. Az enyémet megteremtették az alkotók.” (Bessenyei, 2010) Talán ahhoz ragaszkodtak inkább, hogy lejegyezve megőrizzék az előadás keltette hangulatot emlékezetükben. Vagy épp metaforával indítottak: „A kaleidoszkópba nézve az ember forgatja-forgatja, várja a képet, az sehol, aztán meglátja hirtelen, hogy hiszen amit oly sokáig nézett, az már maga a kép, a változó, ragyogó, örökké alakuló látnivaló” (Tompai, 2010), melyből kiolvasható a folyamatosan változó múlt feldolgozása iránti örök kíváncsiság. Fel is lélegezhetünk: megszületett „rólunk” is egy történelmi előadás. Ezért is hangoztatják tovább: a független színházaknak teret kell nyerniük, hogy létrejöhessenek fontos, korszakalkotó projektek.

A magyarországi kritika is többnyire személyes töltetű, kiderül, hogy a szerzők nagy része erdélyi származású, vagy valamilyen szinten érintette a téma gyerekkorában, így bátran indítanak élménybeszámolóval: „1990 januárjában az osztályfőnökünk végigkérdezett mindenkit, történt-e valami fontos velünk a téli szünetben. A karácsonyi ajándékon kívül nyilván semmi. Farkas Béla volt az egyetlen, akivel igen. Az apukája meg valami ismerőse fogták magukat, és elindultak Erdélybe, hogy gyógyszert meg ennivalót vigyenek ismeretlen embereknek, mert a forradalom alatt/után az kellett.

Láttuk, persze, hogy láttuk a tévéközvetítést, de 14 évesen a békés-unalmas Alföldön abszolút értetlenül szemléltük, hogy lőnek, hogy kivégeznek egy diktátort (egyáltalán: mi a fene az a diktátor?). Aztán jött a március, és kamaszként még mindig értetlenül néztük a tévét, amikor Sütő András beszélt arról, hogyan lincselte meg a tömeg.” (Papp, 2009) Csáki Judit a Magyar Narancsban megjelenő kritikájában (Csáki, 2010) nem sorolja ezt a jó színházi előadások közé, többnyire külső megfigyelőként tekint körül, végül beismeri: közös az ügy. Aki nem volt részese az eseményeknek, azokból a színész sikeresen váltja ki „azt” az érzést. Továbbá megfogalmazták, egyértelműen jelentősége van annak, hogy kik látják épp az előadást, hiszen ez a műfaj, témája miatt sok szempontból mást jelent Bukarestben, Budapesten vagy Marosvásárhelyen, jelentette ki az Új Magyar Szó.

Mielőtt áttérnék a román sajtó különös megközelítéseire, megemlítek egy, a nyelvi közteséget hitelesen ábrázoló kritikát. A szerző, Fazakas Mátyás, marosvásárhelyi származású, viszont Bukovinában élő kritikus, bekezdéseit felváltva, két nyelven fogalmazta meg: románul és magyarul, így adva vissza az előadás többnyelvűségéből fakadó hangulatot, írásmódjában követve a dokumentatív stílust, és ez önmagában is elismerést jelent. Nagyon izgalmasnak találtam, főként megjegyzéseit: „Sokkal inkább az a hatás érdekel engem, amelyet egy hasonló téma egy olyan közönség esetén képes elérni, mely gyakorlatilag az előadás időtartama alatt szembesül az utóbbi által felvetett kérdésekkel, ergo: amikor nevensz, titokban azt fürkészed, vajon a másik népközönség ugyanezt teszi-e... Vagyok, aki vagyok, és ha valaki nekiesik a szomszédomnak, csupán azért, mert más etnikumhoz tartozik (azaz, az enyémhez), nem fogok túlélési kézikönyvecskéhez nyúlni, ennél talán messzemenően ösztönösebb leszek.” (Fazakas, 2010)

A román szerzők nézőpontja kritikusabb. Vannak írások, melyek a kommunizmus fényéből megvilágított legbátrabb színházi kísérletnek nevezik a darabot, autentikus párbeszédnek. Iulia Popovici kihívásnak tekinti azt, hogy az alkotók milyen kulturális jellemvonást választanak ki a két nemzetiségből, valamint, hogy hogyan öltöztetik azt művészi formába. Felhossa azt a problémát is, hogy a színpadon a román színészek nyelvi korlátaik miatt kevésbé bontakozhattak ki, mint a magyar színészek, akik szabadon alakítottak román szerepeket is. Kivétel ez alól Cristina Toma, aki mindkét, sőt, mind a négy (román, magyar, angol, francia) nyelven emlékezetes „queer” figurát alakított. A szerző különben mintha támadásként vagy valaminek a bizonygatásaként fogná fel az előadást. (Popovici, 2010)

Mircea Sorin Rusu a *linternet.ro* portálon megjelent írásában kategorizál: vannak magyar sovénok, román sovénok és azok, akik túllépnek ezen, például a 20/20 alkotói. Érdekes megközelítést adja a címnek: a 20/20 csak szám, melyet mindenki a saját nyelvén olvashat. Véleménye továbbá az, hogy az előadás a vásárhelyi közönségnek semmi pluszt nem ad, nem is provokál, de ha más térségből származol, akkor sem jelent újat, felfedezést. Nem érzi, hogy súlyos dologról lenne szó, nem tudta megállapítani, honnan indul az esemény, és miért áll fenn a kezdeti feszültség. Nyilván nem ismeri az „in medias res” formáját. Ő az egyetlen, aki nem látja az előadás célját. (Rusu, 2009)

Eme érdekességek mellett megemlítem a kritikák címeit, melyek többnyire meghatározzák a szerzők magatartását az előadással szemben: Ma már csak emlék? – Papp Tímea kíváncsi stílussal értékel; Fekete kérdés? – Nyulassy Attila nemzetiségi problémára reflektál (Nyulassy, 2010); Ahány ház, annyi történelem – Tompa Andrea írása az igazság problematikusságát felvető, elemző kritika; Tabuszínház – Hegyi Réka az új színházi formát dicséri (Hegyi, 2010); 20/20. Așa se scrie, îl citiți, cum vreți – Mircea Sorin Rusu a kétnyelvűség köré építi kritikus magatartását; Între Trianon și România Mare – Iulia Popovici történelmünkre reflektál.

FELHASZNÁLT IRODALOM

BESSENYEI Gedő István

2010, Csak húsz év múlva ne ez a dal legyen. *Látó* 2010. március

BÓKAY Antal

2006, *Bevezetés az irodalomtudományba*. Osiris, Budapest

BOROS Kinga

2009, *20/20 – beszámoló a munkafolyamatról*. Kortárs Drámafesztivál konferencia, Budapest

CSÁKI Judit

2010, Közös dolgaink – Gianina Cărbunariu: *20/20. Magyar Narancs* XXII. évf. 28. szám

FAZAKAS Mátyás

2010, Douăzeci/Húsz. *Observatorul Cultural* 2010. február

GYÁNI, Gábor

1997, A mindennapi történet mint kutatási probléma. *AETAS* 1997/1

HEGYI Réka

2010, *20/20*, avagy húsz éve, huszadikán. *www.hamlet.ro* 2010. március

IRMER, Thomas

2007, Új valóságok keresése. A dokumentarista színház Németországban. *Színház* 2007. augusztus

JABUKOVA, Natalja – BRAJLOVSZKAJA, Kszenyija

2007, Szó szerint: verbatim. Az orosz dokumentarista színház sajátos változata. *Színház* 2007. augusztus

NORA, Pierre

1993, Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája. *AETAS* 1993/3

NYULASSY Attila

2010, Fekete kérdés? *www.7ora7.hu* 2010. szeptember

PAPP Tímea

2009, Ma már csak emlék? *Revizor online* 2009. december

PEREVEZENCEVA, Olga

2007, Az orosz dokumentarista színház. *Színház* 2007. augusztus

POPOVICI, Iulia

2010, Între Trianon și România Mare. *Observatorul Cultural* 2010. február

RUSU, Sorin, Mircea

2009, 20/20. Așa se scrie, îl citiți cum vreți... *www.agenda.liternet.ro* 2009. november

SIERZ Aleks,

2009, Az új írás a kortárs brit színházban. *Színház* 2009. október

TOMPA Andrea

2005, Egyenes beszéd. Orosz kortárs dráma. *Színház* 2005. július

TOMPA, Andrea

2010, Ahány ház, annyi történelem. *Színház*, 2010. február

WHITE, Hayden

1996, A történelmi szöveg mint irodalmi műalkotás. In: KIS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor, ODORICS Ferenc (szerk.) *Testes könyv I. Ictus*, Szeged, 333–355

*Ugyan eddig nem készültek erről reprezentatív felmérések, de valószínűsíthető, hogy a kritikai lapok számának növekedésével fordítottan arányosan csökken azok olvasóinak száma. A bevezető két szakember nem reprezentatív, de két különböző szögből bemutatott felmérését veti össze. Az egyik – Szabó István elemzése – a magyarországi kritikusok helyzetét mutatja be. A másik – Vasco Boenisch német kritikus *Krise der Kritik* című könyve – hosszas kutatás alapján készült, amely ugyan a kritikusok önreflektált álláspontját is figyelembe veszi, de főképpen az olvasók elvárásait, valamint a kettő szembeállítását tartalmazza.*

A német kutató úgy véli, hogy az olvasók igényét is kielégítő új kritikai forma kialakulása megmentheti a színkritika létét, mivel annak tájékoztató és útmutató mivolta nélkülözhetetlen. Vasco Boenisch rávilágít arra, hogy a kritikusok nagyon sokszor nem tudják pontosan, mit várnak olvasóik az írásaiktól. A kritikusok elképzeléseit szembeállítja az olvasóik elvárásaival és világosan rámutat az ellentmondásokra. Tanulmányát főképp arra alapozza, hogy a németországi olvasók mást-mást várnak el a regionális, illetve az országos terjesztésű lapoktól. A német kritikus rávilágít arra, hogy a színkritikának új formát kell öltenie, ennek formája pedig már lehet, hogy létezik is: talán az interaktív on-line színházi közösségek tevékenységéből alakulhat ki az új típusú színkritika.

Bakk Ágnes a Magyar Nemzeti Digitális Archívum munkatársa, valamint a Füge Produkció és a Jurányi Produkciós Közösségi Inkubátorház projektmenedzsere, Budapesten él.

A művészetkritika létjogosultságáról időnként fel-felparázslik a vita, és sohasem zárul meg egyezésszerű konklúziókkal. A színházkritika pedig különösen problémás ebből a szempontból, hiszen a színház „a pillanat művészete”, ezért a kritikákban használt fogalmi kategóriái is sokkal meghatározatlanabbak.

Vasco Boenisch németországi újságíró 2008-ban megjelent *Krise der Kritik* (A kritika krízise) című munkájában ezt a kényes kérdést egy (nem feltétlenül reprezentatív) felméréssel próbálta – nem ideológiai oldalról, hanem az elvárások és a szubjektív önvallomások/ars poeticák szemszögéből – megközelíteni. Boenisch németországi napi- és hetilapokban közlő kritikusokat és olvasóikat kérdezte elvárásaikról. Hasonló kutatást végzett Szabó István magyarországi szakember is, aki a *Színház* című magyarországi folyóirat 2010. októberi számában a színkritikusok éves szavazásának apropóján közölt felmérést többek között a magyar kritikusok helyzetéről is (Szabó, 2010).

Mindketten lényegében ugyanannyi kritikus körében végezték a felmérésüket (Szabó István 30 kritikust, Vasco Boenisch 27 kritikust kérdezett meg), bár Németország esetében a minta talán kevésbé tűnik reprezentatívnak, hiszen területe többszöröse Magyarországnak. A német szerző azonban nem csak a kritikusok helyzetét és attitűdjét vizsgálta, ahogyan magyar kollégája tette, hanem az volt a célja, hogy a kritikusok és az olvasók (és pár oldal erejéig a „színházcsinálók”) színkritikáról alkotott elképzeléseit és elvárásait összemérje. 130 olvasót kérdezett meg, akik közül 52% az országos lapok, míg 48% a helyi lapok színkritikáit követte figyelemmel. Ez a megkülönböztetés azért fontos, mivel a német sajtóorgánumoknak még fontos része a kulturális rovat (az országos, valamint a helyi lapokban megjelenő színkritikák közötti különbségtétel a munkája egyik alapfeltétele). Az előbbieik stílusukban lehetnek inventívebbek, mivel inkább a színház iránt érdeklődőket szolgálják, míg a helyi lapok színházi írásainak inkább informatívabbak kell lenniük,

hiszen a tájékozódást kell elősegíteniük. A magyar kritikusok nagyobb része heti-, illetve szaklapokban publikál, főképp mivel a honi helyzet az, hogy a „napilapok ma alig közölnek kritikát, bár a színházi »események-szenzációk« eladható hírekként fontosak számukra”. (Szabó, 2010: 22)

A német olvasók szinte minden rétege, a fiatalokat kivéve, azt vallotta, hogy rendszeresen olvas színikritikát. Szabó István előzetes kutatásaira hivatkozva arra a következtetésre jutott, hogy a magyar olvasók több mint kétharmada viszont nem olvas színikritikát.

Vasco Boenisch laikus olvasókon és a kritikusokon túl színházi szakemberek körében is végzett felmérést, így egybevéve több mint 200 személy mondhatta el a véleményét arról, hogy számára mi a legfontosabb egy kritika elolvasásakor: az informatív és orientáló jelleg, illetve a megalapozott (!) értékítélet. Kitént, hogy a kritikák olvasói nem kedvelik a kritikus személyiségét előtérbe helyező írásstílust. A két pólus, a kritikus és az olvasók között azonban háttérbe szorultak maguk a szövegek, így az nem vált világossá, hogy az olvasók tulajdonképpen mihez képest szeretnék informatívabb, világosabb ítélettel rendelkező kritikákat olvasni. Ez egyfajta hiányosságként könyvelhető el. A magyar helyzetfelmérés azonban nem említi az olvasókat, sokkal inkább a kritikusok anyagi, közlési és logisztikai lehetőségeire koncentrálnak.

A Boenisch-féle elemzés többször is megemlíti a readerscannel tesztelt újságolvasók szokásait: ebből kiderül, hogy a kulturális témájú cikkeknek csak egy része – egy-két bekezdése – kerül elolvasásra. A színikritikák el-nem-olvasása pedig leginkább a fiatalokra jellemző. Sőt, a megkérdezettek 3 százaléka akár le is mondana a kritikáról. (Igaz, a szerző az internetes kritikák olvasottságát egyáltalán nem mérte.) Boenisch az olvasói igények felméréséből származó javaslatokon túl további konkrét utat a kritika olvasottságának javításához nem ír le. Szabó István viszont, a megalapozott kritikák/értékítéletek születésének érdekében, a további szakosodást pártolja, mind szakterületi, mind regionális szinten is.

A két felmérés összevetéséből kiderül: sok hasonlóság mutatkozik a magyar és a német kritikusok helyzetében. Ennek egyik sokatmondó és érdekes adata, hogy Magyarországon egyetlen színikritikus mondhatja el magáról, hogy főállású kritikus, és talán összesen hárman élhetnek meg szakíróként (szerkesztői pozíciójuknak köszönhetően), míg a Magyarországnál sokkal nagyobb Németországban sem nagyobb ez a szám ötnél. Egy különbség viszont továbbgondolást igényel, és ez főképp Szabó István elemzése nyomán válik kulcskérdéssé: a centralizált Magyarországon és a regionális lapokban bővelkedő Németországban más és más a kritika szerepe. Az internet a véleménysokszínűségnek ad teret, az olvasók pedig valószínűleg már sokszor tévedtek el vagy csalódtak a bonyolult hálókbán, ezért (ahogyan Vasco Boenisch könyvéből is kiderült) kezdenek lassan a pontozásos értékítélet felé hajlani. Ugyanakkor egy szűk réteg igényli az inventív kritikát, ezért az internetes egyszerűsödés és szerteágazás mellett a kritikai szaklapok kanonizáltságát és reklámozását kellene szorgalmazni.

FELHASZNÁLT IRODALOM

SZABÓ István

2010, Adalékok a magyar színikritika helyzetéhez. *Színház* 2010. október

BOENISCH, Vasco

2008, *Krise der Kritik? Was Theaterkritiker denken – und ihre Lesern erwarten*. Theater der Zeit, Berlin

Vasco Boenisch

Színházkritikusok és olvasók összehasonlításban¹

Fordította: Bakk Ágnes

Ők keveset tudnak egymásról, és mégis egymásra utaltak. A napilapok színházkritikái olvasóik nélkül, az „átlagos olvasók” nélkül, értelmüket vesztenék. És, ahogyan erre következtetni is lehet, ezek az olvasók színikritikák híján valami „lényegeset” hiányolnának. Tehát a kritika valódi értékére vonatkozó kérdés az egyik legizgalmasabb problematika marad.

Az országos lapokban közlő kritikusok egy íráson vagy egy témán belül, vagy, ha már színházról és más előadásformáról van szó, gyakran portré vagy interjú formájában hatásosabban tudósítanak a szaporodó igazolási vitákról és kiszorítási versenyekről, és (egyelőre) többre is értékeli saját munkájukat. Feltevésem szerint ezeket sokkal inkább kedvelik az olvasóik. Csak hogy ez csak az érem egyik oldala. A nagyközönség valóban szívesen olvassa a portrékat és az interjúkat, de a kritika akkor is a fontossági sorrend első helyén marad. Vagy mondjuk azt, hogy szinte a legelső helyen – előtte kapnak helyet a beharangozók, amelyeket az országosan közlő kritikusok viszont ritkán említenek meg. Ez inkább a regionális (helyi) lapok szakterülete, amelyek kritikusi már elavult műfajnak tartják a kritikát: szerintük az bár még megtarthatja kiemelt státuszát, de egyre ingatabb a pozíciója.

Ez a fejlődés a még több portré, a még több interjú stb. irányába halad, úgy a regionális, mint az országos lapok esetében, egyre jobban odafigyelve az olvasói érdeklődésre. Az újságoknak azonban arra is kell figyelniük, hogy a kritikát még mindig a legfontosabb tudósítási formaként könyvelik el a színházi tudósításokat fogyasztó olvasók. Azaz: nem lehet őket mással pótolni. Ha az olvasókat választás elé állítanánk, hogy interjú vagy kritika, esetleg portré vagy beszámoló, akkor valószínűleg mindig az utóbbit választanák, már csak azért is, mert megfelelnek a „Milyen volt?” és a „Nekem milyen lett volna?” kérdésekre.

A saját előadásélmény a legnagyobb készítőerő arra, hogy egy színikritikát elolvassunk. Ez arra készíti a helyi lapokat – kiváltképpen regionalizálódási trendjük miatt –, hogy saját régiós olvasók szempontjaira figyeljenek, mivel ők a saját környékükre vannak korlátozva, és így csak azokat az olvasókat hagyják elégedetlenül, akiket más, nem-környékbeli, azonban érdekes és fontos előadások kritikája is érdekel. A országos napilapok számára ez viszont azt jelenti: egyrészt meg kell próbálniuk gyakrabban tudósítani a különböző vidékek előadásairól, ahogy az részben történik is – főképp azon régiók színházaiból, ahol nagyobb az olvasottságuk. Másrészt a kiválasztáskor figyelniük kell a színházi események relevanciájára és az előre megjósolható művészi sikerére, amely gyakran összeköthető a jelentős rendezők, színészek vagy színházak nevével. Ezzel próbálnak az újságok minden olvasói vágyat kielégíteni, amelyek a saját előadásélmény által és azon túl is még hangsúlyosabbá válnak. Úgy a nagyobb, mint a kisebb helyiségekben ismeretlen rendezők, alkotók közreműködésével színre került előadásokról szóló kritikákról pedig elmondható, hogy bizonyítottan és jelentősen kevésbé felel meg az olvasók vágyának. Értéktétel nélkül kijelenthető: az olvasói érdeklődés középpontjába az országos lapok kerülnek, hiszen

¹ Vasco Boenisch *Krise der Kritik? Was Theaterkritiker denken – und ihre Lesern erwarten* című könyvének *Kritiker und ihre Leser in Vergleich* című fejezete. (Theater der Zeit kiadó, 2008, 230–237)

azok a hírhedt, nagy nevekre koncentrálnak. Az már egy másik kérdés viszont, hogy mennyire akarnak kibújni a homályos előadások és témáik részletes kidolgozása alól...

De kik is ezek az olvasók? Amíg az országos lapokban közlő kritikusok absztrakt módon beszélnek olvasóik színházi érdeklődéséről, addig szinte az összes vidékről tudósító kritikus megemlíti, hogy szövegeikkel a potenciális színházlátogatókat célozzák meg – ezt helyesen is teszik. Egyes országosan közlő szakírók azzal indokolják ezt, hogy az ő mindenkori célcsoportjuk ott van, ahol épp az írás témájával szolgáló előadást bemutatják, hiszen egy írás kapcsán csak ritkán utazna valaki oda; ezzel szemben vannak, akik hisznek a kritika élménypótló funkciójában, hiszen ezt olyan emberek is elolvashatják, akik az előadást nem nézhették meg.

Ha feltételezzük, hogy az országos lapok olvasóinak kétharmada kritikát is olvas, még akkor is, ha az előadást nem látták, akkor ez biztatóan hangzik; de a kritikák tényleges elolvasására általában már kevesebb ösztönző indok szolgál, ahogy azt ki lehet mutatni. Ehhez szükséges a színmű és a létrehozásában résztvevő művészek iránti érdeklődés vagy az adott színházhoz fűződő különleges érzelmi kötődés...

Mivel elsősorban az országos lapok kritikusai osztják ezt a véleményt, ezért ezekben a lapokban nagyobb szerepet kapnak a színházi szakemberek, mint a helyi lapok kritikáiban. Ez az „átlagos” olvasónak nincs feltétlenül az ínyére. A *színházcsinálók* mint a kritika olvasói leginkább társhasználókként, és nem megcélzott olvasóként tekintenek rájuk. Hasonló jellegűek a kritikusok ambíció is: ők írásaikkal aktív kultúrpolitikai folyamatokat szeretnének befolyásolni. Az „átlagos” olvasó azonban, ha észreveszi, helyteleníti a kritikus politikai befolyásolásra irányuló kísérleteit.

Az információszolgáltatás elsődlegességét mindkét oldal elismeri – hiszen ez tulajdonképpen a sikeres kommunikáció legjobb előfeltétele. Mégis, a konkrét kölcsönviszonyban, a kritikus hiedelmével ellentétben, az olvasók szívesebben hagyatkoznak a klasszikusan informatív és már-már hírszerű elemekre: ilyenek például a standard adatok, leírások és tartalomismertető. A hallgatólagosan meghatározott feladatmegosztás szerint a helyi és az országos lapokban közölt írások stílusa a következőképpen határozható meg: az analitikus és szórakoztató írások inkább az országos lapokra jellemzőek, míg a leíró és „tanácsadó” stílusúak a helyiekre – ez ugyanígy nem érvényes az olvasók elvárásaira. Bár nagyon fontos lenne, ha az utóbbi kategóriába akár egy kritikai elképzelés vagy egy világosan megfogalmazott ítélet bekerülne, ezt azonban az olvasó csak egy diszkrét vállrándítással nyugtázná. Számára az előadásról és a színpadi történésről szóló információk a döntőek, mint ahogyan a magyarázatok, a kontextusba történő elhelyezés és az okos kritikai észrevételek is, viszont a kritikus személyes ítélete már kevésbé. Az, hogy a kritikaírók egyre nagyobb, mondhatni már-már elengedhetetlen szükséglet éreznek arra, hogy fogalmilag besorolható előadáselemeket érzékeljenek, ellentmond az olvasói kívánalmaknak; azt hangsúlyozzák, hogy a besorolás (egyelőre) inkább az országos lapokban megjelenő írások feladata.

Az országos lapokban megjelenő írásoknak viszont nem szabad szórakoztatónak lenniük – ez teljesen ellentmond a kritikus felfogásnak. Úgy tűnik (annak ellenére, hogy a kritikusok elővigyázatosak és ismerik a problémát), hogy a poénok, viccek, szójátékok számukra nagyobb jelentőséggel bírnak, mint olvasóik számára. Habár jól teszik a színikritikusok, hogy nagyobb hangsúlyt fektetnek a stílusra, a dramaturgiára, az érthetőségre, a feszültségkeltésre stb., de az olvasási stílus felületesebb és ugráló marad. Viszont azért, mert az olvasók tudatalattija ennyire a színikritikusok hírtudósítói mivoltára hagyatkozik, még inkább sarokba szorítja a kritika irodal-

mi-humoros oldalát – amelyre pedig sok kritikáíró relatív nagy hangsúlyt fektet. A kritikusok és olvasók véleménykülönbségének oka a szórakoztatás szükséges eszközként való megítélése.

Még ha úgy tűnik is, hogy az országos lapok kritikusi számára a leírás csak eszköz, az olvasók szerint az mégis központi fontosságú. Itt találkozunk az olvasói elvárás a regionális lapok kritikusaival beállítottságával. Ez azt jelenti, hogy a helyi újságok jobb kritikákat közölnek? Nem. Hiszen ezek olvasói a reflexivitást és a besorolási szándékkísérleteket hiányolják, amire az országos lapok kritikusi nagyobb hangsúlyt fektetnek. A hangsúlyosan rendezőközpontú kritikák megfelelnek az olvasók rendezőkonceptió iránti érdeklődésének, de csak addig, amíg az előadás alapjául szolgáló dráma és szerzői nincsenek mellőzve vagy „leértékelve” – még akkor sem, ha ezzel gyakran az olvasók is egyet értenének. Itt jelentős szakadék támad a kritikusok és olvasók között. Pedig a kritikusok önkritikája helytálló: a színészeket elhanyagolják.

Apropó önkritika. Nem kell azt feltételezni, hogy a kritikusok soha nem kételkednek munkájukat illetően. Néha félnek, hogy túl sok ismeretanyagot várnak el az olvasóiktól. Ugyanakkor érdemes tudniuk, hogy a művészek és az intendánsok dicsérgetését, pártolását érdemes elővigyázatosan kezelni, mivel az „agyontaktikázás” veszélye állhat fenn. Fontos felhívni a kritikusok figyelmét a hiúság és a bőbeszédűség veszélyeire is, valamint arra, hogy nem kívánatos a felsőbbrendű kioktató szerepében tetszelegni a túlzott magyarázathasználattal.

Mindazonáltal a következő nézői aspektusok sokatmondó és valóságosan létező hiányokat fogalmaznak meg a jelenlegi színikritikusok számára: (A – erős, hangsúlyos, D – gyenge)

A – A színházkritikák nem elég informatívak.

A következő információk, aspektusok koncentráltan még nincsenek teljesen kidolgozva:

A – A színészek teljesítménye

A – Színpadkép (Főképp a helyi lapok olvasói hiányolják ezt.)

B – Jelmez (Főképp a helyi lapok olvasói hiányolják ezt.)

B – A színdarab tartalmának leírása (a ritkán játszott és a kevésbé ismert „klasszikusok” esetében) (Főképp az országos lapok olvasói hiányolják ezt.)

B – A kritikus interpretációja, asszociációi (Főképp a helyi lapok olvasói hiányolják ezt.)

B – A rendezés koncepciója

C – Az előadás aktualizáltsága

C – A színház adott évadbeli összteljesítménye

D – Zene, zaj (Főképp a helyi lapok olvasói hiányolják ezt.)

A – A színikritikusok elbizakodottak, önelégültek és önreferenciálisak. (Főképp a fiatalabb olvasók vélik így.)

A – A színikritikusok nem okolják meg elég átláthatóan saját ítéletüket.

B – A színikritikusok túl sokat kérkednek a tudásukkal.

B – A színikritikusok gyakran próbálnak (színház)politizálni. (Főképp a fiatalabb olvasók vélik így.)

C – A színikritikák kicsit hosszúak. (Főképp a fiatalabb és inkább az országos lapok olvasói vélik így.)

C – A színikritikusok nagyon elhanyagolják a kis (off) színházakat.

C – A színikritikusok ritkán említik meg az előadás időtartamát.

D – A regionális újságok kevés belátást engednek a német színházi szcena összességére.

Amit biztos állíthatunk: az összes, kritikusok által felsorolt önelégületlen aggály és figyelmeztetés egyenként megtalálható az olvasók *hiánylistájában* is. Ezen a ponton tehát a kritikusok is rájöttek hivatásuk csapdáira, és arra, hogy mit kell tenniük, ha az olvasóikra jó benyomást akarnak tenni. A jó önismeret értelmében ezeket a hiányokat a lehető leggyorsabban el kéne hárítaniuk.

A színházkritikusoknak nincs egy világos, összefoglalható elképzelésük olvasóik igényeiről, ez pedig félreértésekhez, valamint kellemetlen érzésekhez vezethet. Ezt mutatja az, hogy a listán ezen túl még más aspektusok is szerepelnek: az informatív funkciók mint lehetséges kritikus pont – amelyet a szakírók elismernek, valamint a valós önmegkérdőjelezés, amely csak nagyon gyenge és elszigetelt formában nyilvánul meg (akár a politizálás).

A színikritikusok és az olvasók közötti kommunikáció nem túl sikeres, sőt, kijelenthetjük: egyáltalán nem sikeres. Nem indokolatlan a „még kielégítő” olvasói megítélés... És pont a fiatal olvasók körében nem adott ennek feltétele – éppen csak egy elégséges kommunikációra van lehetőség.

Az okok a kritikusok és az olvasók egymástól eltérő felfogásában és elvárásaiban keresendők. A színikritikusok önértelmezéséből kikövetkeztethető, hogy ők már nem is annyira napilap-íróként (újságíróként) határozzák meg magukat – az olvasók ezt várják el. Ez odáig is elfajulhat, hogy a (főképp országos) kritikusok a színházi szakembereket is célcsoportjuknak tekintik, sokkal nagyobb mértékben, mint az a „normális” olvasóiknak megfelelne. Különösen sokatmondó az a kimutatás, amely szerint az országos színikritikusok írásaikkal az *országos célcsoport*hoz fordulnak, amely célcsoport viszont nem létezik. A színházlátogatási élmény mindennapokban betöltött szerepének fontosságát minden országosan közlő kritikus alulértékeli.

Még ha a kritikusok az előző generációnál is fontosabbnak tekintik az írások informatív funkcióját, akkor is kijelenthető, hogy ez még mindig nem elég. Mindenekelőtt az olvasók számára sokkal fontosabb a színpadképről nyert információ, mint a kritikusok számára. Miközben a kritikusok számára érthető módon a saját ítéletük a fontos, az olvasók az ajánlásaikat inkább leírásként, magyarázatként és besorolásként „szűrik le”, és ezekből természetesen szívesen olvasnának még többet. Sőt, éppen a vélemények megokolását nem tartják elég közérthetően megfogalmazottnak.

Most pedig lássuk a következő neuralgikus pontot, a szórakoztatást. Megállapítható, hogy az országos lapok kritikusai saját kételyeik ellenére is nagyobb hangsúlyt fektetnek a viccességre, mint olvasóik. A helyi lapok kritikusai ezzel szemben nem is utalnak a reflexióra és a társadalmi elemzés fontosságára, mint ahogyan ezt olvasóik elvárják.

Összességében a kritikusok nem fektetnek akkora hangsúlyt az előadás tartalmára és szerzőire vonatkozó kvázi-informatív részekre, mint olvasóik; az országos lapokban közlő kritikusok esetében ehhez pedig még hozzáadódik a színészi teljesítmény leírásának látens hanyagolása (az országos kritikusok több figyelmet kéne szenteljenek a főszereplő színészi munkájára, a helyiek pedig fordítva, a legmarkánsabb színészre). Elvben a kritikusok nem tartják fontosnak a szolgálati információkat (*időtartam, felvonások száma – a fordító megjegyzése*); konkrétan ez azt jelenti, hogy az országos lapok kritikusai ritkábban említik meg az előadás időtartamát, pedig az olvasóikat jobban érdekelné.

A országos kritikusokban kevésbé tudatosult írásaik érthetőségének szükségessége, mint amennyire ezt olvasóik megkívnák, kevésbé zavartatják magukat az érthetlenségük miatt. Emellett alulértékelik kissé olvasóik műveltségét. Önelégültségüket viszont egyelőre nem küzdötték le teljesen, még mindig zavaróan hat.

A különbségek ilyesfajta tárháza eléggé nagy. Azon sem kell csodálkozni, ha a végén nem fog semmilyen megnyugtató egyezmény születni. Szemléltetésképpen egy példa: ha egy kritikus abból indul ki, hogy neki arra kell figyelnie, miképpen védheti meg világosan véleményét vagy nézetét, és eközben mindezt egy vicces szövegben kell tennie, viszont az olvasója inkább a színpadi történések és a darab tartalma között közvetítő szöveget keres, akkor az írás és az olvasás tendenciózusan egymás mellett halad el.

Feltűnő, hogy az országos lapok kritikusai több kommunikációs nehézségbe ütköznek, mint a helyi lapok kritikusai. Az országos lapok kritikusai és olvasóik elvárásai között szinte kétszer annyi különbség mutatható ki, mint a helyi lapokban közlő társaik és olvasóik között. Mitől függhet ez? Erre többféle különböző magyarázat van.

Az lenne a legelfogadhatóbb, ha tudatosítanánk, hogy a helyi lapok kritikáinak írói és olvasói egy homogén csoportot képeznek. Az olvasók a földrajz és a tapasztalt színházélmény-horizont szempontjából egy zárt csoportot képeznek, míg az országos lapok olvasói Németország egész területén szétszórva látnak előadásokat. Ugyanez érvényes a mindenkori kritikusokra is: a helyi kritikusok jobban ismerik a „saját” színházukat és azok nézőit, az olvasókat. Viszont az országos lapok olvasócsoportja olvasási igény szempontjából nagyon változatos, így a kritikusnak kevés az esélye, hogy olvasóinak véleményével összhangban legyen. A kritikusok és olvasóik meglátásai közötti különbség következképpen nő.

Mindazonáltal ez nem egy olyan strukturális hiány, amellyel muszáj együtt élni. Nagyon könnyen feloldhatóak az itt felsorolt véleménykülönbségek, valamint a belőlük fakadó hiányok és veszteségek. Az itt megállapított hangulati trend az egyébként is a mindenkori vélemény-mainstreamről szól, de nagyobb megelégedettség esetén is marad elegendő eltérő nézet.

Eleinte bizonyos színikritikusok munkakörülményeinek ellentmondásaira hivatkoztak: hogy például a kritikusok utazási lehetőségei ellentétben vannak a besorolások iránti növekvő érdeklődéssel, valamint a kisebb helységekből (a regionálisnál nagyobb lefedettségű lapok révén), illetve a távoli helységekből (regionális lapok által) érkező beszámolók csökkenése ellentétben van a színházi élet folyamatos követésének az igényével. Mindez, valamint a színikritikusokra nehezedő növekvő gazdasági nyomás szemben áll a hitelesség és a függetlenség igényével. Megbosszulja magát ez a fejlődés? És ha igen, mennyire?

Az itt felmutatott hiányosságok mind arra utalnak, hogy a színikritikusok munkafeltételeinek említett fordulópontjai olvasói elégedetlenséghez vezetnek. Az „események” és a „nagy nevek” révén a regionálisnál nagyobb lefedettségű lapokban az olvasók érdekének inkább megfelel a színikritika helyi lapok révén történő regionalizálása, illetve a körülményeknek megfelelő, szigorúbb kiválogatása. Hogy emellett a kritikusok képzettsége nem utolsósorban az elemzési képességeik megkérdőjelezéséhez vezet, arról az olvasók valószínűleg nem tudnak, és ők itt némi javulást szeretnének elérni. Ennek az olvasói magatartásnak a következménye tehát a színikritikusoknak az olvasói attraktivitásra való koncentrációja? Vagy ez még egy elvakult önrombolási kísérlet?

A színikritika valódi strukturális problémája viszont abban rejlik, hogy a hivatásuk minőségének megőrzéséhez állandó továbbképzés szükséges, de az erre irányuló törekvéseket nem az íróasztalnál kell elvégezni, hanem a helyszínen: a színházban. Viszont az ilyen kutatásra egyre kevesebb pénz és idő áll rendelkezésre.

Ez pedig a legpéldázatosabban mutatja, hogy erős lobbival nélkül – akár a szerkesztőségen belül, de az olvasók között mindenképpen – a színikritika nehéz jövő elé néz.

ET

RECENZIO 2

Biró Réka

Színház és szociológia határán

Recenzió

Demcsák Katalin – Imre Zoltán (szerk.) *Színház és szociológia határán című kötetéről*
(Budapest, Kijárat kiadó, 2005)

A *Színház és szociológia határán* c. kötet három tanulmányt foglal magába, melyeken keresztül próbál egy egységes képet felmutatni arról a határról, ami a színház és a szociológia között húzódik. A kötet Maria Shevtsova szövegével indít, amely bevezet a színház és a szociológia találkozásánál fellelhető problémákba, és felvet egy lehetséges módszert a megoldásra. Ugyanakkor kellőképpen felkészít a Claudio Meldolesi tanulmánya által megmutatott mélyebb perspektívákra – Meldolesi az olvasót végigvezeti a színházzsociológia történetén, és alig észrevehetően emel ki előnyöket és hátrányokat, míg végül az olvasóval együtt vonja le a konklúziót. A záró tanulmányban Imre Zoltán a téma kutatómódszertanába enged bepillantást: a nézőre összpontosítva összegzi a kötet során felmerült kérdéseket.

Maria Shevtsova a *Színházzsociológia – Problémák és perspektívák* című tanulmányában arra a problémára keresi az okokat és perspektívákat, hogy miért nem fejlődött radikálisan a színházzsociológia. Válaszait a következőkben látja: 1. a színházzsociológia a társadalomtudományokból származik, és nem a művészetekből, azaz látókörét a társadalomtudományok szigorú felfogására szűkítette, 2. létezik egy idegenség a színháztudomány és a szociológia között, ami abból származhat, hogy a tartalmon alapuló kutatások kizárták, elválasztották a színházat a társadalmi kontextustól, illetve, 3. nem határozta meg alaposan célkitűzéseit, hogy mi is képezi pontosan a színházzsociológia tárgyát. Mivel premisszája, hogy a színház eleve társadalmi és nem egyedi alkotás, ezért a szociológiának kellene megválaszolnia, hogy hogyan és miért társadalmi. Shevtsova próbálja letapogatni és felmutatni a színházzsociológia azon határait, amelyek nem estek vizsgálat alá, bár szükséges lett volna. Mivel a korlátait maga a színház, vagyis a kutatás tárgya határozza meg, ezért a kortárs színházi példák azt a kialakított képet cáfolják meg, miszerint a történetileg távoli esetek megfelelőbbek lennének a kutatásra. A társadalmi és politikai körülményekkel együtt változó színház arra hívja fel a figyelmet, hogy a színházzsociológia alakulása nem maradhat le a színház változása mögött, tehát határai is a színház adott időszakban betöltött, illetve lehetséges funkcióival állnak összefüggésben. Ugyanakkor léteznek belső határok is, amiknek megállapítása hatást gyakorol a színházzsociológia definíciójára is. Mivel sok az átfedés (pl. színész- és munkássociológia), ezért különböző típusú szociológiákat különböztethetünk meg, s ezeket csakis a vizsgálat tárgya különböztetheti meg egymástól. Shevtsova szerint nem lehet pontosan meghatározni, hogy mi és mi nem tartozik bele a színházzsociológia körébe. Inkább abban látja a megoldást, hogy az analitikus képességek kialakítása, mintsem a statisztikai adatok gyűjtése a kulcs a színházi műalkotások megértéséhez és szociológiai magyarázatához, hiszen a műalkotással kapcsolatos értelmező és érzelmi interakciók az elemzés folyamatának szerves részei.

Claudio Meldolesi *A színház és a szociológia határán* c. tanulmánya történeti áttekintés segítségével próbálja megközelíteni a színház és a szociológia kapcsolatát. Első problémafelvetése a II.

világháború utáni időszakra összpontosít, mikor a színház hátat fordít a társadalomnak. Ennek igazolására Beckett megfelelő példa. Ebben az időben a színház és szociológia páros nem szociológusból és színháztudósból áll, hanem a szociológus a színházi emberrel kerül szembe. Meldolesi a tanulmányban azt szeretné alátámasztani, hogy úgy láthatjuk meg a két terület kapcsolatát, ha megkeressük a színház és a szociológia közötti különbségeket. Három fontos nevet és megközelítést emel ki a történeti áttekintésében, és ezek viszonylatában taglalja az előzményeiket és hatásait.

Az első Georges Gurvitch, aki a színházhoz úgy közelít, mint ami az élet megkettőzése, amelyet laboratóriumként kell aktiválni mélyszociológiai elemzésekhez. A színházat egyszerre látja a társadalmi élet meghaladásának és hanyatlásának úgy, hogy közben beleilleszkedik a közösségbe, ami létrehozta. A kettő hasonlóságának értékeléséhez szükséges egy demarkációs vonal létezésének a feltétele, amely kimutatja a színházi másságot. W. Benjamin azt mondja a barokk színházról, hogy „egy láthatatlan centrum láthatatlan szélé”, Gurvitch már a társadalmi lét centralitásában az eltolódo mobilitás elvét vonatkoztatja a színházra. Szerinte „tudatosan megtervezett” kísérleteket kellene folytatni a környezettel, ami nem előre meghatározott cselekedet valós és meghatározott csoporton belül, az idővel, ami periodikusan irányul a reakciókra, és a célokkal, amik a tapasztalat belsejéből fogalmazódnak meg. Gurvitch előtt egyszerre jelentek meg a pszicho- és a tandrámák, Jacob L. Moreno *A spontaneitás színháza* és Brecht, tehát volt ahonnan kiindulnia és amit továbbgondolnia, még akkor is, ha ez egy ellentétes nézőpont felállítását jelenti. Ugyanis Moreno a spontaneitás-ban a felszabadító erőt látta, ami feloldja az emberek közötti szokványos kapcsolatokat, Brecht pedig megálmodta a szocialista színházat, a néző nélküli előadásokat, ahol minden egyes alak társadalmi jellemzői saját bőrön tapasztalhatóak lesznek. Ez az egybeesés a színház és szociológia kapcsolatának kézzelfoghatóságát igazolja. Brecht a szociológiát gondolatszabadsággal megáldott tudománynak tartotta, számára szükségesnek tűnt a szociológiai nézőpont, hogy megszabadulhason az esztétikáitól. Ennek következménye, hogy a színház elmozdul a műélvezet dimenziójától a tapasztalat felé, ugyanakkor megfogalmazódik az előadás céljának a kérdése, a hasznosság elve. Mindez egy utópiához vezetett, a tapasztalat színháza a közvetlen haszonnal, a színházi gyakorlat a szociológiai kutatással párosítva mégsem volt képes együttműködni. Meldolesi a kudarc ellenére arra következtet, hogy a színház és a szociológia kapcsolata mindig akkor válik újra vitás kérdéssé, ha a színházi emberek és a szociológusok egyfajta normalitás visszatértét érzékelik, illetve ha megkérdőjelezzik a társadalmi normalitás eljátszását. Gurvitch hatására J. Dovignaud a kitalált színház-történetre és Gurvitch megoldásának továbbfejlesztésére épít a *Kollektív árnyak*ban, de akárcsak a fent említettek, Dovignaud is kudarcot vall. Nem veszi figyelembe, hogy ha egy történelmi kornak a tapasztalatát a színházból szűri le, akkor mellőzi azt a ténytet, hogy a színház alkotás, amit nem az irányít, amiből létrejött, hanem az, amit el szeretne érni.

E. Goffman és *Az én bemutatása a mindennapi életben* a második, Meldosi által kiemelt személy, ő a szemtől szembeni szociológia megteremtője és a színház-állványzat módszerből indul ki, miszerint a mindennapi életben is meg kell őrizni az adott helyzetet, a színház tettetésre épít. Ezt használja állványzatként a szemtől szembeni szociológiai kutatásában. A színházi szimulációk állványzatával bebizonyította a mindennapi élet törekeny szabályainak mesterséges jellegét (pl. etikett, udvariasság, manír, csevegés stb.). Nem általában a színház és társadalom összehasonlítása érdekl, hanem a mikro-szociológia, ami elemzi az én távolságát az intézményes valóságoktól. A szereptávolítás fogalmára támaszkodott, hiszen ha ez nem létezne, akkor a színház még mindig csak rítus és nem hivatások helyszíne volna. A társadalomba ezt úgy fordította vissza, hogy az egyén

nem csak egy szereppel rendelkezik ugyanabban az időben (pl. apa, férfi, dolgozó, férj stb.), ezért a szerepeltávolítás ismeretét bizonyos fokon mindenki birtokolja. A szereptávolítás segítségével integrálódik az egyén a társadalomba, ugyanakkor több egyidejűleg aktivált szerep mutatja egy egységes személy alakját. Ennek kidolgozását Kenneth Burke „dramaturgiai módszerének” köszönheti. Goffman sok mindenben nem értett egyet Burke-vel, Burke a transzcendencia felől építette fel állványát, ezt fordítja meg Goffman, és a társadalomra alapoz. Goffmannel párhuzamosan jelenik meg Victor Turner „társadalmi dráma” elmélete, majd utána Richard Schechner *A színházi ürege*, a játék a társadalmi interakciókban, a játékszociológia és a happening. Az '50-es évek felé a színház és a szociológia között hasonlóság alakult ki. Nem a célok egyeztek meg, hanem az elégedetlenség és a lázas kutatás tette őket hasonlóvá (pl. új színház, avantgárd, Living Theatre, Laboratórium Színház és a hagyományos tudásuknak hadat üzenő szociológusok, Goffman, Gurvitch). Ez a lehetőség is hiábavalónak bizonyult, ugyanis utópiába torkollott, ami bosszantja a tömeget, mert megvalósíthatatlan. Az egyesítés csődjét az ezután következő szélsőséges időszak idézte elő, belefutott az extrémizmusba. Meldolesi abban látta a hibát, hogy nem vették észre azt, hogy két különböző kapcsolat létezik színház és szociológia között, egyik az egyik részről, másik a másik részről. Ezért a színház kénytelen időről időre újra átadnia magát saját korának és szociológiájának, hogy megszabaduljon a társadalmi közeggel szemben érzett kisebbségétől (a mozi, televízió stb. idejévé válták a színházat), a szociológia részéről pedig nagyobb társadalmi felelősségvállalás szükségeltetik, mert az ember állandóan vissza kell hogy helyezze az egyén és a hatalom viszonyát a középpontba. Ebből Meldolesi arra a következtetésre jut, hogy a kettő közötti kapcsolat nemcsak problémává, de kérdéssé is kell hogy váljon, fel kell számolni azt az ábrándot, hogy a két tudományt lehetséges egyesíteni. A kettő identitását abban a válságállapotban kell megítélni, ami arra ösztönöz, hogy túllépjünk a tudományok zártságán. Mindezek után meg kell határozni a kétfajta színházzsociológia definícióját (egyét a színház és egyet a szociológia felől közelítve), fel kell ismerni a diszkontinuitásukat, illetve azonos méltósággal kell felruházni mindkettőt. Ugyanis igaz, hogy a szociológia találta fel a színházzsociológiát, de a szociológiának volt nagyobb szüksége a színházra, a színház megvolt nélküle is, egészen addig, amíg újra értelmet nem kellett adjon saját létezésének. Meldolesi felhívja a figyelmet arra, hogy a színházi tudás nem a tudományok rendszerői módszerén keresztül működik, hanem színpadi tapasztalatokkal fenntartott kapcsolatokból szűrődik le, ezzel teremti meg feltételeit, hogy az elmélethez teret nyerjen.

Ezek után említi Meldolesi a harmadik nevet, a Jerzy Grotowski rendezőét, aki megfordítva a színház és a társadalom rendjét, azaz, hogy a társadalom épül tettetésre, felfedez egy színház és élet közé süllyedt egyezést. Grotowski nem engedett az egyesített tudás csábításának, sőt, szándékosan és folyamatosan megváltoztatta az elemzésekhez használt terminusokat, hogy még véletlenül se tudjon senki a konkrét tapasztalatai fölé rendszerező elméletet rakni. Meldolesi úgy véli, a Laboratórium Színház képes volt bebizonyítani, hogy a színház túlléphet saját ábrázoló határain. Továbbá a színház általános tapasztalata, szerinte, két entitáson alapszik, az egyik a kultúra, ami táplálja, a másik a társadalom, ami magába foglalja az előadás eredményeit. Ha e kettő között szintkülönbség van, akkor „a színház megbetegedett”, mondja Meldolesi. Grotowski színházának színházzsociológiai tevékenysége a próbák során jön létre, a mindennapi élet társadalmából nem a mindennapihoz jutnak, hanem egy olyan kulturális dimenzióhoz, amelyből kiindulva fel lehet tételezni egy másik mindennapiságot. Egy másik, ehhez hasonló folyamat az utcán történő események, a happeningek csoportja, amelyek kulturális kapcsolatot igazolnak. Meldolesi arra a

következtetésre jut, hogy a színház színházból készül, de nem lehet megmagyarázni a nem színház nélkül, és erre a teljességre való törekvéssel, elhivatottsággal bizonyítható a színházzociológia jelentősége. A szociológusok nem hagyhatják többé figyelmen kívül az alkotás körülményeit, művészeti irányzatokat, színházi formákat, hiszen már terminológiai különbségek is vannak. Amíg színházi emberek korszerű szavakkal elemzik a saját színházi gyakorlatukat, addig a szociológusok a múlt szavaihoz ragaszkodnak. Meldolesi csak abban látja a megoldást, ha a színház és a szociológia segíti egymást abban, hogy legyőzzék a hagyományosan elfogadott helyzetüket, azaz hogy a színház az előadáskészítés művészete és a szociológia a társadalom elgondolása.

A harmadik tanulmány a néző felől közelíti meg a problémát. Imre Zoltán a *Színház-szociológia és a néző kutatásában* azzal indít, hogy a színház fizikai objektumként vagy aktivitásként való általános meghatározása téves, hiszen kizárja a színház többi elemét, ha pedig mégis említve vannak, akkor kizárólag a produkciós oldalt hangsúlyozzák, elhagyva a recepció oldalt. Ez elválasztja a színházat a társadalomtól. A színházzociológia épp arra hívja fel a figyelmet, hogy a recepció is a színház alapvető eleme, így integrálódik a színház a társadalomba. Ennek vizsgálja a hogyanját és miértjét, azaz, hogy a színház miért és hogyan társadalmi jelenség. A színházzociológia kitágítja a színház eseményként való értelmezését, felszámolja azokat a kutatásokat, amelyek kettősséget eredményeztek, elválasztva a színházat a társadalomtól. Épp ellenkezőleg, a színházzociológia dialógusos viszonyt feltételez a kettő között. Imre Zoltán a nézőt tekinti a kapcsolatosnak. A nézővel foglalkozó kutatások két részre oszthatók: a közönség-felmérésre és a befogadás-kutatásra. Az elsőt hasznossági szempontok vezérlik, statisztikai módszereket használ, a meglévő és potenciális közönség leírására törekszik, de nem a személyekre kíváncsi, hanem azok társadalmi szerepére. Ezért a nézőket csak kulturális fogyasztóként térképezik fel, az egyéni különbségeket eltörölve a közönséget mintává redukálják. A második, a befogadás-kutatás a néző intellektuális és emocionális tapasztalatával foglalkozik.

Imre Zoltán a néző színházi hagyományainak vizsgálatakor Susan Bennettet említi, aki a néző elvárásait vizsgálta: a színház nem választható el attól a kultúrától, amely létrehozta, viszont ez a kultúra sok kultúrából áll, ebből adódóan több színház jön létre, eltérő közönséggel. A néző kulturális, pszichológiai és ideológiai elvárásokat hoz a színházba, amelyek az előadás nézésekor aktivizálódnak. Az előadás megtapasztalása kettős jellegű: társadalmi és egyéni. Mivel a néző már előadás előtt felveszi a nézői attitűdjét, szerepét, ezért az elvárását befolyásolják bizonyos tényezők: a részvétel megszervezése (öltözet, színházjegy stb.), a színház elhelyezkedése (központ, város széle), a színház-épület milyensége, berendezése, színpad és nézőtér elhelyezése (kőszínház és alternatív színház), színházi marketing (plakát, műsorfüzet stb.), média és színházhagyomány (kritika és ismerős véleménye), a néző saját színházi hagyománya, milyen oktatásban részesült, illetve az adott kor normái (etikett, nézőminta). Bennett szerint az előadás megtapasztalása két keret aktivizálásával jön létre: egy külsővel (a fent említettek) és egy belsővel (a játszóhelyen létrejövő produkcióban). A néző előzetes tudással és elvárással érkezik, hipotéziseket állít fel, amit az előadás alatt eldob vagy megtart, illetve újabb hipotéziseket kreál. Ez az interakció három szinten megy végbe: a néző és az előadás fikcionális világának a találkozása (színpadi jelek értelmezésekor), a néző és az előadás kapcsolata (a színpadon levő anyagok, tárgyak, egyének megtapasztalásakor), a nézők közötti interakció (közösségi cselekvés, amely hatással van az egyéni befogadásra). Imre Zoltán ezeken a tényezőkön keresztül törekszik a teljességre. A problémát a színházzociológiai kutatások kérdésfeltevésében látja. Szerinte a fő kérdés az kellene legyen: hogyan élnek az emberek azzal, ami a rendelkezésükre áll?

Bogdán Zenkő „Konstruktív” dráma

Recenzió

Deme János (szerk.) Színház és Pedagógia, Elméleti és módszertani füzetek, I.: „Konstruktív” dráma című kötetéről (Budapest, Káva Kulturális Műhely – anBlokK Egyesület, 2009)

A magyarországi Káva Kulturális Műhely¹ drámapedagógiai kiadványsorozatának első kötete a drámapedagógia és a konstruktivista pedagógia elméletének és módszertanának összevetésére és összehangolására tesz kísérletet. Mind a pedagógia felől érkezők, mind a drámapedagógiával foglalkozók számára érdekes olvasmány, hiszen míg az előbbieknél a drámapedagógia folyamataira mutat rá, addig az utóbbiak bepillantást nyerhetnek a konstruktivizmus pedagógiai megközelítésébe.

Az első kötet három tanulmány részleteit tartalmazza, amelyeket a szerkesztők (Takács Gábor, Horváth Kata és Deme János) saját szempontjaikat szem előtt tartva válogattak össze.

Az első tanulmány egy kanadai egyetemi tanár, Elizabeth Murphy írása.² A szöveg érthető áttekintést ad a konstruktivista irányzat pedagógiai törekvéseiről; többek között arra is rávilágít, hogy ezek a törekvések milyen elvi állásfoglalásokra vezethetők vissza. Írását a konstruktivizmus Van Glaserfeld-féle meghatározásával kezdi: „a tudás olyan elmélete, amely a filozófiában, a pszichológiában és a kibernetikában gyökerezik”. Ebből kiindulva levezeti azt az elvet, mely szerint „az egyének maguk formálják tudásukat, interakciót folytatva környezetükkel”. Ugyanis a konstruktivisták nem a tudás objektív jellegét vallják, mely szerint egy adott valóság van, amely stabil, és erről a tőle függetlenül létező szubjektum kifogástalanul számot tud adni. Éppen ellenkezőleg, úgy gondolják, hogy tudásunkat mi alakítjuk, nem létezik egyetlen objektív valóság, hiszen egyénenként, saját tapasztalatainkon és élményeinken átszűrve értelmezünk mindent. Erre hagyatkozva, a konstruktivizmus ismeretelmélete szerint, amelyet a szerző külön fejezetben tárgyal, a valósághoz nem tudunk a tudáson keresztül hozzáférni. Ezen fejezet azt is bemutatja viszont, hogy a konstruktivizmusnak is több változata van: radikális, társadalmi, fizikai, evolúciós vagy posztmodern, információfeldolgozó vagy kibernetikus. Ezt azért fontos szem előtt tartani, mert míg egyik (pl. a radikális, amelynek fő képviselője Ernst Glaserfeld) úgy tartja, hogy „a tudást aktív módon hozzuk létre az értelmezésen és kommunikáción keresztül”, addig a másik (pl. a társadalmi) úgy látja, hogy „a szubjektumok, különbözőségük ellenére, bizonyos értelmezések megalkotásában összhangban vannak egymással”.

Tanulmányának további fejezetei a konstruktivizmus tanuláselméletére és a konstruktív tanulás és tanítás jellegzetességeire térnek ki. Az itt tárgyalt tanuláselmélet szerint a diák kerül a tevékenységek középpontjába, szemben a behaviorista modellel, ahol az átadáson van a hangsúly, s emiatt a diák viszonylag passzív, a tanár pedig csak irányít és szabályoz. A konstruktivista megközelítés az értelmezési folyamatokra helyez nagyobb hangsúlyt, nem az eredmény, hanem

1 1996-ban alapított művészeti és pedagógiai szervezet, amelynek fő tevékenysége ún. színházi nevelési, valamint drámaprogramok létrehozása, rendszeres bemutatása általános és középiskolai korosztályoknak.

2 Elizabeth Murphy: Constructivism From Philosophy to Practice / Konstruktivizmus

a folyamat lesz a fontos. Ennek értelmében a diák aktívan vesz részt az órán, a tanár pedig támogatja a diákot, megteremti neki a megfelelő környezetet és lehetőségeket a tudásépítésre, de nem lépi túl a koordinátor, fejlesztő, tanácsadó szerepét.

Az elmélet gyakorlati jellegzetességeit úgy összegzi a szerző, hogy előbb megismertet több kutató oktatásszervezési elveivel: Jonassen, Wilson, Cole, Ernest, Honeiben és Vigotszkij (az állványépítés elve és a legközelebbi fejlődési zóna). Összesítésképpen a legfontosabb értékek a következők:

- a diákok önelemzése, önszabályozása
- a tananyag életszerűsége
- közvetlenül hozzáférhető információk használata
- nem a visszaadás a hangsúlyos
- problémamegoldás és készségfejlesztés
- értelmezések elmélyítése
- a diák „gyakornok”
- állványzatépítés
- önálló tudásszerzés
- a diák tévedése építési lehetőség
- a kiértékelés a tanulás lényegi eleme

E javaslatokat veszi sorra és rendezi a szerző, végig azt tartva szem előtt, hogy a tanítás célja nem más, mint hogy a tanuló a már meglévő előzetes tudása mozgósításán keresztül dolgozza fel a számára új, addig ismeretlen tartalmakat.

A könyv második tanulmánya szintén a konstruktivizmus elméleti megközelítését adja. A massachusettsi főiskolai tanár, Arthur L. Dirks viszont saját tanítási tapasztalataira épít írásában.³ Arra kíván rámutatni, hogy „a kritikai gondolkodás kortárs elméletei hasznosíthatók a tudás-konstruálás fejlesztésében, és fontos fogódzókat nyújtanak az oktatás formálásához”. Előbb tisztázza a konstruktív tanulás fogalmát, majd rámutat arra, hogy mindezt általánosan kritikai gondolkodásnak nevezzük. Gyakorlati példáin keresztül mutatja be, hogyan is működik ez a folyamat: kialakul egyfajta kapcsolós gondolkodás, amely azt feltételezi, hogy az egyén előbb átveszi az alternatív perspektívákat, és csak ezt követően alkot ítéletet róluk. Hallgatói minden egyetemi feladat kapcsán előbb el kell sajátítsák a megfelelő ismereti hátteret ahhoz, hogy képesek legyenek társadalmi értelemben kritikailag gondolkodni.

Tehát ő is kimutatja, hogy a már meglévő alaptudásnak lényegi jelentősége van. Miközben a hallgató ezekkel összeveti az új ismereteket, összefüggéseket és ellentmondásokat keres, aktív tanulási élményt szerez. A lényeg, hogy mindent – legyen az elmélet vagy gyakorlat – ne megértsen, hanem magáévá tegyen.

Ez a szerző is külön fejezetben tárgyalja a tanár szerepét, ami megváltozik ebben a kontextusban. Következtetése hasonló az Elizabeth Murphy által felvázolthoz, vagyis hogy a tanár egyféle tutor, aki csak segít a tudás-konstruálás folyamatában. Viszont kitér egy eddig nem érintett aspektusra: a tanári tekintélyre, amely – az objektivizmust előnyben részesítő tanárok szerint – ezen együttműködő módszerekkel megszűnik. A szerző hangsúlyozza, hogy a megoldás az, hogy „ne úgy tekintsünk rá, mint ami kizárólag megszabja, hogy mi érdemes a megtanulásra, és mit hogyan

3 Arthur L. Dirks: Constructivist Pedagogy, Critical Thinking and the Role of the Authority / Konstruktivistá pedagógia, kritikai gondolkodás és a tekintély szerepe

kell értelmezni. Hanem nézzük úgy, mint egy olyan kvalitást, amely a tudást birtokló személy sajátja”. De akár a diákok számára is lefordítható, mint a tanulási folyamat elérendő célja.

A harmadik tanulmány⁴ szerzője Takács Gábor, a Káva Kulturális Műhely vezetője, aki az előzőleg bemutatott két tanulmány szintézisét írja meg. A fenti szerzők által felsorakoztatott jellegzetességeket és alapfogalmakat veti össze a drámapedagógia és a tanítási dráma módszerével, saját szervezeti tevékenységük példájával élve.

A drámát⁵ mint „olyan tudást létrehozó színteret” határozza meg, amely kiegészítő alternatívája lehet a „nagyüzemi tudástermelésnek”, mivel olyan tudáselemeket mozgósít, amelyeket az oktatás hagyományos keretei közt nem lehet. Értelmezésében a dráma és a konstruktív pedagógia tanulás- és tanítás-felfogása ugyanaz: mindkettőben a diáké a főszerep, aktív részvételt igényel, előzetes tapasztalataira, élményeire és ismereteire alapoz, mind a tanár, mint a drámatanár szerepe a moderátoré, a segítőtő. Így jut el arra a következtetésre, hogy létezhet a konstruktív dráma fogalma, amelynek alkalmazási folyamata megegyezik a konstruktivista pedagógia (és részben a cselekvés pedagógiája) által képviselt módszerekkel.

Tanulmányában nyomon követhetjük az előzőleg tárgyalt aspektusok „lefordítását” a drámapedagógia nyelvére. Emellett pedig gyakorlati tanácsokat is olvashatunk benne a drámapedagógiai tevékenység levezetését illetően, hiszen külön fejezetet szentel a „kérdés tudományának”, vagyis a konstruktív dráma nyelvhasználatának. Legfontosabb elemként tárgyalja a bizalom elnyerését, amely nélkül nem valósulhatnak meg ezek a tevékenységek (ill. az ezzel való visszaélés romboló hatásúvá is válhat).

Írásában tehát arra tesz kísérletet, hogy „megmutasson és értelmezzen olyan hasonlóságokat, amelyek a tanítási dráma és a konstruktivista pedagógia alapfelfogása és alapfogalmai között figyelhetők meg. Hiszen a cselekvés pedagógiája és a konstruktivista pedagógia eszmerendszere meglehetősen közel áll egymáshoz, összekapcsolásuk tehát evidensnek és szükségesnek látszik.

4 Takács Gábor: „Konstruktív” dráma avagy a tanítási dráma kapcsolódása a konstruktivista pedagógia néhány alapfogalmához

5 A szerző használatában DIE, drama in education

Recenzió

*Horváth Kata – Deme János (szerk.) Színház és Pedagógia,
Elméleti és módszertani füzetek, II.: Társadalmi performansz című kötetéről
(Budapest, Káva Kulturális Műhely – anBlokK Egyesület, 2009)*

A Káva Kulturális Műhely egy Budapesten működő társulat, amely céljául tűzte ki a gyermekek drámapedagógiai nevelését. „Programjaik során magas esztétikai minőségre és a tanulási formák komplex alkalmazására törekuszenek” – állítja a www.kavaszinhas.hu. Összefoglalandó céljaikat, tevékenységeiket, programjaikat, kiadtak egy elméleti és módszertani füzet sorozatot, *Színház és Pedagógia* címmel. Ennek második kötetéről írok, amelyben a társadalmi performanszról értekeznek, valamint arról, hogy hogyan tud egy színházi előadás egy konfliktus megoldása lenni, vagy legalább az a kulcs, amely elindítja a kommunikációt a problémáról.

A *Társadalmi performansz* című kiadvány két hosszabb tanulmányt foglal magába: az első N. Kovács Tímea, a második Jeffrey C. Alexander gondolatait tartalmazza. N. Kovács Tímea *A színre vitt kultúráról*, illetve *Az esztétikai és társadalmi dráma összefüggéseiről* beszél, pontosabban felteszi a kérdést, hogy lehet-e előadást formálni aktuális társadalmi konfliktusokból kiindulva, s ha igen, akkor ennek milyen hatása van a helyzetre, hogyan alakul ennek fényében a probléma. A színházi, drámai eszközökkel való konfliktuskezelés mellett érvel. A kultúra, akár egy színházi előadás, a társadalom szerkesztett, megformált, zárt, de mégsem az, kész és mégsem kész része. A társadalmi élet tulajdonképpen olyan szituációk sorozata, amelyek folyamatos, egymás utáni pozíció- és státusváltással járnak. Ezek a váltások érzékeny pillanatok az ember életében, mert egy magasabb szintre lépést eredményeznek, egy másik szobába való belépést, az író szavaival élve. A váltás előtti pillanat egy úgynevezett liminális állapot, „a próbák és megpróbáltatások” ideje, amely részben az előző státus lerombolását, részben pedig az új felvételét jelenti. Ilyen liminális állapot a tinédzserkor, amikor a fiatal már nem gyerek, de még nem felnőtt, küszöbön áll. Ezt figyelembe véve a Káva egyesület tagjai főleg 9-16 évesekkel foglalkoznak.

N. Kovács Tímea előtérbe helyezi „a test segítségével történő tanulást”. Hogy ez mondanivalóját tekintve és ábrázolva is tartalmas legyen, együttműködés szükségeltetik antropológusok és színházi szakemberek között. Előbbiek, ismervé a társadalom aktuális problémáit, tartalommal töltik meg az előadást, de mivel erről csak szóban képesek értekezni, a konfliktus a színházi szakemberek segítségével testet ölt, szituációkban kezd el élni, történetté válik. Ezeknek az előadásoknak rituális jellegük van, Richard Schechner megfogalmazásában: „A rítusok a résztvevőket egy másik helyzetbe emelik át, s egy másik személlyé alakítják őket.” Az a jó előadás, amely a nézőt gondolkodásra, kérdésfeltevésre, a problémáról való véleményalkotásra sarkallja, vagy akár olyan hatást gyakorol rá, hogy nézetet, véleményt váltson. A színház egy olyan tér, ahol a jelenlevők átalakulnak.

A második tanulmányt Jeffrey C. Alexander írta, és *A társadalmi performansz kulturális pragmatikája: ritualitás és racionalitás között* címet kapta. Azt állítja, hogy a társadalomban „a konfliktus, a kiábrándulás és a bizalmatlanság legalább olyan gyakori, mint az integráció, az elfogadás és a

közösségi szellem energiateremtő ereje”. A szerző két kérdést tesz fel az olvasónak, amelyekkel összefoglalja a tanulmány tartalmát: „Lehetséges-e olyan elmélet, amely magyarázza egyes csoportok vagy akár egész közösségek integrációját a szimbolikus kommunikáció révén, de közben kezelni tudja a kulturális komplexitás és ellentmondásosság, az intézményes differenciálódás, a szétszóródott társadalmi hatalom és a szegmentáció problémáját is? Elismerheti-e egy elmélet a hit szerepének folyamatosságát, miközben tudatosítja, hogy a hitetlenség és a kritika ugyanúgy központi jelensége jelenkorunknak?” A problémák megoldásának egyik kulcsa a színész jelenlétében, játékában rejlik. Azt kell elérnie, hogy az alakított karakter, a felvett figura valóságosnak tűnjön, a néző ismerjen magára. El kell mosni a gátat valóság és fikció között, felmutatva a konfliktust, ezáltal beszélgetést indítani róla. A társadalmi konfliktusokban benne élünk, nap mint nap tapasztaljuk őket akár a saját bőrünkön, nem tudjuk őket külső szemmel, objektíven megítélni, ezért kell valaki, aki nagyító alá helyezve felmutatja őket. Jeffrey C. Alexander írásának célja, hogy megoldásokat találjon a mai szétágazó, szaggatott társadalomban való hatékony kommunikációra.

Utószóként Horváth Kata tanulmányát olvashatjuk – *Színházi nevelés mint társadalmi performansz* –, amelyben a konkrét színházi nevelésről ír (Theatre in Education, TIE). Ennek a legfontosabb feladata, hogy a diákokat, a programban résztvevőket kérdésre ösztönözze. Elvárja, követeli a kritikát. Pontos meghatározást kapunk arról, hogy mit is jelent a TIE: „A színházi nevelés (Theatre in Education) a színház, dráma és a drámapedagógia eszközeivel dolgozó módszer és gyakorlat, amely társadalmi vagy társas együttéléssel kapcsolatos problémákat dolgoz fel színházi jelenetek és drámás módszerek segítségével, pedagógiai célzattal.” A jelenlévők mindennapjaiban előforduló élethelyzeteket modellez, illusztrál. Sok esetben ezeknek az előadásoknak nem csak megfigyelői, hanem rendezői, írói lesznek a résztvevők. Az adott problémát felnagyítva, sűrítve mutatják be, s mivel sokak már átéltek hasonló helyzeteket, közös élménnyé válhat az előadás, mindenkiben kialakul egy vélemény, egy nézőpont. A beszélgetés és rákérdezés fontos mozzanatai, eszközei a drámapedagógiának. A cselekvésben megmutatott (reprezentált) konfliktus „egyben mindig az értelmezés és újrafogalmazás eseménye”. Az ilyenfajta foglalkozásokban a gyakorlat, az elmélet, a politika és a pedagógia találkozik. Charles R. Garoiannál a performansz úgy szerepel, mint egy liminális állapot, amely megnyitja a teret a pedagógiának. Horváth Kata Johannes Fabiant idézi: „a kulturális tudások bizonyos fajtáit nem lehet felidézni és kifejezni diszkurzív állítások formájában, hanem cselekvésben, gyakorlati megvalósításon, performanszon keresztül lehet megjeleníteni. A társadalmi tudás ugyanis inkább performatív, mintsem informatív.” A színre vitt háttértudás, illetve a zajló esemény között létrejövő hézag teret nyit a kritikai pedagógia számára, ez a performatív pedagógia lényege.

Kelenhegyi Olga

A tekintélyelvűségtől a bántalmazásig és tovább

Recenzió

Horváth Kata Színház és Pedagógia, Elméleti és módszertani füzetek, III.: Drámapedagógiai esettanulmányok I. című kötetéről (Budapest, Káva Kulturális Műhely – anBlokK Egyesület, 2009)

A kötet témája a kortárs csoporton belüli bántalmazás. A könyv felépítése: Horváth Kata előszava, majd bevezetés az esettanulmányokhoz, ezt követően olvasható a négy különböző osztállyal folytatott drámapedagógiai foglalkozásokból készített négy esettanulmány, majd Horváth Kata utószava, s a mellékletben magának a színházi nevelési foglalkozásnak a programvázlata és a bibliográfia. A kötet gerincét a négy drámapedagógiai foglalkozás esettanulmánya adja.

Horváth Kata egy fiatal antropológus, aki csatlakozott a „Káva” 1994 óta működő színházi nevelési csoportjához. E könyv 2007 és 2009 között folytatott kutatásának eredménye. Egy konkrét színházi nevelési (Theater In Education, továbbiakban TIE) programot kísért figyelemmel, a Káva Kulturális Műhely Hinta című, 11–13 éveseknek, a kortárs csoporton belüli erőszakról, a bántalmazás különböző formáiról és az áldozati helyzet problémáiról szóló foglalkozását. Munkája során arra keresett választ, hogy a színházi nevelési program miként hoz mozgásba a témához kapcsolódó egyes jelentéseket és az ott szerzett tapasztalatok hogyan kapcsolódnak aztán vissza a hétköznapi világába.

A színházi nevelési programban, amivel a Káva dolgozik, a résztvevők egy-egy olyan előzetesen kiválasztott problémát „járnak be” a színházi jelenetek és a drámás módszerek segítségével, amely jelen van mindennapjaikban és kihívások elé állítja őket. Hétköznapi délelőtt, tanítási időben érkezik az általános- vagy középiskolai osztály a színházi nevelési társulathoz. Részt vesznek egy 3-4 órás programon, amelyben tanáruk külső megfigyelő szerepet kap. „A foglalkozás keretében a színész-drámatanárok egy olyan színházi elemeket használó eseménysoron »vezetik végig« a résztvevőket, amelyeknek ők nem csak nézői, hanem alkotói, rendezői, szereplői, kritikusai is annak a történetnek, amely a helyzetek megjelenítésével, végiggondolásával, elemzésével, sűrítésével, átalakításával születik” (Bevezetés az esettanulmányokhoz).

A színház képes integrálni és felnagyítani egyes kultúrák tipikus konfliktusait, értékelképzeléseit és azokhoz alkotó módon viszonyulni. Ha a foglalkozás képes is adott esetben közössé tenni bizonyos jelentéseket és ezek mentén bevonni a résztvevőket, ennek mikéntje, és az, hogy a közös élményen túl mennyiben indukál változásokat, kérdéses. A kutatás ezekre keres választ a gyakorlatban.

A TIE program a résztvevők által behozott jelentésekkel, helyzetekkel dolgozik, azokat teszi reflexió tárgyává, azokat mozdítja meg, így válhat az egész tanulási helyzetté. A foglalkozás keretjének helyszíne egy játszótér, ahol a bántalmazás metaforája az egyik gyerek cipőlevétele, majd hintáztatása. A téma az áldozati pozícióba való kerülés és az ebből való kitorés képtelenségének különböző variációi. A foglalkozáson azok a bántalmazással kapcsolatos háttérjelentések mozdulnak meg, amelyeket a résztvevők háttértapasztalataiból a színházi jelenetek és a kérdések megidéznek.

Az esettanulmányok a foglalkozáson való résztvevő megfigyelésen, a foglalkozást követő egy hétben a gyerekekkel készített csoportinterjúkn és a foglalkozáson jelenlévő pedagógussal készített, félig

strukturált interjúknak. Mivel minden osztály más, különböző háttér tapasztalatokkal, egyedi történetekkel, az esettanulmányok is ezek mentén alakultak, e történeteket igyekeznek elmondani.

A vizsgált foglalkozáson, mely a *Hinta* címet viseli, 2 év alatt 80 osztály vett részt, vagyis körülbelül 2000 gyerek.

A kötetben olvasható négy esettanulmányban a kutató reflektálása a különböző helyzetekre, a foglalkozások gyakorlati hasznára, azok szándékolttól való eltérésére hasznos útjelzőként működhet a téma iránt érdeklődő szakemberek és laikusok számára egyaránt. Nyelvezete érthető, mégis szakmailag is precíz; a felhasznált szövegek által meglehetősen személyes hangot üt meg a különböző osztályok kapcsán, egy szeletet meg is mutatva belőlük. A szerző olyan antropológusként, aki a részvételi akciókutatást és a művészeteken alapuló kutatást aktívan alkalmazza, izgalmas esettanulmányokat és következtetéseket tár elénk.

Az első esettanulmány, az *„Amikor a félelmével játszol”* egy olyan osztályt mutat be, ahol a félelem a fő mozgatórugó. Egy az első négy osztályban tapasztalt diktatórikus tanári fellépéstől szabadulva a következő, demokratikusabb hangot kereső tanár ellenére a korábban tanult diktatórikus mechanizmusok tovább működnek, áttemelve a gyerekek közé a hatalmi szerepeket, ezek alakítják és tartják életben a kirekesztő és bántalmazó folyamatokat.

A második esettanulmány, az *Akit „viccből vernek” és akit „tényleg vernek”* – *Az áldozat bűnössége* egy olyan osztályt mutat be, ahol a durva viselkedés teljesen hétköznapi dolog. Bár az osztálytól nem idegen az empátia sem, viszonyaikat mégis olyan erők mozgatják, melyek nem engedik meg az empátiát, hiszen nem engedik meg az áldozatok áldozatként való felismerését sem. Őt tekintik a bántalmazó helyzetek bűnösének, így ellenében minden agresszió legális büntetéssé válik. Esetükben a jelen pedagógiai hozzáállás lehet a forrás, mely minden konfliktusos helyzetben feltárja az okot, megtalálja az okozót és megbünteti a vétkezőt.

A harmadik esettanulmány az *„Ez az osztály, ha akar, bárki ellen össze tud fogni”* – *A bűnbakképzés* egy elit zenetagozatos iskola mintaosztályával folytatott foglalkozás leírása. Náluk a szülők és az iskola is szorosan összefonódó része az osztályközösségnek, mely a be nem illeszkedő, hátráltató, bántó gyerekek eltávolítását szorgalmazza, felerősítve így a gyerekek között jelentkező feszültséget és legalizálva a bűnbakképzés egyszerű konfliktuskezelési formáját.

A negyedik esettanulmány, a *„De mi tényleg meg tudjuk oldani”* – *A demokratikus pedagógia és az erőszak a biztonság köré szerveződik*. Az osztály életében működik egy korábban kialakított védelmező tér, mely megvédi tagjait az erőszak különböző formáitól. Ez az osztály, ha sok súrlódáson és egyeztetésen keresztül is, de képes önálló felelős viselkedésen és a kölcsönös szolidaritáson keresztül rendezni a felmerülő problémákat és nézeteltéréseket.

A könyv, melynek Horváth Kata még egy alcímet adott: *Az erőszak játszótere*, egy jól felépített, olvasmányos, szakmailag releváns, a végén leírt TIE programvázlaton keresztül komplex képet, az esettanulmányokon keresztül pedig számos kifutási lehetőséget felvonultató munka.

Lőrincz Ágnes

Mitől megy könnyebben a csajozás?

Schilling Árpád rendező erre a kérdésre is válaszol

Recenzió

Deme János – Sz. Deme László (szerk.) *Színház és Pedagógia, Elméleti és módszertani füzetek, IV.: Ha a néző is résztvevővé válna – Kísérletek a színház és a közönség viszonyának újragondolására című kötetéről* (Budapest, L'Harmattan kiadó, 2010)

A *Színház és Pedagógia* sorozat 4. kötete *Ha a néző is résztvevővé válna...* címet viseli, és színház és közönség viszonyát elemzi azok számára, akik most elsősorban nem résztvevők, hanem olvasók. A bevezetés mellett öt fejezetben nyerhetünk betekintést a kávasok alapvetéseibe a néző és az előadás viszonyrendszeréről.

Érdekes, hogy a nézőt különválasztjuk a színházról, holott a kötet is azt hangsúlyozza, hogy néző nélkül nincs színház. Azonban mégis el kell határolni őket egymástól, mivel csoportok különválasztásáról van szó, azaz egy előadás belső emberei – rendező, színész, dramaturg, díszlettervező stb. – a próbafolyamat során szem előtt tartják a nézőt, beépítik az előadásba, azonban ő nincs jelen, csak a gyümölcscsedéskor, tehát két csapatról beszélhetünk, amelynek kapcsolatáról érdekes gondolkodni. Ezért is izgalmas ennek a kapcsolatnak az elemzése, hiszen előadás alatt élesben lehet tanulmányozni a reakciókat; az előre átgondolt lépések fenntartják a spontaneitás jogát is, amely nem csak kihívás a színész, rendező számára, hanem a nézővel kialakított kapcsolat tanulmányozásának a talaja is.

Sz. Deme László tanulmánya – *A nézői szerep változása a nyugati színház történetében* – dióhéjban történeti áttekintést nyújt néző és színház kapcsolatáról, a rítustól kezdődően a Káva és a Krétakör kísérleteiig. Elemzi az interakciót néző és játzó között, egy példa során bemutatja „az eszményi színészt és az eszményi nézőt” – Chicagóban egy *Othello* előadáson az egyik néző felbőszült Jágó cselszövésein és agyonlőtte a színészt, majd megrémülve saját tettétől, magával is végzett. A szerző szerint „konkrét kapcsolat született előadó és befogadó között”. További állításai alapján a drámai esemény az ember alapvető szükséglete: folyamatos szembesítésre van szükségünk, fontosnak tartjuk a környezetünkkel való kapcsolatunk megjelenítését, az erről való gondolkodást csaknem létszükségletként is meghatározhatjuk. Sz. Deme László kijelenti, hogy nincs „korszak-specifikus nézői reakció”, hanem „a korhangulat vagy a társadalmi elvárások kényszerítenek ki zártabb vagy éppen szabadabb kommunikációt az előadói és befogadói oldal között”. A szerző végigvezeti olvasóját a színház történeti korokon, bemutatja a különböző korszakok meghatározó és kiemelkedő alakjait és azok munkásságait, illetve folyamatosan reflektál néző és játzó kapcsolatára.

A legújabb kísérleti séma a néző elérésére az angol TIE modell – Theatre in Education, amelyben a színház „partnerévé kívánja tenni a nézőt”. A színházi nevelés megteremti a játzó és a résztvevő között a legszorosabb interakciót, elősegíti a közös gondolkodást, nem engedi a nézőt passzív székkoptatóvá válni. Sz. Deme László szerint a nézőben tudatosul a „részvételének és saját reakcióinak a felelőssége”; a drámapedagógiában hangsúlyozott a társadalmi problémák

boncolgatása, amely elől nincs menekvés, hacsak nem választjuk a strucc-elméletet, kivonva magunkat e kérdések megválaszolásának „terhe” alól. Azonban Edward Bond brit drámaíró szerint semmiképp nem tudunk menekülni, állítása szerint „megfeledezhetünk önmagunkról, de a társadalmunk elől nincs menekvés”.

A kötet következő fejezetei interjúkból állnak. Az első beszélgetés Takács Gábor, Romankovics Edit és Gyombolai Gábor színész-drámatanárokkal folyt, akik a Káva Kulturális Műhely tagjai. A beszélgetés során megismerhetjük a drámapedagógiához vezető útjukat, betekintést nyerhetünk pályájuk alakulásába, illetve munkásságukról és szakmájuk fontosságáról szerezhetünk tudomást. Romankovics Edit pontosan fogalmazza meg nem csak a saját, hanem a Káva célkitűzését is, „az intézményesített tanulás ma már egyáltalán nem érdekel, a személyes találkozásokból, együttműködésekben tanulhatok a legtöbbet, és erre a Káva komoly figyelmet fordít”. Boncolgatják színház és pedagógia kapcsolatát, elmondásaik szerint ők a tevékenység során nem akarnak színészek vagy tanárok lenni, hanem emberként viszonyulnak a résztvevőkhöz, és együtt gondolkodnak a felvetett problémán, amely közös ügyként szerepel a „munkafüzetben”. Sokan teszik fel a kérdést, hogy a Káva Műhely tevékenysége színház vagy pedagógia? A színházkritika nem igazán foglalkozik velük, az iskolákban pedig kiegészítő oktatásként lehetnek jelen. Romankovics Edit szerint „a jó dráma és a jó pedagógia is arra szolgál, hogy az ember megismerje önmagát és a világot, amelyben létezik”.

Kárpáti Péter drámaíró – a kávasok egyik projektjének résztvevője – lelkesen beszél a Káva tevékenységéről: „Láttam több foglalkozásukat korábban, és nagyon érdekes, sőt, számomra egészen követhetetlen, hogyan képesek a gyerekeket bevonni és benne tartani a játékban. Egyszerre felszabadítani és mégis megdolgoztatni őket”. Arra a kérdésre, hogy a drámaíró szerint színház-e, amit a Káva Műhely csinál, határozott igennel válaszolt, bár, elmondása szerint, a színházat nehezen tudja meghatározni. Mégis megpróbálja, számára a színház „önmagában nem veszélyes, de a gondolatban, képzeletben megmarad a kockázatossága, valóságossága”.

Schilling Árpád rendező, a Krétakör alapítója, aki ugyancsak együtt dolgozott a Káva Műhellyel, olyan profizmussal beszél a színházról, a csapatmunkáról, amely megindító, munkára sarkallja az olvasót és azt sugallja neki, hogy a lehetőségek tárháza végtelen. A beszélgetés során felmerül a kérdés, hogy a rendező miért tette ki a pontot a Krétakör munkásságának a végére, amelyre a válasz: „arról, amit addig csináltunk, már tudni lehetett, hogy jól működik, ezért arra többé szükségtelen volt rákérdezni”. Őt nem érdeklik a sikerek, nem akar olyan munkát végezni, amelynek nincsenek kérdései, vagy nem rejt magában kihívást, annak semmi értelme. A tevékenységek értelmét hangsúlyozza, és hisz abban, hogy „a színház képes arra, hogy pszichésen átállítsa az ember elméjét”. Arra a kérdésre pedig, hogy miért választotta a színházat, Schilling Árpád a csajozás megkönnyítésére hivatkozott.

Terhes Sándor színész – a Káva Műhely egyik projektjének résztvevője – őszintén bevallja, hogy a kávasokkal való találkozása előtt szinte semmit nem tudott a tevékenységükről. Állítása szerint a drámapedagógia elképzelhetetlen a „közönség” véleménye nélkül, amelyből nem csak színészként, hanem emberként is sokat lehet tanulni. A színész meghatározása szerint a Káva valamiféle közös színház, amely a gondolkodás után utat nyit a továbblépésre.

A néző többféleképpen válhat egy előadás/tevékenység résztvevőjévé, fizikailag vagy szellemileg, teljesen beépülhet, vagy csak bizonyos jelenetekbe. A drámapedagógia célja a nézői passzivitás megszüntetése, olyan állapotba való átalakítása, amely a zsigereket is megmozgatja.

Szabó Réka

A dráma mint társadalomkutatás

Recenzió

Horváth Kata (szerk.) *Színház és Pedagógia, Elméleti és módszertani füzetek, V.: A dráma mint társadalomkutatás című kötetéről* (Budapest, L'Harmattan kiadó, 2010)

„Munkánk alapelve, hogy nem prédikálunk. Ehelyett tézis-antitézist tartalmazó jeleneteket mutatunk be, és a közönségre bízunk a szintézis kialakítását.”

A Színház és Pedagógia sorozat ötödik kötete hat tanulmányon keresztül magyarázza a dráma mint pedagógiai kutatás fontosságát és eredményességét. Ez a tevékenység lehetővé teszi, hogy a drámatanár, a kutató az ember mindennapi tapasztalataival foglalkozzon, újraértelmezze és tudatosítsa azokat egy közös produkción belül. A drámás eszközöket használó pedagógiai eljárások fejlesztő, nevelő hatása az iskolák kereteit is túllépi, és más intim közösségek életébe lép, hogy változást idézzon elő. A változást kritikai attitűd okozza, melynek útja a művészet-alapú kutatás. Így válnak kutatási tevékenységgé a különböző színházi műfajok.

„NE MONDJAD, MUTASSAD!”

A kutatás szó rákérdezést, újrafelismerést, dekonstruálást jelent. Folyamatosan új jelentéseket keresünk a világra vonatkozóan. A művészeti kutatás a kvalitatív kutatáshoz hasonló: megfigyelések, interjúk, feljegyzések alapján történik, viszont a végeredmény nem egy egyszerű írott forma, hanem felolvasószínház, vagy a versforma stb. Így a művészeti kutatás egy alternatív reprezentációs formát jelent. Joe Norris olyan példakkal szolgál tanulmányában, melyekben a drámát (művészetet) a tudás reprezentációjára, továbbadására, valamint adatgyűjtésre is (kvantitatív kutatás) használják. Például az utcagyerekek kultúrájáról úgy születet reprezentáció, ha a kutató terepmunkát végez, hosszabb időt tölt el alanyai között, karaktereket konstruál, majd forgatókönyvet ír, és végül bemutatja közönségének. A bemutatás egyszerre drámai és informatív szereppel bír. Ez azért működhet hatékonyan, mert nem csúszik át elméleti és absztrakt fejtegetésekbe a témával kapcsolatban. „Ez a megközelítés a Ne mondjad, mutassad! programja.”

A drámaórák sokat tehetnek a mindennapi élethez szükséges képességek kibontakoztatásáért. A drámás tevékenységek egyedi típusai például az állampolgárság gyakorlásának készségeit is megtanítják. Ennek szemléltetésére társulata, a Mirror Theatre jeleneteit téma szerint (pl. pénz, hatalom, társadalmi viselkedések) a közönséggel, illetve a diákokkal együtt dolgozza fel, fogalmazza újra, mely által a dráma a társadalmi változások egyik eszközévé válik. „Egy varázslatos mi lenne, ha? helyzetbe kerülve a közönség képessé válik adott cselekvések vagy megnyilatkozások következményeinek felülvizsgálatára.” A jelenlevők aktívan felfedezik és átélik az állampolgársági részvétel nehézségeit.

A dráma termelést jelent, nem pedig fogyasztást. Cselekvést, aktivitást, bonyolult szituációt, nem pedig engedelmességet. Viszont a performansz módszere a legalkalmasabb arra, hogy

reprezentáljunk olyan jelenségeket, amelyek másképp lehetetlenek. A színház olyan médiummá válik, ahol a társadalmi élet fikatív és valós vonala egyaránt megjelenik, és amelyre a néző/befogadó reflektálhat. Ez nem csak reprezentációs forma, hanem egyfajta kutatási módszer is. „A performansz-alapú módszertan lehetővé teszi, hogy a kutató átlépje azt a határt, amely őt a kutatás alanyaitól hagyományosan elválasztja”, valamint felszínre hozza az ellentmondásokat, erősíti az „én és a te”, a beleélés és az együttérzés képességét. A kutatók szerint az élet minden területén performanszokat csinálunk: az utcai performanszon vagy az identitásperformanszon keresztül a mindennapi élet drámájáig. Ez a tudomány rákérdezés a kulturális konvenciókra és hatalmi viszonyokra, valamint pedagógiai aspektusokkal is rendelkezik. Egyfajta kritikai pedagógia, az elnyomó pedagógia leleplezési formája, olyan eszköz, mely elősegíti a tudatos és etikus önzonosság kibontakozását. A performansz tehát, mint pedagógia, a kritikai tudatosságot fejleszti.

A LEHETŐSÉGEK BŐVÍTÉSE MARGINALIZÁLT CSOPORTOKKAL

Egy további kutatási forma a Diane Conrad és Gail Campbell által kidolgozott részvételi kutatás, mely a 60-as és 70-es években a közösségkutatás új paradigmájaként jelent meg. Egy olyan sajátos tudástermelési eszköz, mely a közösségi dialóguson keresztül a marginális csoportok szükségleteire koncentrálna, erősíti a kritikai megfogalmazás képességét, és cselekvésre ösztönöz, akárcsak a performansz tudománya. Egy olyan reflexív tudást alakít ki, mely segít az embereknek megnevezni, majd megváltoztatni saját világukat. A kutatási folyamat közös munka, a múlt történéseinek jelenbeli feldolgozása alkotja, és a cél egy újfajta, tapasztalatokra épülő tudás létrehozása. Az alkotó az érzelmekre helyezi a hangsúlyt a racionalitással szemben; ez a kollektív együttgondolkodást könnyíti meg. E kutatások alapját a brazil Augusto Boal munkássága, színházi módszerei („az elnyomottak színháza”) képezi. Boal, jövőbeni valóságos cselekvéseket létrehozva, ezeket az elnyomott csoportokat bevonta a társadalmi valóság megváltoztatásának előkészületeibe.

Hogy miért van szükség közösségi kutatásra? Mert a szükségletek feltárására tett erőfeszítés minden történelmi időben létezett, viszont nem minden csoport rendelkezett és a jelenben sem rendelkezik kezdeményezővel. A marginalizált és hatalom nélküli közösségek kezdeményezői maguk az egyetemekről érkező külső kutatók, és a folyamat számukra mindig valamilyen, a közösséget jellemző konkrét problémából indul ki. Diane Conrad börtönlakókkal készített kutatása az áldozatokkal közösen értelmezett múltbeli cselekvéseket dolgozza fel: erőszak, gyilkosság, és mindezek okainak feltárása különböző művészeti formák alkalmazásával, mely forma arra is lehetőség, hogy kipróbálják, milyen más viselkedésmódok képzelhetők el a sajátjukéhoz hasonló szerepekben és helyzetekben. Viszont a kutatást gátolják az intézményesített rendszerek, a bürokrácia, mellyel a börtönök, iskolák, kórházak rendelkeznek, így ilyen körülmények között kell megteremteni a lehetőséget a nyílt párbeszédre, s arra, hogy az egyének értelmezzék cselekvéseiket, világukat, amelybe beleszülettek, és abból maguk keressenek kiutat.

Ezzel a kutatási módszerrel elérkeztünk egy ezzel rokon formához, a *társadalmi színházhoz*. Diane Conrad egy projektet mutat be, melyet egy vidéki középiskola tanulóival valósított meg. Célja az volt, hogy megértse a veszélyeztetettség hatásait fiatalok körében. Ez a fajta színház is problémaelemzésen alapszik és körülményváltoztatást, megvitatást igényel a színház eszközeivel. Feleleveníti a színház közösségi és politikai funkcióit, a színházét, amely tudatosságot követel a

befogadójától. „A kritikai tudatosság elsajátítása lehetőséget teremt, hogy az emberek rákérdezzenek saját történelmi-társadalmi pozíciójukra és beágyazottságukra – vagyis olvassák a világot.” Ennek érdekében a résztvevők megélt tapasztalataiból indul ki. Drámás gyakorlataik a szerepjáték, a kollektív alkotás, az állóképkesztés. Ez a fajta kutatás megköveteli a kutatott közösséggel való együttélést, ismeretnyújtást a dráma fogalmáról, változatairól. Diane Conrad közös drámaórák keretén belül hozta létre társadalmi színházát, ismét a bürokratizmussal szembenézve. Boal és Bertolt Brecht elveit követve dolgozott együtt diákjaival: csoportépítés, készségfejlesztés, közös ötletelés, témához kapcsolódó történetek, majd jelenetek születtek. A jelenetek kidolgozása közben mély beszélgetés zajlott. A színházprojektcúcspontja pedig a közös akció, a műhely-performansz.

Ezekben a kutatómunkákban olyan performatív szövegek jönnek létre, „amelyek a tudományos értelmezés és reprezentáció szintjét közelebb hozzák az éppén lezajlott történésekhez”.

Ezek a kísérletek Magyarországra is kiterjedtek. A Káva Kulturális Műhely pedagógusai a drámát egyszerre pedagógiai tevékenységként és társadalomkutatási módszerként kezelik. A Műhely a *színházi nevelés* módszerével dolgozó civil szervezet, a hátrányos helyzet és az ezzel gyakran összekapcsolódó cigányság fogalmát pedagógiai fogalomként értelmezi. Ezt a programot Dráma Drom programnak nevezik, melynek célja a hátrányos helyzetű fiatalok készségeinek drámás eszközökkel való fejlesztése, és amely már társadalmi szerepvállalóvá nőtte ki magát az integráció érdekében. Ezen a területen is csupán elméleti szinten működött a kutatás, viszont a drámás helyzetek létrehozásával eltűnt a tevékenység elbeszélő stílusa. A csapat által felállított színpadi helyzetek a láthatatlan összefüggéseket értelmezhetővé tették minden pedagógus számára.

A program három szakaszban zajlik iskolai közegben: az első az évközi drámamunka, mely helyzetfelismerést, helyzetkezelést jelent, együttműködési készségek fejlesztését, a második szakasz két színházi tábor, ahol tanárok, diákok, nevelők működnek együtt, az utolsó szakasz pedig a táborokban létrehozott produkciók bemutatása a gyerekek szülőfalvaiban. Ez a munka az otthoni és a hivatalos közeg közti átjárhatóságra, a családi kapcsolatok megtartására fókuszál. E drámamunkáról szóló fejezet három részben, egy-egy interjú közzétételével vonja le következtetéseit. A hétköznapiak gyakran merev viszonyai, amelyek sokszor behatárolják a fiatalok mozgástereit, szerep- és játéklehetőséggé válnak pedagógiai keretekben, amely lehetővé teszi az ezen cselekedetekre való reflektálást és különféle cselekvési stratégiák kipróbálását. A többéves munkafolyamatba illeszkedő helyzetgyakorlatok, a dráma olyan hiányra lett válasz, amelyet az iskola állít elő és termel ki.

Lőrincz Ágnes

Ne meneküljünk akadályokba!

Recenzió

Horváth Kata (szerk.) *Színház és Pedagógia, Elméleti és módszertani füzetek, VI.: Akadályverseny. Szabadság-projekt az iskolában* című kötetéről (Budapest, L'Harmattan kiadó, 2010)

A *Színház és Pedagógia* sorozat 6. kötete az *Akadályverseny* címet viseli. A Káva Kulturális Műhely drámatanárainak és a Krétakör alkotóinak közös munkája révén jött létre, és egy színházi-drámás programot mutat be.

A „színházi játék” nemcsak a drámapedagógiának a kiszélesítése, hanem új színházi formák elültetése is. A foglalkozás 14-16 éves diákoknak szól, az iskolában játszódik, és ennek a tanintézménynek a működését, belső felépítését vizsgálja, illetve a diákok szabadság, tekintély, autoritás és önállóság, többségi individualizmus és szolidaritás fogalmakhoz fűződő viszonyát elemzi.

A program a 2009/2010-es évadban tizenkét iskolában valósult meg. Ezek egymástól nagyon különböző intézmények, fővárosi és vidéki, egyházi, liberális szemléletű, összevont órás, bel- és külvárosi, nagy múltú, valamint frissen induló iskolák. Hét helyszínen filmfelvétel is készült, amely a kutatás és elemzés célját szolgálja.

Maga a foglalkozás egy „szabadság projekt” megvalósítása, amely egy fiktív iskolában játszódik. Egy osztály rajzpályázatot nyer és lehetőséget kap arra, hogy a szabadság témájában az iskola egyik falára fessen. Két tanár – osztályfőnök és rajztanár – és az iskola igazgatója kap még szerepet, akik különböző karaktereket valósítanak meg, és konfliktushelyzeteket alakítanak ki. A diákok a rajztanár távozását kell megoldják, a pályázat visszavonását kell értelmezzék, és további olyan helyzeteket, amelyek bizonyos társadalmi kérdésekre – szabadság, felelősség, önállóság, tekintély stb. – világítanak rá. „A program négy részből áll: (1) egy kb 45-60 perces interjúból, az osztályfőnökkel vagy azzal a pedagógussal, aki az osztályt a foglalkozásra ajánlotta; (2) egy bevezető drámafoglalkozásból, hogy a diákok elsajátítsák a játékhöz szükséges néhány alapvető technikát (drámás szabályok, szerepbe lépést stb.) és megismerjék a játékban résztvevő színészeket és drámatanárokat; (3) magából a színházi játékból; illetve (4) egy strukturált programértékelő beszélgetésből, amit a drámatanárok tartottak a résztvevő osztálynak.”

A kötet hat fejezetben elemzi a foglalkozást, amely felöleli úgy a program leírását, mint a vezetőkkel készített interjúkat és társadalomtudományi tanulmányokat is.

A program vezetőinek megfogalmazása szerint a foglalkozás célja: „Iskola és demokrácia működésének, viszonyának vizsgálata. A játék lényege az egyeztetés: a folyamatosan változó helyzetekben a résztvevőknek is folyton változniuk kell. Az *Akadályverseny* során a demokrácia helyi működésmódjai születnek meg.” További célként határozták meg a „cselekvés közben gondolkozz!” kikiáltást, az önreflexió tudatos kialakításának fontosságát, illetve a szerepek és különféle helyzetek közti akadálytalan átvedlést. Arra a kérdésfelvetésre, hogy milyen hatást szeretnének elérni a diákokban, a programvezetők a „tehetetlenségre való rákérdezést” fogalmazták meg, azaz a résztvevők érdektelenségének kiaknázását és a helyzetek rájuk való hatásának bemutatását

célozták. Kiindulási pontként a következőt határozták meg: „Lehet-e ma egyáltalán az iskola közös ügy, válhat-e a gyerekek számára is fontossá a működtetése?”

Takács Gábornak, a program vezetőjének az elmondása szerint „a közös játék során az iskola hétköznapi jelentései átértelmeződtek a diákok számára (...) A színház általában arra alapoz, hogy a néző fogja magát, és színházba megy, azaz ő tesz erőfeszítést. Hát itt most megfordult a helyzet, mert most mi tettünk erőfeszítést.” A színház és a drámapedagógia kapcsolata mindig analizálódik egy foglalkozás során, hiszen itt kitalált szerepek, fiktív helyzetek vannak, amelyek a társadalmi problémákra próbálnak rávilágítani, olyan válaszokat keresni, amelyek fontosak a résztvevők számára. A Káva Kulturális Műhely és a Krétakör a színház merev formáit bontják meg. A „nézőt” testközelbe hozzák az előadással, a résztvevők bizonyos keretek között maguk irányítják a történetet, ők lesznek a helyzetek alkotói és megoldói. Nemcsak a szellemi, hanem a testi aktivitást is működtetik, amely által a résztvevőnek a koncentrációja nagyobb lesz.

Deme János és Horváth Kata kérdésére, hogy „Mégis mik voltak azok a témák, amelyek különösképpen foglalkoztattak benneteket?”, Takács Gábor így válaszolt: „... mit jelent felnőtté válni, mit jelent benne lenni egy csapdahelyzetben, mit jelent számunkra a tabu kérdésköre”. Schilling Árpád menekülést lát az iskolákban, „amely megóv attól, hogy szembe kelljen nézni a problémákkal”. Főleg amiatt van ez, mert a pedagógusok is sokszor választják a menekülés útját, mert a kényelem itt is megmutatkozik – a lexikális tudás átadása nem lehet kihívás, hiszen felolvasni már második osztályban tudunk, azonban egy pedagógus elsődleges feladatai közé tartozik a nevelés is, amely nem szinonimája a verstanításnak.

Szabó Veronika tanulmánya szerint (*Akadályverseny – Demokráciára nevelés színházzal Magyarországon*) a foglalkozás alkalmas lehet a demokrácia működésének vizsgálatára. Kiemeli a demokratikus kultúrához tartozó értékeket – önálló véleménynyilvánítás, tolerancia, önismeret stb. Ezeket hozza összefüggésbe a foglalkozással, amely meghatározhatja a gyerekek nézeteit úgy az iskoláról, mint a demokráciáról. Továbbá hangsúlyozza a színházi nevelés fontosságát és a program értékeit, mivel véleménye szerint ez a foglalkozás felfogható egyfajta „interaktív társadalomtudományi órának” is. Szabó Veronika a tanulmányában megállapítja, hogy a diákokat nagymértékben befolyásolja az a pedagógiai módszer, amellyel megközelítik őket, hat úgy a véleménynyilvánításukra, mint a viselkedésükre és a szemléletükre, nézeteikre. Tanulmányában hangsúlyozza a kooperációt, a konszenzus keresését, illetve az aktív részvételt, amelyek hozzátartoznak a demokratikus értékekhez, és ezek csak közösségekben jöhetnek létre.

Horváth Kata a tanulmányában a tekintély drámáját elemzi, azt, hogy hogyan jelenik meg a foglalkozás során, mit jelent a diákok számára – a szabadság és a tekintély kapcsolatát értelmezi, amely különféleképpen jelenik meg az iskolákban. Vizsgálja a rajztanár autonóm döntését, amely szerint az általa legjobbnak tartott csapat rajza fog a falra kerülni, kutatja és értelmezi a diákok erre vonatkozó reakcióit és az iskola szabályzataihoz való hozzáállásukat.

A kötet utolsó tanulmánya, amelyet Oblath Márton írt, az iskolai szervezetek drámapedagógia segítségével való értelmezését elemzi, és kutatja a *szabadság* fogalmához társítható életérzések, amely néhol a biztonság hiánya is lehet.

A kötet hat különböző részben elemzi az *Akadályverseny* projektet. A színházi nevelés fontosságát és a pedagógusok szerepét értelmezi, illetve olyan megközelítésekre világít rá, amelyek a társadalmi jobbátételt szolgálják, és az iskolák lobogói kellene hogy legyenek.

MARIUS LAZĂR: „FEMEILE SE UITĂ LA TELENOVELE ȘI BĂRBAȚII LA MECI”. O TIPOLOGIE A MODURILOR DE CONSUM CULTURAL

Studiul este o descriere a stilurilor de consum cultural ale populației din România pe baza rezultatelor anchetei „Barometrul Consumului Cultural” realizat în anul 2005. Folosind metoda analizei principalelor componente, autorul delimitează nouă tipuri de consum cultural pe care le prezintă în detaliu apoi se uită la frecvența apariției lor în categoriile sociale segmentate cultural. Concluzia principală a analizei este că stratificarea socială și cea culturală, chiar dacă interferează, nu se suprapun; stratificarea culturală combină însă criteriile de clasă, cu diferențierile în funcție de resurse economice, rezidență, vârstă sau gen.

SZAKÁTS ISTVÁN: CULTURA ÎN VREMEA REȚELELOR DE SOCIALIZARE

Ideea de bază a studiului se referă la o observație sociologică anterioară potrivit căreia relațiile sociale contribuie la creșterea încrederii în sine, a sentimentului de securitate și a motivației (prin relațiile de tip bonding) și la rezolvarea problemelor concrete (prin accesul la asistență prin relațiile de tip bridging) ale indivizilor.

Autorul explorează posibilitățile prin care, în spațiul on-line, prin cultură, aceste relații pot fi construite și utilizate mai eficient. Propune construirea unei platforme de știri on-line care este determinat de eveniment și comunitate laolaltă, capabil să mobilizeze în același timp relațiile bonding și bridging ale utilizatorilor. Prin combinarea arhitecturii funcționării rețelelor Facebook și Twitter autorul propune un portal de comunitate optimizat pentru urmărirea problemelor individuale și de grup care, printr-o tehnologie care se bazează pe intersubiectivitate și transferul de cunoștință, motivează pe utilizator să parcurgă întreaga scală a posibilităților de relații între bonding și bridging, oferind astfel o experiență comunitară completă.

T. SZABÓ LEVENTE: O ANALIZĂ DE SOCIOLOGIE LITERARĂ A DEZBATERILOR PE MARGINEA PRIMELOR PROPUNERI DE LEGE PRIVIND DREPTURILE DE AUTOR DIN UNGARIA: PRIMELE IDEOLOGII ALE PATERNITĂȚII MAGHIARE MODERNE

Articolul este o descriere arheologică a ideologiilor legate de paternitate în literatura maghiară modernă. Propune o analiză sociologică a schimburilor de idei pe marginea primelor propuneri de lege privind drepturile de autor. Potrivit autorului, abordarea care consideră drepturile de autor ca fiind un răspuns social la valorificarea economică a literaturii, la noua șansă a autorilor de a-și asigura existența prin creație literară sau la acceptarea autorului literar ca o carieră civică legitimă reflectă o vedere limitată. În dezbaterile legate de drepturile de autor sunt tematizate și alte probleme cum ar fi protecționismul în literatura și arta națională, problematica limitei dintre paternitate și proprietate intelectuală, dilemele legate de valoare și paternitate etc. Aceste întrebări se pare că nu și-au pierdut actualitatea, mai mult, în era paternității digitale apar iarăși cu o vehemență deosebită.

LABANCZ ESZTER SZIDÓNIA: „LIBERTATEA” ÎN DEZBATERE. UNELE ÎNTREBĂRI CU PRIVIRE LA POLITICA CULTURALĂ A LUI ACZÉL GYÖRGY

Studiul prezintă câteva teze fundamentale ale politicii culturale ale „Papei Culturii Maghiare” din anii 1960 cum ar fi problema de loialitate și suveranitate, percepția lui despre istorie ca tranziție și accentarea importanței dezbaterii (ca un „act democratic”) într-un moment în care artiștii maghiari au simțit o adiere de libertate în politica culturală.

CZÉKMÁNY ANNA: UTILIZATOR: MIC BURGHEZ PAROLA: * SCHIMBĂRI ALE MUZEULUI CONTEMPORAN ÎN LUMINA TEXTELOR LUI GILLES DELEUZE ȘI PIERRE BOURDIEU**

Lucrarea este o încercare de a descrie câmpurile de putere care nu numai că au creat muzeul în secolul al XVIII-lea și al XIX-lea, dar care au și determinat teleologia sa. Autorul consideră că ideea transcendențială a statului-națiune etnic omogenă a fost un „construct uman” esențial pentru muzeu. Cu toate acestea, schimbările în teoria istorică în a doua jumătate a secolului al XX-lea par să fi lăsat intactă structura „originală” a muzeului. Termeni care au fost reconsiderați cu mult timp în urmă, cum ar fi intersubiectivitatea, obiectivitatea, valorile, canoanele, par să funcționeze fără nici o problemă în spațiul contemporan al muzeului chiar și astăzi. Utilizând instrumentele teatrului, lucrarea examinează posibilitatea unui muzeu unde imprevizibilitatea, caracterul relativ al valorii, momentul de dizolvare a sensului sunt utilizate ca principii fundamentale de planificare ale expoziției.

BÁLINT MÓNKA: PARTICIPARE ȘI COMUNITATE. PRACTICILE PARTICIPATIVE ÎN ARTA CONTEMPORANĂ MAGHIARĂ

Studiul introduce noțiunea de artă participativă și caută exemple din scena artistică vizuală contemporană din Ungaria. Proiectele artistice participative nu sunt prea comune pe scena maghiară de artă vizuală care nu este receptivă la activitatea artistică bazată pe autorestrângere și autonomie. Studiul prezintă câteva proiecte care se ocupă cu comunitățile și care, prin urmare, pot fi identificate ca proiecte artistice participative sau comunitare. Aceste proiecte au fost create pentru diferite concursuri: primul a fost prezentat de către Muzeul Ludwig din Budapesta, al doilea de către Ministerul Economiei și Transporturilor în 2003, iar ultima la concursurile de artă publică ale Consiliului de Artă Maghiară în 2008 și 2009.

BÁLINT MÓNKA: PROIECTUL „CSETTEGŐ”

Proiectul Csettegő de Endre Koronczai a fost creat la momentul aderării Ungariei la UE, în 2003, într-un mic sat din nordul țării, Nagybörzsöny. Elementul principal al proiectului a fost un „concurs de frumusețe” ale „inovațiilor” tehnice locale, ale unor autovehicule originale fabricate, numite „csettegő” – nume care imită sunetul lor. Întregul proiect a fost documentat de etnograful Péter Lagler în filmul său Gépművészet (Arta mașinilor), în care își exprimă dimensiunile etnografice ale acestei tradiții contemporane. Studiul de față analizează proiectul și filmul prin teoriile despre artă contemporană (artă publică, artă și participare comunitară) și de comunicare vizuală, autoarea poziționându-se în trei dimensiuni diferite: cea a constructorilor de mașini, a artistului și a etnografului. Studiul caută, de asemenea, legăturile dintre rolul și „ochiul” artistului și a etnografului.

SZABÓ RÉKA: ROMÂN ȘI MAGHIAR PE ACEEAȘI SCENĂ. INTERPRETAREA EVENIMENTELOR DIN MARTIE 1990 DIN TÂRGU-MUREȘ

În anii '90 o nouă formă teatrală se întărește în Europa și anume documentarismul. Neluând în considerare conceptele vechi de documentare, această formă conferă o nouă perspectivă a prezentului societății noastre prin faptul că se adresează omului de rând despre omul de rând prin cuvintele acestuia. În Transilvania documentarismul apare în anul 2009 prin inițiativa regizoarei Gianina Cărbunariu. Rezultatul spectacolului „20/20” nu este crearea unei noi teatre bazate pe text, nu vrea să resusciteze un mod de prezentare narativă, ci realizează o relație de dialog între spectator și actor, relație bazată pe dispută despre un trecut văzut din perspectiva prezentului. Între cadrele fictive ale teatrului cunoaștem o societate reală în care români și maghiari conviețuiesc împreună. În situația spectacolului „20/20” este mai puțin important ceea ce s-a întâmplat înainte de 1990, accentul cade pe relația societății cu trecutul ei și cu gustul libertății de azi.

BAKK ÁGNES: CRITICĂ DE TEATRU AZI ȘI MĂINE

Deși anchete reprezentative nu au fost realizate până acum, este foarte probabil ca numărul tot mai mare al revistelor de artă este invers proporțional cu numărul de cititori. În această introducere sunt confruntate două anchete realizate de doi critici din două contexte diferite. Primul este scris de István Szabó și prezintă situația criticilor de teatru din Ungaria. Cealaltă cercetare a fost făcută de către criticul de teatru german, Vasco Boenisch care arată că criticii au prea puțină reflecție de sine atunci când vorbesc despre munca lor. Autorul prezintă așteptările cititorilor și le confruntă cu ideile criticilor.

Cercetătorul german subliniază că o nouă formă de critică teatrală este necesară, dar nici critica tradițională nu va dispărea datorită rolului ei informativ și explicativ. Vasco Boenish admite că criticii de multe ori nu au nici o idee despre așteptările cititorilor lor. El confruntă ideile vagi ale criticilor cu nevoile cititorilor și atrage atenția asupra contradicțiilor. Concluzia este că critica teatrală trebuie să obțină o formă nouă și poate că acest cadru deja există: noul val de critică poate fi creată de comunitățile de teatru interactive on-line.

MARIUS LAZĂR: „WOMEN ARE WATCHING SOAP OPERA, MEN ARE WATCHING FOOTBALL”. A TYPOLOGY OF CULTURAL CONSUMPTION STYLES

The study is a description of cultural consumption styles of Romanian citizens based on the “Barometer of Cultural Consumption” survey conducted in 2005. Using principal component analysis method, the author defines nine types of cultural consumption which are presented in detail then the frequency of their occurrence is analyzed in several culturally segmented social categories. The main conclusion of the analysis is that social and cultural stratification, even if they interfere, do not overlap; however, the cultural stratification combines class criteria through differentiations along economic resources, place of residence, age or gender.

SZAKÁTS ISTVÁN: CULTURE IN THE AGE OF SOCIAL NETWORKING

The basic idea of the study refers to a previous sociological observation that social relations contribute to increased self-confidence, sense of security and motivation (through bonding-type relations) and problem solving (through access to help through bridging-type relations) of the individuals.

The author explores the possibilities through which in the online space, through culture, these relationships can be built and used more efficiently. He proposes an online news platform which is both event- and community-driven and is able to mobilize both the bonding and bridging relationships of users. By combining the operational network architecture of Facebook and Twitter, the author proposes a community portal optimized for tracking individual and group problems, which – through a technological background tuned to intersubjectivity and knowledge – motivates the user to go through the whole scale of possible relationships between bonding and bridging, thus providing a complete community experience.

T. SZABÓ LEVENTE: A SOCIOLOGY OF LITERATURE OF THE DEBATES AROUND THE PROPOSALS ON COPYRIGHT LAW IN HUNGARY: THE FIRST MODERN HUNGARIAN IDEOLOGIES OF AUTHORSHIP

The article is an archaeological description of ideologies related to the authorship in modern Hungarian literature. It presents the results of a sociological analysis of the discussions around the proposals on the first copyright law. According to the author, the approach which considers copyright as a mere social response to the economic valorization of literature, or to a new chance to the authors to make a living through writing, or to the acceptance of authorship as a legitimate civic career reflects a narrow focus. Debates about copyright thematize other important issues as well, like the national protectionism in literature and art, the problem of the border between the authorship and intellectual property, dilemmas related to the value and authorship etc. These questions do not seem to have lost their actuality, indeed, in the era of digital authorship they show up again with great vehemence.

LABANCZ ESZTER SZIDÓNIA: “FREEDOM” IN DEBATE. SOME QUESTIONS ON THE CULTURAL POLICY OF ACZÉL GYÖRGY

The study highlights some cultural political statements of the “Hungarian cultural pope” of the 1960’s, like the question of loyalty and sovereignty, his perception of history as a transient, and the emphasis on the importance of debate (as a “democratic act”) in a time when the Hungarian artists felt something like a breeze of freedom in the cultural politics.

CZÉKMÁNY ANNA: USERNAME: PETTIER BOURGEOIS PASSWORD: * CHANGES OF THE CONTEMPORARY MUSEUM IN THE LIGHT OF THE TEXTS OF GILLES DELEUZE AND PIERRE BOURDIEU**

The paper is an attempt to describe the fields of power which not only created the museum as an institution in the eighteenth and the nineteenth century, but also determined its teleology. The author considers that the transcendental idea of an ethnically homogeneous nation-state was an essential “human construct” for the museum. However, the changes in historical theory during the second half of the twentieth century seem to have left intact the “original” structure of the museum. Terms reconsidered long time ago, like intersubjectivity, objectivity, values, canons, still seem to work without any concern in the space of the contemporary museum. Using theater tools, the paper examines the possibility of a museum where the unpredictability, the relative nature of value, the moment of dissolution of the meaning are used as main planning principles in exhibition.

BÁLINT MÓNIKA: PARTICIPATION AND COMMUNITY. PARTICIPATORY PRACTICES IN HUNGARIAN CONTEMPORARY ART

The study introduces the notion of Participatory Art and is looking for examples in the contemporary visual art scene in Hungary. Participatory art projects are not common in the Hungarian visual art scene. The art scene is not receptive to self-restricting artistic activity and autonomy. The study presents some projects that deal with communities and can therefore be identified as community or participatory art projects. These projects were created for various contests: the first was put on by the Ludwig Museum in Budapest, the second by the Ministry of Economy and Transport in 2003, and the last by the Hungarian Art Council’s public art contests in 2008 and 2009.

BÁLINT MÓNIKA: THE „CSETTEGŐ” PROJECT

The *Csettegő project* of Endre Koronczai was created at the time of the EU accession, in 2003 in a small village of north Hungary, Nagyborzsöny. The main element of the project was a “beauty contest” for the locally common technical “innovations”, the home made vehicles, called *csettegő* – a name imitating their sound. The whole project was documented by the ethnographer Péter Lágler in his film *Gépművészet (Machine-art)*, where he expresses the ethnographic dimensions of this contemporary tradition. The present study analyses the project and the film through theories on contemporary art (on public art, community arts and participation), and visual communication, the author positioning herself in three different dimensions: that of the machine-makers, the artist and the ethnographer. The study also searches the connections between the role and the “eye” of the artist and the ethnographer.

SZABÓ RÉKA: THE ROMANIAN AND THE HUNGARIAN ON THE SAME STAGE. AN INTERPRETATION OF THE EVENTS FROM MAROSVÁSÁRHELY (TÂRGU-MUREȘ), MARCH 1990

In Europe of the 90's a new theatrical form rises up: the documentary theatre. By breaking the traditional way of analyzing history, this theatrical form aims to present our social present from a new point of view: that of the average man about the average man with words of the average man. It appears in 2009 in Transylvania as an initiative of Gianina Cărbunariu and her documentary performance called „20/20”. The result of the show is the development of a dialectical relation between the spectator and performer arguing about the past from the perspective of the present. In the fictive frame of the theatre, we meet a real order of the society in which Romanian and Hungarian lives together. In “20/20” it doesn't matter what happened before 1990, it is important what society thinks about the past and what can they do with their freedom in the present.

BAKK ÁGNES: THEATRE CRITICS TODAY AND TOMORROW

Although representative surveys haven't been made until now, it is highly probable that the growing number of art journals is inversely proportional with the number of their readers. In this introduction two surveys are confronted, realized by two critics from two different contexts. The first one is written by István Szabó and it presents the situation of the Hungarian theatre critics. The other research was made by the German theatre critic, Vasco Boenisch which shows that the critics have no self reflection when speaking about their work. He presents the expectations of the readers and confronts them with the ideas of the critic's.

The German researcher points out that a new form of theatre critic is needed but the traditional critic cannot disappear because its informative and explanatory role is still very important. Vasco Boenisch admits that the critics often have no idea about their readers' expectations. He confronts the vague ideas of the critics with the readers' needs and points out the contradictions. He concludes that the theater critic/review has to get a fresh form and maybe this framework already exists: the new wave of theatre critic can be created by the interactive on-line theatre communities.

Kiadó: Presa Universitară Clujeană
ISSN: 1583-6347