Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Populáris kultúra és politika

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Kultúra a digitális forradalom idején / 4. kötet

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Populáris kultúra és politika

SZERKESZTETTE

Barna Emília és

Patakfalvi-Czirják Ágnes

TYPOTEX

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

A mű elektronikus formában történő megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.

Nemzeti
Kulturális
Alap

Ez a mű a Creative Commons 4.0 Magyarország Nevezd meg! – Így add tovább! licenc feltételeinek megfelelően felhasználható.

© András Csaba, Baráth Katalin, Barna Emília, Csigó Péter, Ignácz Ádám, Őze Eszter, Patakfalvi-Czirják Ágnes, Varga Balázs, Typotex, Budapest, 2024
Engedély nélkül semmilyen formában nem másolható!

ISBN 978 963 493 268 0

A borító Kármán Dániel *A felhők igazából olyanok, mint régen* (2023) című festményének felhasználásával készült. A kiadó köszönetet mond a művésznek az alkotás rendelkezésre bocsátásáért.

Kedves Olvasó!
Köszönjük, hogy kínálatunkból választott olvasnivalót!
Újabb kiadványainkról, akcióinkról a *www.typotex.hu* és a *facebook.com/typotexkiado* oldalakon értesülhet.

Typotex Kiadó
Alapította Votisky Zsuzsa, 1989
A kiadó az 1795-ben alapított Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének tagja.
Felelős kiadó: Németh Kinga
Felelős szerkesztő: Leiszter Attila
Borítóterv: Weiszer Márk
Nyomdai kivitelezés: Séd Nyomda, Szekszárd

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Tartalom

Előszó *(Barna Emília – Patakfalvi-Czirják Ágnes)* 7

I. Kultúratermelés, kultúrafogyasztás és a kapitalista osztálytársadalom láthatatlansága: elméleti megközelítések

András Csaba: *Nem természetes. Elidegenítés, naturalizáció és a kultúripar* 19
Csigó Péter: *Politikai osztályképződés és népszerű kultúra* 31

II. Szórakoztatóipar és politika Magyarországon: történeti esettanulmányok

Őze Eszter: *A látványosság megszervezése. Tömegszórakoztatás és a múzeumok kialakulása Budapesten* 57
Baráth Katalin: *Popkultúra és kollaboráció. Szemelvények a mozgóképipar háború utáni igazolási eljárásaiból (1945–1948)* 72
Ignácz Ádám: *Szovjet dalok magyarországi adaptációi a Rákosi- és Kádár-korszakban. Politika- és diplomáciatörténeti adalékok a populáris zenei feldolgozások elemzéséhez* 87

III. Popkultúra és (a)politikusság: kortárs esettanulmányok

Varga Balázs: *Elképzelt szocializmus. A hidegháborús évtizedek új képe kortárs kelet-európai filmekben és sorozatokban* 105
Barna Emília – Patakfalvi-Czirják Ágnes: *Zene, haza, család. A zenehallgatás morális ökonómiája a 2010 utáni Magyarországon* 124

A kötet szerzői 143

www.interkonyv.hu

© Typotex Kiadó

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Előszó

A politika és a populáris kultúra kapcsolatának tudományos vizsgálata időről időre kitermel olyan társadalomelméleti munkákat, amelyek meghatározónak bizonyulnak nemcsak a kultúrakutatás szűk területén, hanem a társadalomtudományos gondolkodásban is. Elég csak utalnunk a Frankfurti Iskola kutatóira, a birminghami CCCS iskolára, Pierre Bourdieu-re, vagy olyan, manapság Magyarországon is közkedvelt szerzőkre, mint Mark Fisher. Ez a sokszínű és főleg a nyugati kultúrára, a kapitalista, majd újabb évtizedekben a neoliberális rendszer diszfunkcióira koncentráló hagyomány, illetve az azt képviselő szerzők a tömegek politikai önérdek-érvényesítésére, a manipuláció vagy a társadalmi emancipáció lehetőségeire, az osztálykülönbségek és a belőlük fakadó hatalmi egyenlőtlenségek újratermelésére reflektálnak a populáris kultúra elemzésén keresztül.

Úgy a populáris kultúrával, mint általában a politikával szemben folyamatosan felmerül a manipuláció gyanúja, ami sokáig a tömegkultúra, tömegpolitika fogalmakon keresztül uralta a szociológiai vitákat. A normatív jelentéstartalom, amely a tömeg fogalmához tapadt, és amely nagyjából az alsóbb osztályok, a „tömegek" (magas) kulturálatlanságát írta körül, mára nehézkesen védhető, leegyszerűsítő és elitista magyarázatnak tűnik. A tömegkultúra és a tömegfogyasztás a tudatlan csőcselék kulturálatlanságának és annak a terepnek a szinonimájává vált, ahol azok kiélhetik az ösztöneiket, ehhez hasonlóan a tömegpolitika egyrészt a közügyekben való járatlanságként, az autonóm gondolkodás hiányaként tematizálódik, másrészt pedig olyan (tudás- és képesség-) hiányként, amely megakadályozza a tömegeket saját érdekeik és igényeik felismerésében. A tömeg félrevezetettségének és tudatlanságának keretében tárgyalt politika és populáris kultúra kapcsán általában két irányt lehet megfigyelni: a szerzők vagy a politikai érdekek és ideológiák terjesztésére, mainstreammé tételére koncentrálnak (pl. Feischmidt et al. 2014), vagy pedig a politikai ideológiák kommercializálódása, szórakoztató tartalommá degradálása és kiüresedése kerül a középpontba (pl. Csigó 2016). A két terület összefonódása tehát valamilyen ideális társadalmi rendhez és jó élethez viszonyítva definiálódik.

A tömegek társadalmi-politikai jelentőségéről és szerepéről való gondolkodásban azonban nemcsak a tagolatlan, kultúrával nem rendelkező embermassza és a saját érdekeit fel nem ismerő, megvezetettek tömege van jelen, hanem a cselekvőként fellépni képes erő képzete is. A tömeg 20. században kidolgozott fogalma a szervezett sokaság

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

és a sokaság megszervezése új módjaira is vonatkozik, ami akár a tömegek felemelkedésének képzetét is magába foglalhatja. Ennek megfelelően a tömegtársadalmak megszervezésének vagy integrációjának kérdése úgy a (populáris) kultúráról, mint a politikáról való gondolkodásban mély gyökereket eresztett – legyen szó a nyomda-kapitalizmus és protestantizmus összefüggéseiről, a modern nemzetállam kialakulásáról (Anderson 1983), a nemzeti integráció és a fogyasztás kölcsönhatásáról (pl. Edensor 2002) vagy a különböző ízléssel bíró osztályok fogyasztói habitusának társadalmi rendszerként való elemzéséről (Bourdieu 1984 [1979]), a társadalom hierarchiájának, értékeinek és normáinak magától értetődő elfogadásáról és a társadalmi valóságnak a fogyasztáson keresztül való megtapasztalásáról (pl. Billig 1995; Fisher 2020 [2009]).

Egyes szerzők úgy vélik, hogy a populáris kultúra – vagyis a bárki számára fogyasztható, alacsony belépési küszöbű kulturális tartalmak – elemzésével képesek leszünk jobban megérteni a hétköznapi emberek világról alkotott képét, vágyaikat, ízlésüket. Az ízlés szerintük például csoportformáló erőként képes működni, amin keresztül megvalósulhat egyfajta társadalmi integráció (pl. Gans 2003 [1974]; Fiske 2010 [1989]). Más megközelítésben ennek egy fordított mechanizmusára világítanak rá egyes szerzők: hogy a populáris kultúra legkevésbé sem a hétköznapi emberek belső, alapvető vágyait tükrözi, hanem az uralkodó strukturális és politikai rend ideológiáját (Hall és Jefferson 2006 [1975], McGuigan 1992). A populáris kultúra elemzésén keresztül így a vággyá konvertált ideológiai és társadalmi rendet vizsgálhatjuk. Ebben a perspektívában a fogyasztók szempontjából a populáris kultúra és annak termelése nem a valós igényekre, szükségletekre reagál, hanem rajtuk kívül eső funkciókat teljesít, például gazdasági érdekeket fed el, az uralkodás új formáit hozza létre, egy új gazdasági-politikai rendbe integrál. Mindez megfelel a kereslet–kínálat elve kulturális kritikájának is (a Frankfurti Iskola hagyományától Mark Fisherig). Ezeknek az ellentmondásos hagyományoknak azonban mégiscsak van egy rendkívül fontos premisszájuk, mégpedig az, hogy a (populáris) kultúra a hétköznapi politikáról való gondolkodás, az érzelmek és igények kommunikálásának kiemelt terepéül szolgál, a szórakozás és fogyasztás – amely a 20. század második felétől a nyugati társadalmak egyik meghatározó attribútumává vált – pedig a társadalmi integráció nem elhanyagolható eszközeként, illetve tényezőjeként működik.

Tanulmánykötetünket ugyanakkor nemcsak a fent idézett nemzetközi (főleg nyugat-európai) szakirodalmi hagyományok keretében szeretnénk elhelyezni, hanem az eddigi magyar vagy Magyarországra vonatkozó kutatások kontextusában is, annak vázlatos és korántsem kimerítő felelevenítésével. Azt tapasztaltuk, hogy bár a nemzetközi társadalomtudományos érdeklődésben a téma megkerülhetetlen, és – a nyugati tudományos intézményrendszerben legalábbis – a presztízse is magas, addig Magyarországon nemcsak fenntartható kutatási programok nem tudtak kiépülni, de a szakma sokszor

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

komolytalannak, mellékvágánynak is tekinti a kortárs populáris kultúra szisztematikus kutatását. Ha pedig mégis sikerül elkerülni a közönyt vagy az elutasítást, a legtöbb kutatás bejáratottan egy általánosabb kultúraszociológiai keretezéssel és kvantitatív módszertannal próbálja validálni a kutatási kérdés megválasztását, esetleg a nemzetközi kultúrakutatás szerteágazó és sporadikus témáinak egyikét teszteli hazai terepen. A populáris kultúra történeti kutatása ezzel szemben beágyazottabbnak és gazdagabbnak tűnik: a kulturális termelés és a kultúrpolitika alakulásának vizsgálata során megkerülhetetlen, jelentős munkák születtek a történeti perspektívák alkalmazásával. Legyen szó akár a magyar irodalom politikai gazdaságtana kapcsán a Hites Sándor által vezetett kutatásról (Hites 2022), a Rákosi- és a Kádár-korszak populáris zenéje kapcsán Ignácz Ádám elemzéseiről (pl. Ignácz 2020), a munkáskultúrával foglalkozó szakirodalomról, az underground mint a politikai ellenállás kelet-európai formájáról (Szemere 2001; Havasréti 2006) vagy a futball kapcsán a tömegek megszervezésének és a társadalmi különbségek megjelenítésének témáiról (Hadas és Karády 1995), mindezek alapot igen, de biztos bázist nem tudtak létrehozni Magyarországon a populáris kultúra kutatása számára.

A politika és a populáris kultúra vizsgálatában az államszocialista rendszer kiépülése és kultúrpolitikája, a tömegeknek az új politikai rezsimbe való integrációja tehát meghatározó hagyomány a magyar nyelvterületen. A rendszerváltás utáni időszak fogyasztói közösségeinek, az új életmódok és -stílusok kialakulásának kutatása – nagyjából az ezredfordulót követő első évekig – azonban jellemzően nem reflektált az új gazdasági-politikai berendezkedés vagy az alakuló társadalmi rendszer ellentmondásos kiépülésére, ezért a politika és a populáris kultúra egymásra hatása kapcsán nem tekinthető releváns hagyománynak, annak ellenére, hogy fontos állomása volt a későbbi politikai szubkultúrák vizsgálatának. Ez a tudománytörténeti időszak ugyanakkor valamelyest megágyazott a különböző elismerés- és identitáspolitikai vizsgálatoknak a szubkultúra-kutatások (pl. Gyulai 2011; Patakfalvi-Czirják 2015; a látványos ifjúsági, illetve zenei szubkultúrák hazai kutatásáról lásd Havasréti [2013] összefoglalóját), majd a kisebbségkutatás (a reprezentációk) területén (Pulay 2011; Bogdán et al. 2013). Ugyanebben az időben számos feminista szemléletű, a nőiesség és férfiasság, illetve a genderviszonyok reprezentációit (pop)kulturális, illetve médiatermékekben és a kulturális termelés intézményeiben vizsgáló tanulmány született, amelyeknek leginkább a *Replika* és a *TNTeF* folyóiratok adtak (és adnak azóta is) otthont – ezeknek azonban jellemzően kisebb része tematizálja expliciten a politikához fűződő viszonyt.

A magyarországi szubkultúra-kutatások újabb lendülete a Jobbik politikai párt felemelkedéséhez és a radikális jobboldali eszmék terjedéséhez köthető. Ennek eredményeként a kétezres és kétezer-tízes években több könyv (Pirro 2015; Feischmidt et al. 2014), illetve tanulmány született a jelenségről, a fiatalok politizálásának és mozgalom-

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

építésének új formáiról és az újnacionalista diskurzus dominánssá válásáról. A Jobbikhoz köthető szubkultúrák látványos jelenlétének relevanciája akkor szorult háttérbe, amikor a 2010 óta tartó Orbán-rendszer, a Nemzeti Együttműködés Rendszere, illetve annak kultúrpolitikája a szabadidő és szórakozás infrastruktúráinak, részben a tartalom előállításának, terjesztésének és értelmezésének is apolitikus terepeit ellenőrzése alá vonta. Ennek elemzése elsősorban kisebb tudományos műhelyekhez kapcsolódott (pl. Barna et al. 2019, valamint a *Fordulat* 30., „Kultúra és kapitalizmus" számának egyes tanulmányai [Barna et al. 2022]), de a politikatudományi szakirodalomban is hagyott némi nyomot (pl. Farkas és Bene 2022), illetve a populáris zene kapcsán szintén kutatási projekt témáját képezte (Dunkel és Schiller [előkészületben]).

A politika és a populáris kultúra összefonódásának egy másik jól körülhatárolható hagyománya az egyes művek különféle esztétikai és politikatudományi elemzéseihez kapcsolódik. Ezek a munkák kevésbé az aktuális politikai rendszerek megismerésének céljával, mint inkább az egyes művek vagy populáris műfajok elemzésének szándékával születtek (pl. Tóth 2016; Filippov et al. 2019). Ennek ellenére hasonló kihívásokkal találják szembe magukat: hogyan lehet a két terület összekapcsolását módszertanilag úgy megoldani, hogy releváns kérdésfelvetések szülessenek mindkét tudományág számára. Megemlítendő a *Partizán* YouTube-csatornához köthető *PartizánPop,* amely mindezeknek a kísérleteknek egy populárisabb műfaját termelte ki. A Gulyás Márton nevéhez fűződő csatorna az általunk is feltett kérdéseket történeti korszakokhoz, ideológiai harcokhoz, a társadalmi egyenlőtlenséghez kapcsolva tárgyalja egy-egy hosszabb életútinterjún keresztül. A meghívottak az 1990-es és 2000-es évek, tehát a rendszerváltást követő éra, a globális kulturális iparágakba történő integráció, a kereskedelmi tévézés, majd a digitalizáció korai időszakának popkulturális képviselői, akik ezen fázisok meghatározó történéseire, változásaira reflektálnak saját tapasztalataikon át.

Az eddig felvezetett gondolatok, vizsgálati irányultságok és kérdések nyomán a politika és a populáris kultúra viszonyának kutatási hagyományait négy alapvető kategóriába sorolhatjuk. Az első kategóriára jellemző érdeklődés *a „hétköznapi emberek" ízlésének, vágyainak, igényeinek kivetüléseként* közelít a két terület összefonódásához, tehát egyfajta *keresleti logikát vél felismerni a populáris tartalmak tömegfogyasztása mögött*, aminek logikája a politika szférájára is megtermékenyítőleg hat. A második kategória a kritikai kultúratudományok azon ága, amely a kapitalista és tömegdemokráciák 20. század eleji kritikai hagyományát folytatja, és *a populáris kultúrát mint a tömegek vágyai és képzelete fölötti ellenőrzés vagy uralom terepét tárgyalja*. A harmadik kategóriába azok a megközelítések sorolhatók, amelyek az egyes populáris kulturális tartalmakat mint *autonóm esztétikai műveket elemzik, és a politikára való reflexiókat, a politikáról való beszéd egy fajtáját vagy a politikai berendezkedés lenyomatát azonosítják*. A negyedik kutatási irány pedig a *populáris kultúra tartalmainak előállítását,*

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

termelését és a meghatározó politikai berendezkedésbe való beágyazottságát elemzi. Tanulmánykötetünk ennek a négy tágabb hagyománynak a sokszínű megjelenését vonultatja fel.

András Csaba elméleti fókuszú tanulmánya a kulturális termelés, konkrétan a kapitalista kultúripar társadalmi szerepének kritikai értelmezéséhez járul hozzá. Az Adorno és Horkheimer (2020 [1947]) kultúripar-fogalmához való visszatérés a 21. századi elemzésekben bevett többesszámú kulturális (vagy éppen kreatív) iparágak helyett nem véletlen: a szerző a Frankfurti Iskola kritikai hagyományait eleveníti fel és folytatja. A tanulmány központi fogalma a – Roland Barthes-tól átvett – naturalizáció, azaz természetessé tétel, amely segítségével András Csaba rámutat, hogy a 20. századi kultúripar hogyan járult hozzá aktívan és fokozatosan, egyre meghatározóbb módon a kapitalista viszonyok történetileg kialakult rendszerének természetessé, magától értetődővé tételéhez. A fejezet arra is ráirányítja a figyelmet, hogy a naturalizáció felismerése az idegenné tétel – leginkább talán Bertolt Brecht munkássága kapcsán ismert – gesztusaival társulva képes a művészeteken keresztül e folyamat ellenében hatni. Ez a rendszerkritikus alkotás ma is érvényes kritériumaként értelmezhető: a természetessé tétel kulturális folyamatainak elemzése (ezen keresztül láthatóvá tétele) és az idegenné tétel révén válik elképzelhetővé a kapitalizmus vége, egyúttal pedig egy azon túlmutató társadalmi rendszer.

A kötet következő elméleti fejezete, Csigó Péter tanulmánya egy másik meghatározó elméleti hagyományhoz, Bourdieu kultúraszociológiájához kapcsolódik, és elsősorban a fogyasztás felől közelíti a (népszerű) kultúra társadalmi funkcióját és a politikához – konkrétabban az osztályképződéshez és a politikai képviselethez – fűződő viszonyát. A szerző következtetése annyiban rokonítható az első tanulmány kritikai szemléletével, amennyiben rámutat, hogy az életstíluscímkéknek a népszerű kultúra fogyasztása mentén történő átpolitizálása hogyan járul hozzá a materiális társadalmi viszonyok elfedéséhez. A tanulmány amellett érvel, hogy napjaink neoliberális demokráciáiban a politikai képviseleti rendszerek piacosodása az osztálypolarizációt egyfajta virtuális síkra terelte. A politikai mozgósítás dinamikáját itt sztereotip fantáziák vezérlik, amelyekben növekvő szerepet játszanak a népszerű kultúra és a fogyasztásalapú életstílus jelzői. E „címkézési küzdelem" mentén jön létre két dichotóm, polarizált társadalmi nagycsoport, a dichotómia azonban elfedi a valódi, materiális alapú osztálykülönbségeket. A fejezet első részében a szerző kibontja a politikai osztálypolarizáció fogalmát, majd áttekintést ad arról, hogy az miképp fonódik össze a (pop)kulturális és fogyasztói életstílusmarkerekkel a mai USA-ban. Végül az általa diagnosztizált folyamatot Bourdieu *Distinction*jéből (1984) kiindulva értelmezi, megállapítva, hogy a Bourdieu által azonosított összhang a habituális társadalmi helyészlelés, az életstílus-választások és a politikai preferenciák között ma nem érvényesül.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

A következő blokkban három olyan empirikus alapú tanulmányt mutatunk be, amelyek a populáris kultúra különböző területeinek – a múzeumok és a vurstli, a film, valamint a populáris zene – politikához fűződő viszonyát, illetve politikai jelentőségét vizsgálják magyarországi vonatkozásban és történeti távlatban. Őze Eszter elemzése két olyan, a 19. században létrejött kulturális területet kapcsol össze, amelyek látszólag eltérő funkciókat töltöttek be a társadalomban: a múzeumokat mint nevelési intézményeket, illetve a városligeti Vurstlit mint a tömegszórakoztatás terepét. Összekötésük révén egy olyan, az ipari kapitalizmushoz kapcsolódóan kialakult új vizuális rezsim létrejöttére mutat rá, amely napjaink vizuális kultúrájának megalapozásaként is értelmezhető. Az intézmények együttes vizsgálata megmutatja, hogy miként működött a látványra épülő vizualitás a politikai kommunikáció, a társadalmi hierarchiaképzés, valamint a tudás irányításának és ellenőrzésének a terepeként egy olyan időszakban, amikor a lakosság jelentős része az írott szöveget még nem tudta értelmezni.

Baráth Katalin a Horthy-korszak és a második világháború utáni évek magyar film-, illetve moziiparán keresztül mutat rá arra, hogy a populáris kultúra egy domináns területét, valamint a filmipari dolgozók munkáját hogyan befolyásolta az államtól és politikától való függőség. A tanulmány a filmipar olyan háttérmunkásait helyezi fókuszba, akiknek a munkája még a nemzetközi szakirodalomban is ritkán képezi elemzés tárgyát: egy mozi üzemvezetője (Dévay Andor) és egy népszerű produkciókon dolgozó hangmérnök (Lázár István) ügye kapcsán vizsgálja, hogy a háború után hogyan értelmezték az igazolóbizottságok – konkrétan a filmiparban legkiterjedtebb hatáskörrel rendelkező Filmalkalmazottak Országos Szabad Szakszervezetének igazolóbizottsága – e háttérmunkások mozgásterét és felelősségét a Horthy-korszakban, illetve a háború alatt. Az elemzés tanulságai ma is érvényesek, hiszen – ahogy arra Baráth Katalin is utal – a filmgyártás, különösen a kelet-európai félperiférián, ma is állami erőforrásokra szorul – és hozzátehetjük, hogy ma is kitett a politikai mozgásoknak és érdekeknek.

Ignácz Ádám a fentiektől eltérően a népszerű kultúra termékei, azon belül is a populáris zenei adaptációk értelmezése felől vizsgálja a populáris kultúra és a politika viszonyát az államszocialista Magyarország kontextusában. Megközelítése ugyanakkor meghaladja a szűk értelemben vett műelemzést: a szovjet dalok magyar adaptációi megszületésének és recepciójának vizsgálatán keresztül új összefüggéseket tár fel a Magyarország és a Szovjetunió közti kultúra- és tudáscsere, a politikai célok és azok megvalósulása és a populáris zene – bizonyos mértékben természetesen a szocializmusban is érvényesülő – piaci mechanizmusai között. A három kiválasztott dal – a *Poljuska* (1947/1964), a *Jereván* (1951/1977) és a *Száz barát / Szent Iván éjjelén* (1986/1987) – elemzése a Rákosi- és a Kádár-korszak közötti összehasonlítást, valamint a folytonosságok feltárását is lehetővé teszi a populáris zene és a politika szempontjából.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

A kötet záró blokkja szintén empirikus alapú tanulmányokon át, de már a kortárs populáris kultúra politikához fűződő viszonyára reflektál. Varga Balázs a szocializmus megjelenítésével foglalkozik mai kelet-európai – legnagyobb hangsúllyal magyar és lengyel – filmekben és filmsorozatokban, egyszerre vizsgálva e reprezentációk kelet-európai sajátosságait és helyezve el őket a nyugati – elsősorban amerikai – filmekben és sorozatokban is ábrázolt hidegháborús nosztalgiahullámhoz képest. A részletesen elemzett filmeken és a számos egyéb szemléletesen ismertetett példán keresztül a szerző amellett érvel, hogy a kortárs filmek és filmsorozatok mind esztétikai stratégiáikban, mind kulturális funkcióikban különböznek a rendszerváltást követő két évtized szocializmust ábrázoló filmjeitől és sorozataitól: a rendszerváltás utáni, dominánsan depolitizált alkotásokat a szocializmusra vetített imaginárius, sok esetben mitikus vagy mágikus világok megjelenítése váltotta fel, amely azonban a személyes autonómia beszűkülésének és egy megfigyelő-ellenőrző rendszernek a megjelenítésével újra is politizálja a korszakot.

Végül, saját tanulmányunk a zenefogyasztást vizsgálja a populáris zene intézményrendszerének és infrastruktúrájának 2010 utáni átalakítása, valamint a digitalizáció kontextusában. A 2021-ben a Volkswagen Alapítvány által támogatott „Popular Music and the Rise of Populism in Europe" (2019–2022) című nemzetközi összehasonlító kutatás keretében folytatott fókuszcsoportos vizsgálatunkra támaszkodva a morális ökonómia értelmezési keretében elemezzük a zenefogyasztási gyakorlatok mögött meghúzódó elveket és preferenciákat, beleértve a zenéért való fizetési hajlandóságot és a zenehallgatás előnyben részesített csatornáit és tereit, és megmutatjuk, hogy ezen elveket és preferenciákat a közösségi, illetve nemzeti hovatartozás érzései is formálják. Kitérünk arra, hogy milyen stratégiák mentén történik a politika és a kultúra, illetve szórakozás közötti határok meghúzása a hétköznapi zenefogyasztásban, valamint hogy a háztartás terei és társas viszonyai, különösen a gyerekvállalás és -nevelés hogyan alakítják a zenefogyasztás gyakorlatait. Amellett érvelünk, hogy a fogyasztási választások mögött meghúzódó értékítéletek, indoklások, továbbá morális megfontolások részben illeszkednek a 2010 utáni hegemóniaépítés ideológiai alapjaiba – kiemelten kezelve a nacionalizmust és a családhoz társított értékeket –, részben megkérdőjelezik ezeket.

Barna Emília és Patakfalvi-Czirják Ágnes

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Köszönetnyilvánítás

A tanulmánykötet a „Popular Music and the Rise of Populism in Europe” (2019–2022, ref. 94754) című nemzetközi összehasonlító kutatás keretében, a Volkswagen Alapítvány támogatásából valósulhatott meg. Külön szeretnénk köszönetet mondani a projekt vezetőjének, Prof. Dr. Mario Dunkelnek.

Hivatkozások

Adorno, T. W. és Horkheimer, M. (2020 [1947]) A kultúripar. In T. W. Adorno és M. Horkheimer (szerk.): *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek*. Budapest: Atlantisz, 153–207.

Anderson, B. (1983) *Imagined Communities*. London és New York: Verso

Barna E., Bozsik L., Buka V., Csűrök A., Eredics L., Horváth E., Lafferton S., Nagy K., Papp A., Sidó Z. és Szarvas M. (szerk.) (2022) *Fordulat 30 – Kultúra és kapitalizmus,* 1–333.

Billig, M. (1995) *Banal Nationalism*. London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage

Bogdán M., Feischmidt M. és Guld Á. (szerk.) (2013) „Csak másban”. Roma reprezentáció a magyar médiában. Budapest és Pécs: Gondolat és PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék

Bourdieu, P. (1984 [1979]) *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Ford. R. Nice. Cambridge (MA): Harvard University Press

Csigó P. (2016) *The Neopopular Bubble*. Budapest és New York: CEU Press

Dunkel, M. és Schiller, M. (szerk.) (előkészületben) *Popular Music and the Rise of Populism in Europe.* Abingdon és New York: Routledge

Edensor, T. (2002) *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. London: Routledge

Farkas X. és Bene M. (2022) Orbán Viktor vizuális és verbális populista stílusa a Facebookon. *Politikatudományi Szemle,* 31: 3, 82–108.

Feischmidt M., Glózer R., Ilyés Z., Kasznár V. K. és Zakariás I. (szerk.) (2014) *Nemzet a mindennapokban. Az újnacionalizmus populáris kultúrája*. Budapest: L’Harmattan

Filippov G., Nagy Á. és Tóth Cs. (szerk.) (2019) *Párhuzamos univerzumok. Képzelet és tudomány*. Budapest: Athenaeum

Fisher, M. (2020 [2009]) *Kapitalista realizmus. Nincs alternatíva?* Ford. Tillman Á. és Zemlényi-Kovács B. Budapest: Napvilág

Fiske, J. (2010 [1989]) *Understanding Popular Culture.* Második kiadás. Abingdon és New York: Routledge

Gans, H. J. (2003 [1974]) Népszerű kultúra és magaskultúra. Ford. Zsolt A. In Wessely A. (szerk.): *A kultúra szociológiája.* Budapest: Osiris, 114–149.

Gyulai A. (2011) Black Metal ist Krieg. A politika határai a black metalban. In Tófalvy T., Kacsuk Z. és Vályi G. (szerk.): *Zenei hálózatok. Zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zeneipar korában*. Budapest: L’Harmattan, 263–279.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Hadas M. és Karády V. (1995) Futball és társadalmi identitás. Adalékok a magyar futball társadalmi jelentéstartalmainak történelmi vizsgálatához. *Replika,* 17–18: 89–120.

Hall, S. és Jefferson, T. (szerk.) (2006 [1975]) *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain.* Második kiadás. London és New York: Routledge

Havasréti J. (2006) *Alternatív regiszterek*. Budapest: Typotex

Hites S. (2022) On the Political Economies of Literature(s): The Outlines of a National Research Program. In M. Hameršak, M. Kolanović és L. Molvarec (szerk.): *Ekonomija i Književnost. Economy and Literature.* Zágráb: Hrvatska Sveucilisna Naklada, 521–537.

Ignácz Á. (2020) *Milliók zenéje. Populáris zene és zenetudomány az államszocialista Magyarországon*. Budapest: Rózsavölgyi

McGuigan, J. (1992) *Cultural Populism*. London: Routledge

Patakfalvi-Czirják Á. (2015) Respect for the Blood. The Hungarian 'Radical Galaxy' and 'National Hip Hop'. In A. Dhoest, S. Malliet, J. Haers és B. Segaert (szerk.): *The Borders of Subculture: Resistance and the Mainstream*. Abingdon és New York: Routledge, 163–182.

Pirro, A. L. P. (2015) *The Populist Radical Right in Central and Eastern Europe*. Abingdon és New York: Routledge

Pulay G. (2011) A havasalföldi cigányok esete a világpiaccal. In Tófalvy T., Kacsuk Z. és Vályi G. (szerk.): *Zenei hálózatok. Zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zeneipar korában*. Budapest: L'Harmattan, 280–292.

Szemere A. (2001) *Up from the Underground: The Culture of Rock Music in Postsocialist Hungary*. University Park: The Pennsylvania State University Press

Tófalvy T. (2017) *Túl a szubkultúrán, és vissza. Populáris zenei színterek, műfajok és az internet*. Miskolc: Műút

Tóth Cs. (2016) *A sci-fi politológiája*. Budapest: Athenaeum

www.interkonyv.hu

© Typotex Kiadó

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

I. Kultúratermelés, kultúrafogyasztás és a kapitalista osztálytársadalom láthatatlansága: elméleti megközelítések

www.interkonyv.hu

© Typotex Kiadó

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

András Csaba

Nem természetes

Elidegenítés, naturalizáció és a kultúripar

Bevezetés

Tanulmányom központi fogalma, a *naturalizáció* az ideológiakritika egyik meghatározó, mégis keveset vizsgált terminusa. A fogalom a francia kultúrteoretikus, Roland Barthes *Mitológiák* című kötetének magyarra mindeddig lefordítatlan elméleti részéből származik, ám ebben a szövegben is mindössze hét alkalommal tűnik fel (Barthes 1972 [1957]: 128; 130; 131; 139). A naturalizáció terminusával jelölt ideológiai séma ugyanakkor számos más teoretikus írásában előkerül; jelentősége jócskán túlnyúlik Barthes munkásságán. A fogalom a kritikai beszédben elsősorban azt az eljárást jelöli, amikor történeti, esetleges és konstruált viszonyokat magától értetődőnek és természetesnek tüntetnek fel.

Tanulmányom első részében az idegenné tétel kulturális gyakorlatait mutatom be, melyek szoros összefüggésben állnak a naturalizációs logikákkal, sokszor egyenesen ezekre adott reakcióként értelmezhetők. Ezt követően a naturalizáció koncepciójával kapcsolatos eddigi elgondolások rendszerezésére vállalkozom. A szöveg harmadik részében arra a kérdésre keresem a választ, hogy milyen szerepet játszott a kultúripar a naturalizációs gyakorlatok terjedésében. Utóbbi kapcsán azt igyekszem bizonyítani, hogy a naturalizáció fokozatosan vált egyre meghatározóbb kulturális logikává, és terjedésének nem pusztán remek indikátora a populáris kultúra, hanem elsődleges oka is: a kultúripar kulcsszerepet játszott a természetessé tétel mechanizmusának naturalizálásában. Ezen általános változás töredékes diagnózisait ugyan számos szerzőnél felfedezhetjük, de úgy látom, a sokszor elsőre mellékesnek látszó észrevételeik jelentőségének felismeréséhez a *naturalizációkritika* perspektívájára van szükség.

A vizsgálatom elméleti kereteiből adódóan nem a magas és a populáris kultúra, hanem a kultúripar és a kritikai kultúra szembeállítására támaszkodom. A két fogalompár által kijelölt területek legfeljebb részben fedik egymást (Márkus 2017 [2006]: 747–748), maguk a fogalmak pedig a kulturális folyamatok egészen eltérő elbeszélésére adnak lehetőséget (Bagi 2017: 86; 93). Ez a tanulmány a kulturális termelés politikai elbeszélésében érdekelt, és nem a kritikai kultúrára, hanem a kapitalista kultúripar bi-

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

zonyos hatásaira koncentrál. Az írás fő célja, hogy hozzájáruljon a kritikai gondolkodás nagy múltra visszatekintő törekvéséhez, mely arra irányul, hogy világunk közös alakíthatóságát újra elképzelhetővé tegye, ehhez pedig megpróbálja lebontani a kapitalista társadalmi valóság természetességének képzetét.

Idegenné tétel

Az olasz történész, Carlo Ginzburg az „idegenné tétel" irodalmi eljárásának alakulását vizsgáló tanulmányában hosszan idézi Marcus Aurelius *Elmélkedések* című írásából azt a passzust, melyben a császár szokatlan elvárásokat állít saját maga elé a valóság szemléléséhez (Aurelius 2000: 58–59, idézi Ginzburg 2009 [1996]: 164–165):

> Ahogyan elképzeljük a sültekről és más ételekről, hogy ez halhulla, ez madárhulla, ez disznótetem, továbbá, hogy a falernumi bor tulajdonképpen kipréselt szőlőlé, a bíborszegély juhgyapjú csigavérbe áztatva, a szerelmi élvezet belső dörzsölődés, bizonyos inger kíséretében fellépő nyálkakiválás […], akként kell eljárnunk egész életünkön át, s ha a dolgok kívánatos alakban tetszelegnek, le kell őket mezíteleníteünk, szemünk elé kell állítanunk silányságukat, le kell róluk hántanunk a ragyogó köntöst, melyben büszkélkednek.

Marcus Aurelius újra és újra arra szólítja fel magát, hogy véget kell vetnie a „csalóka képzelődésnek", fel kell emelkednie a minket körülvevő világ dolgainak lebecsüléséig. A császár több módszert is ajánl: részeire kell bontanunk a szemlélt dolgokat, el kell távolítanunk őket magunktól, el kell képzelnünk azok – és saját magunk – pusztulását. Ezek révén válhatunk a valóság olyan szemlélőivé, akiket nem téveszt meg a dolgok „ragyogó köntöse".

Ginzburg szerint az iménti idézet az elidegenítés szövevényes történetének kezdőpontja: Marcus Aurelius – izgalmas kerülőutakon – nagy hatást gyakorolt Lev Nyikolajevics Tolsztoj munkásságára, és az orosz író prózai munkáinak elemzésével bontakozik ki az orosz formalizmus egyik vezéralakja, Viktor Sklovszkij 1917-es, *A művészet mint fogás* című esszéjében az *elkülönösítés (остранение)* koncepciója. Az elkülönösítés sajátos irodalmi eljárás, a formalisták szerint tágabb értelemben az irodalmi nyelv legfontosabb vonása. *A művészet mint fogás* érvelése alapján a megszokott tevékenységeinket jórészt öntudatlanul végezzük, az ismétlődő eljárások pedig egyre inkább automatikussá teszik az érzékelésünket, míg végül az „automatizáció felfalja a dolgokat, a ruhát, a bútort, a feleséget és a háborútól való félelmet" (Sklovszkij 2016 [1917]: 23). Ezt a reflektálatlanságot bontja meg az elkülönösítés eljárása, mely szokatlan perspektívájával vagy a befogadást tudatosító anyagszerűségével kimozdítja az olvasót az automatikus

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

érzékelés szférájából, és láthatóvá tesz olyan dolgokat, amelyek szokványosságukból adódóan láthatatlanok.

Hiba lenne azonban azt gondolnunk, hogy az elkülönösítés apolitikus koncepció, melynek nincsenek politikai felhangjai. A formalizmust számtalan irodalomelméleti összefoglaló minősíti a társadalmi valóságtól elforduló, tisztán formacentrikus irányzatnak, holott ez az ítélet egyáltalán nem állja meg a helyét, s ennek felismeréséhez nem kell Oszip Brik vagy Vlagyimir Majakovszkij írásaihoz fordulnunk (Brik 2001 [1923]; Majakovszkij 2001 [1923]); mindez Sklovszkij tanulmánya alapján is nyilvánvaló. Nem véletlen, hogy *A művészet mint fogás*ban az elkülönösítés szemléltetésére szolgáló leghosszabb idézet Tolsztoj 1886-os, *Holsztomer – Egy ló története* című elbeszéléséből származik, ahol az elbeszélő állati perspektívája a magántulajdon kritikájának eszköze (Tolsztoj 1965 [1886]: 538–539). Sklovszkij ugyan még nem tekintette az „idegenné tétel" általa meghatározott fogását politikai eszköznek, viszont rendre olyan kérdésekhez kapcsolta (mint a háború és a magántulajdon), melyeknek a Nagy Októberi Szocialista Forradalom évében komoly tétjei voltak. Az elidegenítés expliciten politikai felfogása *A művészet mint fogás* után két évtizeddel, Bertolt Brecht írásaiban valósult meg.

Brecht szövegeiben a *V-effektus (Verfremdungseffekt, V-effekt),* vagyis az *elidegenítő hatás* az epikus színház egyik legfontosabb eljárása. Esztétikai programjának célja, hogy a passzív szórakozás lehetőségétől megfosztott, az előadás megalkotottságával folytonosan szembesülő befogadók ne „belemerüljenek" a színre vitt darabokba, hanem olyan reflexív pozícióba kerüljenek, mely lehetőséget ad komplex társadalmi folyamatok megértésére. Szerinte az európai színjátszás konvencióinak értelmében a közönség és a színpad közötti kapcsolat „a beleélés alapján jön létre" (Brecht 2022 [1940]), és e „beleélés", illetve „azonosulás" az, amit meg kell szüntetni. A színész így,

> [m]ivel nem azonosítja magát az ábrázolt személlyel, elfoglalhat vele szemben bizonyos álláspontot, elárulhatja róla véleményét, és a nézőt, akit szintén nem bírt rá senki azonosulásra, az ábrázolt személy bírálatára szólíthatja fel. Álláspontja, amit elfoglal, társadalomkritikai álláspont. A folyamatokat úgy állítja be és a figura jellemzésében azokat a vonásokat dolgozza ki, amelyek társadalmi vonatkozásúak. Játéka így (a társadalmi állapotokról szóló) disputává válik a közönséggel, amelyhez fordul. Ráveszi a nézőt, hogy – osztályhelyzete szerint – helyeselje vagy helytelenítse ezeket az álláspontokat.

Brecht szerint „a V-effektus célja elidegeníteni a minden folyamat alapját képező társadalmi gesztust" *(uo.),* vagyis a néző nem pusztán a színházi befogadás megszokott és kényelmes helyzetéből zökken ki, de a társadalmi folyamatokat is új, idegen perspektívából látja a színpadon. Az elidegenítő stratégia fő oka tehát az, hogy csak idegenségük szakíthatja ki a társadalmi viszonyokat a természetesség láthatatlanságából:

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

„[m]indennapjaink, közvetlen környezetünk folyamatai és személyei természetesnek tetszenek nekünk", így „[e]lidegenítésük arra szolgál, hogy feltűnőkké váljanak" *(uo.)*. Mint látni fogjuk, Brecht elsősorban a polgári ideológiát ismerte fel a természetesség illúziójának hátterében.

Az *idegenné tétel* e három koncepciójának vizsgálatakor számolnunk kell azok eltérő kontextusával. A sztoikus filozófia által inspirált Marcus Aureliust önmaga épülése és a világ adekvát szemlélésének kérdése foglalkoztatta, a formalista Sklovszkij az irodalmi nyelv polgári fókuszoktól mentes, konstruktív tudományos leírásának igényétől vezérelve jutott el az automatizmusokat leleplező irodalmiság koncepciójáig, Brecht pedig egy új, marxista színházesztétika létrehozásán fáradozott. Gondolatmenetem szempontjából a sklovszkiji elkülönösítés, valamint a brechti elidegenítés egyaránt fontos. Írásaikban az eljárás implicit és explicit politikai jelentőséget kap, ráadásul összekapcsolódik azzal, a század során kibontakozó felismeréssel, hogy a kapitalizmus egyre inkább szolgálatába állítja az automatizmusokból adódó reflektálatlanságot. Az utóbbi folyamatot írja le a *naturalizáció* fogalma, amely a „természetesség" képzetével egészíti ki a fenti képletet.

Természetessé tétel

A kapitalista termelési viszonyok természetessé tételének kritikáját már Karl Marx írásaiban is megtaláljuk. Marx *A filozófia nyomorúsága* című könyvében részletesen bemutatja, hogy a közgazdászok diskurzusa miképp törli el a történelmet annak érdekében, hogy a gazdaság szabályait természetesnek, ezáltal megváltoztathatatlannak és örökkévalónak tüntethesse föl (1959 [1847]: 133–134):

> Amikor a közgazdászok azt mondják, hogy a jelenlegi viszonyok – a polgári termelés viszonyai – természetesek, ezzel azt akarják értésünkre adni, hogy ezek olyan viszonyok, amelyek között a gazdaság létrehozása és a termelőerők fejlődése a természeti törvényeknek megfelelően történik. Ezek a viszonyok maguk tehát az idők befolyásától független természeti törvények. Örök törvények, amelyeknek mindig uralkodniuk kell a társadalmon. Vagyis történelem volt, de többé már nincs. Volt történelem, mert voltak hűbéri intézmények, és mert az ezekben az intézményekben található termelési viszonyok egészen mások, mint a burzsoá társadalom termelési viszonyai, amelyeket a közgazdászok természetesnek és ezért örökösnek akarnak feltüntetni.

Tíz évvel később *A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai*ban ezt szentenciózusan úgy foglalja össze, hogy az általa bírált közgazdászok a gazdaságot „a törté-

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

nelemtől független örök természeti törvények keretébe foglaltnak ábrázolják" (Marx 1972 [1858]: 14).

A két világháború között Brecht a társadalmi folyamatok természeti erőként való elbeszélésének leghevesebb kritikusa. A fasizmus kapcsán számtalanszor hangsúlyozta, hogy az „nem természeti katasztrófa", nem olyasmi, ami „az ember »természetéből« vezethető le" (Brecht 1970 [1935]: 158). *Az igazság megírásának öt nehézségé*ben egészen odáig ment, hogy még a természeti katasztrófák leírásához is olyan stratégiát javasolt, amely a csapásokkal szemben eredményes emberi tevékenységekre és a folyamatok tudományos megértésére helyezi a hangsúlyt a természet erejének mitizálása helyett. Kritikájának elsődleges tárgya a burzsoá ideológia: korának polgári művészeit bírálva például azt hangsúlyozza, hogy amit azok természetükből adódó, örökkévaló tartalmaknak látnak magukban, annak többségét bottal verte beléjük iskolai tanítójuk (Brecht 1970 [1940]: 257).[1] E részmegállapításokat a természetesség képzetének általános kritikája köti össze, mely a legnyilvánvalóbban az 1930-ban befejezett, *A kivétel és a szabály* (Brecht 1994) című tandarabjában fogalmazódik meg:

Ezúton mutatjuk be
Egy utazás történetét, melyre vállalkozott
Egy, aki kizsákmányol, és kettő, akiket kizsákmányolnak
Figyeld közelről ezeknek az embereknek a viselkedését:
Találd idegennek, még ha nem is furcsa igazán
Nehezen megmagyarázhatónak, még ha megszokott is
Nehezen megérhetőnek, ha ez is a szabály
Figyeld a legkisebb, egyszerűnek tűnő cselekvést is
Bizalmatlansággal
Vizsgáld meg, hogy szükséges-e egyáltalán
Főleg, ha gyakori
Erre külön kérünk –
Ha valami folyton megtörténik –
Akkor se találd természetesnek
Ne nevezzünk semmit természetesnek
A véres zűrzavar
A rendezett rendetlenség, a tervezett szeszély
Az embertelenné tett emberiség korában, nehogy végül mindent
Megváltoztathatatlannak tartsanak![2]

[1] Az „örök emberi" kritikájának összefoglalásához lásd Kucserka 2017.
[2] Az idézet saját fordításom.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Ez az iránymutatás, melyet *A kivétel és a szabály* elején a színészek közösen intéznek a közönséghez, egyrészt explicitté teszi a V-effektus célját, másrészt egyértelműen a korhoz köti és a világ megváltoztathatatlanságának képzetéhez kapcsolja a természetességet.

Magát a *naturalizáció* fogalmát az ötvenes években alkotta meg Roland Barthes, aki ekkoriban tevékenyen vett részt Brecht francia újrafelfedezésében (Ffrench 2021: 49).[3] Barthes kora francia társadalmának ideologikus mítoszait elemző esszéit 1957-ben rendezte kötetbe, a szövegek születésének okait pedig az alábbiakban foglalta össze (1983: 5):

> Az elemzés kiindulópontja legtöbbször az a türelmetlenség volt, amely mindig elfog, valahányszor a sajtó, a művészet vagy a közgondolkodás „természetes"-nek tüntet fel egy olyan valóságot, amely, jóllehet benne élünk, minden ízében történeti képződmény: egyszóval valósággal szenvedtem tőle, hogy a hétköznapi beszédmód lépten-nyomon összekeveri egymással a Természetet meg a Történelmet, és a magától értetődő látványos meglobogtatásában akartam nyakon csípni az ideológiai szemfényvesztést, amely mögötte lappang.

Barthes esszéi lényegében azt teszik, amit Marcus Aurelius javasolt: a tárgyak és a gyakorlatok „varázslatos köntösét" hántják le, bizonyos értelemben a császár által is javasolt „részekre bontás", vagyis a szemiotikai analízis segítségével. Ezen esszékben arra mutat rá, hogy a naturalizáció a természetesség köntösébe öltözteti a pankrációt, a filmvásznon látható rómaiakat vagy az új Citroënt, és olyan szemiotikai rendszereket termel, amelyek a konstruált dolgokat a természetes és a természetfeletti szférájába emelik.

Barthes ideológiakritikai perspektívájának hatóerejét nehéz lenne túlbecsülni: a naturalizáció koncepciója sokszor olyan területeken meghatározó, ahol elsőre nem is gondolnánk. A neves amerikai irodalmár, Paul de Man életművét a barthes-i naturalizáció retorikaelméleteként is értelmezhetjük. Nem véletlen, hogy De Man épp a *Mitológiák*ról írta azt a fontos elemzését (De Man 1990), melynek ideológiafogalma a kései korszakában olyannyira meghatározóvá vált. Paul de Man a szavak és a dolgok *természetes* összefüggésének legnagyobb kritikusa;[4] retorikaelmélete olvasható a „természetessé tétel"

[3] Brecht és Barthes kapcsolatához lásd még Darida 2017. A *Mitológiák*ban Barthes többször is hivatkozik Brechtre, például *A rakparton* című film elemzésekor, vagy amikor Chaplin filmjeinek esztétikáját az emancipatorikus kultúra egyik lehetőségeként mutatja be. Ennek a vakság és a látás metaforikája felőli értelmezéséhez lásd Losoncz 2013: 128.

[4] Vö.: „Látható, hogy bármely ideológia a nyelv olyan elméleteiben érdekelt, amely a jel és a jelentés közötti természetes összhang oldalán áll, mivel hatékonyságuk ennek az összhangnak az illúziójától függ, miközben azok az elméletek, melyek megkérdőjelezik a jel és a jelentés közötti támogató viszonyt, hasonlóságot

www.interkonyv.hu

nyelvének kritikájaként, még pontosabban a – részben újragondolt – barthes-i naturalizációt kísérő retorikai logikák lebontására létrehozott kritikai apparátusként.

Hogy a példák tekintetében egyenletesen haladjunk tovább a jelenünkig, számos szövegrészt vizsgálhatnánk sok releváns szerzőtől: a naturalizáció kritikája fokozatosan a kritikai elmélet toposzává, visszatérő formulájává érett. A magyar nyelvű kritikai diskurzusban a legtöbbször valószínűleg Tamás Gáspár Miklós hivatkozott erre a gondolatra, aki rendszeresen hangsúlyozta, hogy „a kapitalizmus meghatározottságai természeti sajátosságoknak tetszenek" (Tamás 2001). Nemzetközi szinten a közelmúltban Mark Fisher vált a naturalizáció kritikájának egyik meghatározó szereplőjévé: *Kapitalista realizmus* című kötetének legtöbbet idézett mondata szerint „az emancipatorikus politika első feladata, hogy lerombolja a »természetes rend« látszatát, vagyis fel kell fednie, hogy az, ami most szükségszerűnek és elkerülhetetlennek tűnik, puszta esetlegesség, míg ami eddig lehetetlennek látszott, nagyon is lehetséges" (2020 [2009]: 37).

Hasonlóan említést érdemel Andreas Malm és Alf Hornborg néhány éve publikált vitacikke (2019 [2014]), mely azt bírálja, ahogy az *antropocén* fogalma naturalizálja az ökológiai válságot, amikor azt a tűzhasználatból és ezzel az emberi természetből vezeti le. Az antropocén fogalmát megalapozó történeti elbeszélés az egész absztrakt emberiséget teszi meg a globális felmelegedés okának, mivel „a tuareg pásztor vagy torontói banki ügyintéző" egyaránt az emberi fajhoz tartozik, és mindkettő a fosszilis gazdaság valamilyen típusát működteti (*uo.* 10). Így a tűzgyújtás képessége az ember általános sajátosságává válik, ám (*uo.* 11)

> [a]mint ezt felismerjük, azonnal láthatóvá is válik ennek a narratívánknak – hacsak nem magának az antropocén koncepciónak – a fő ellentmondása: a klímaváltozás jelensége az egyik pillanatban *denaturalizálódik* – a természeti okok köréből az emberi tevékenységek körébe kerül –, de csak hogy a következő pillanatban *renaturalizálódjon,* azáltal, hogy egy olyan veleszületett emberi képességből vezetjük le, mint amilyen a tűzhasználat. Az antropocén a természetet az emberi természetre cseréli. Ez viszont elfedi előlünk korunk legfontosabb tudományos felfedezésének valódi mélységét, miszerint az emberiség saját történelme során okozta a globális felmelegedést.

Malm és Hornborg e megjegyzése nem pusztán azért fontos, mert újabb területen ismerik fel a naturalizációs sémát, hanem mert rámutatnak, hogy ehhez a sémához komplex retorikai logikák is kapcsolódhatnak (denaturalizáció *és* renaturalizáció),

vagy potenciális egyezést, azok mindig felforgatóak, még akkor is, ha egy nyelvi jelenség értelmezésére korlátozódnak" (De Man 1990: 182–183); „Amit ideológiának nevezünk, az éppen a nyelvi és a természetes valóság, referencia és fenomenalizmus egybemosódása" (De Man 1991 [1963]: 104).

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

melyek ugyanakkor nem megszüntetik, csak komplexebbé teszik a naturalizációs mechanizmust.

Ezek az eredetileg 1847 és 2014 között megjelent szövegek kirajzolják egy több mint másfél évszázada létező ideológiakritikai séma körvonalait; a naturalizáció kritikájának történetét. A „természetessé tétel" olyan meghatározó felismerése a kritikai elméletnek, hogy erre alapozva létre lehet hozni az ideológiakritikai hagyomány sajátos fókuszú elbeszélését. A fenti felsorolásból az is kitetszik, hogy a naturalizáció problémaköre elsősorban a közgondolkodásra és a közgondolkodást formáló kulturális gyakorlatokra koncentráló teoretikusok munkásságában került előtérbe. A kérdés az, hogy a fentiekben pusztán egy toposz megismétléséről van-e szó, vagy pedig jól körvonalazható irányokat is felismerhetünk a naturalizációkritikai diskurzus diagnózisainak alakulástörténetében.

A naturalizáció és a kultúripar

A következőkben – jórészt, de nem kizárólag – a fent említett szerzők munkáira támaszkodva a naturalizáció leírásainak változásaira reflektálok, és amellett érvelek, hogy az utóbbi másfél évszázadban a naturalizációs logika folyamatos térnyerését figyelhetjük meg, a térnyerés hátterében pedig elsősorban a kultúripar áll.

A Marxtól korábban idézett szövegrészek alapján arra derül fény, hogy a rendi berendezkedést váltó kapitalizmus „ifjúkorában" még túlságosan elevenen éltek egy olyan világ emlékei, melyek ugyan a *Kommunista kiáltvány* szerint éppen elpárolgóban voltak,[5] de melyek egyelőre nem engedtek teret az új társadalmi rend természetessé nyilvánításának; így a naturalizációs sémák elsősorban a polgári gazdaság legitimációs elbeszéléseiben érvényesültek. A fennálló rendszer természetességének képzete a két világháború közötti időszakra egyre meghatározóbbá vált. Alain Badiou, kortárs francia filozófus pedig meggyőzően mutatja be *A század* lapjain (2010 [2005]: 84–85) azokat az avantgárd művészi törekvéseket, melyek a kapitalista valóság naturalizálódásával a természetesség teljes tagadását helyezték szembe. E küzdelemhez kapcsolódott Brecht munkássága is.

A két világháború közötti időszakban minden addiginál meghatározóbbá vált az a terület, mely a kapitalizmus természetességét minden korábban elképzelhetőnél hatékonyabban szőtte bele a politikai képzeletbe: a *kultúripar*. *A felvilágosodás dialektikája* kultúripar-fejezetében ha nem is központi fogalomként, de előkerül a természetesség

[5] „Minden, ami rendi és állandó, elpárolog, mindent, ami szent, megszentségtelenítenek, és az emberek végre arra kényszerülnek, hogy józan szemmel vizsgálják léthelyzetüket, kölcsönös kapcsolataikat." (Marx és Engels 1981 [1848]: 445.)

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

kérdése. Adorno azt írja, hogy „a természetté travesztált rutin paradoxona a kultúripar valamennyi megnyilvánulásából kitűnik" (Adorno és Horkheimer 2020 [1947]: 162), e diagnózisban pedig összekapcsolódik a természetesség képzete az automatizmus reflektálatlanságával. A kultúripar-fejezet egy bizonyos *természetességidióma* térnyeréséről számol be (*uo.* 163):

> Ennek a stilizálásnak az általánosan kötelező volta akár túl is tehet a hivatalos előírásokén és tilalmakén; egy slágernek manapság inkább elnézik, ha nem tartja magát a 32 taktushoz vagy a nóna terjedelemhez, mint ha olyan dallam- vagy harmóniarészleteket tartalmazna, amelyek akár a legrejtettebb módon is, de kiesnek az idiómából. Orson Wellesnek megbocsátják minden vétségét a szakma úzusai ellen, mivel kiszámított illetlenségekként csak annál buzgóbban erősítik a rendszer érvényességét. A technikailag meghatározott idióma kényszere, amely idiómát a sztároknak és igazgatóknak természetként kell produkálniuk, hogy azt a nemzet magáévá tegye, olyan finom árnyalatokra is kiterjed, hogy az csaknem eléri az avantgárd művek eszközeinek szubtilitását, azt a szubtilitást, amely – az előbbi fajta szubtilitással ellentétben – az igazság szolgálatában áll. A ritka képesség, mely ahhoz szükségeltetik, hogy valaki a kultúripar minden ágában aprólékosan megfeleljen a természetesség idiómája által kirótt kötelezettségének, a vájt fülűség mércéjévé lesz. Amit és ahogyan mondanak, ellenőrizhetőnek kell lennie a mindennapi nyelvben, ahogy azt a logikai pozitivizmus hirdeti. A termelők szakemberek. Az idióma a legbámulatraméltóbb termelőerőt igényli, melyet abszorbeál és elpazarol.

Adorno szerint a kultúripar termékei egységes stílusba rendeződnek (noha ez – mint később kifejti – talán már stílusnak sem nevezhető), és ezt a stílust a „természetesség teszi" (*uo.* 162). Az erre vonatkozó előírások és tilalmak rendszere csak akkor hágható át, ha az újdonság alakít a már adott sémákon, de nem kerül kívül az idióma határain. A kultúra, melyben az *ugyanaz* alapelve uralkodik, amely a befogadó nyelvéhez igazodik, és ahol a műalkotásokhoz kötődő termékeny feszültségek mind feloldódtak már a közös gazdasági érdekben, a természetesség nyelvét, nyelvi formáját vagy zsargonját kezdi el termelni.

A sorozatgyártásban termelt kultúra természetességidiómájának valódi jelentősége azonban csupán Barthes írásai alapján válik nyilvánvalóvá. *A felvilágosodás dialektikájá*nak első kiadása után tíz évvel jelent meg a *Mitológiák*, melynek elemzései főként a populáris kultúra területét célozták. Barthes szerint a pankráció „a dolgok eszményi érthetőségét mímeli" (Barthes 1983 [1957]: 25), a hollywoodi történelmi film „összekeveri a jelölőt a jelölttel" (*uo.* 37), az egyre divatosabb gengszterfilm pedig olyan világot ábrázol, melyet „nem kötnek gúzsba a nyelv összevisszaságai" (*uo.* 92), ahol minden gesztus magától értetődik. A *Mitológiák* esszéi rendkívül gondolatgazdagok, így számos

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

egyéb sémát is érintenek, viszont az előző három példa arra világít rá, hogy Barthes a kultúripar területén elsősorban a jelölő és a jelölt közötti távolság felszámolását, az eszményi érthetőség hamis ideáját, a nyelvi „összevisszaság" megkerülhetőségének képzetét kifogásolja. Mindhárom esetben a nyelv és a valóság izomorfiája, problémamentes összekapcsolhatósága teremti meg a természetesség képzetét.

Barthes kritikájának értelmében a kultúriparral elsősorban nem az a gond, hogy természetesnek láttatja a kapitalizmust.[6] A probléma sokkal inkább az, hogy egyeduralkodóvá tesz egy olyan szemiotikai modellt, mely alapján természetessé válik számunkra a természetesség. A kultúripar nem pusztán naturalizálja a kapitalizmust, hanem a naturalizáció nyelvét termeli, azaz naturalizálja a naturalizációra szolgáló jelölési gyakorlatokat.

Az ezredforduló után Mark Fisher nem pusztán megismételte a természetesség látszatának kritikáját. Kötetének legfontosabb fogalma, a *kapitalista realizmus* arról ad számot, hogy elértük a naturalizáció közel abszolút állapotát, amikor már a kapitalista rendszer természetességének kétségbevonása is egyre nehezebben elgondolható. Azért igaz a Fredric Jamesontól és Slavoj Žižektől örökölt tételmondat, mely szerint „napjainkban könnyebb elképzelni a világvégét, mint a kapitalizmus végét" (Fisher 2020 [2009]: 15), mert politikai képzeletünk szintjén a „kapitalizmus" és a „világ" már nem választható el egymástól, hiszen a kapitalizmust annak természetessége mára szinte teljesen kitakarta.

A naturalizáció fogalma felől szemlélve a történeti perspektíva felszámolódásának – többek között Jameson, Franco Berardi és Fisher által leírt – diagnózisa új fényben tűnik fel. Utóbbit talán Badiou foglalja össze a legpontosabban (2010 [2005]: 185):

> Igencsak meglepő, hogy ma gyakorlatilag nincs semmiféle időbeli gondolkozás. A holnapután szinte mindenki számára elvont, a tegnapelőtt érthetetlen. Az atemporalitás, az azonnaliság korszakába léptünk […].

A *Mitológiák* felől nézve úgy tűnik, hogy a fenti diagnózisnak a naturalizáció nem csupán kísérőjelensége, sokkal inkább oka. A Fisher által emlegetett „ahistorikus, emlékezetellenes kultúra" (2020 [2009]: 48) annak a naturalizációalapú mítoszképzésnek a következménye, mely – ahogy Barthes írja – „kifordítja a valóságot, kiüríti belőle a történelmet és megtölti természettel, megfosztja a dolgokat ember alkotta jelentésüktől, hogy az ember jelentéktelenségének jelölőivé váljanak" (Barthes 1972 [1957]: 142). A történeti tudat, a múlt elgondolhatósága és a jövő elképzelhetősége a történelem természetté változtatásának esett áldozatul. A történelem elvesztésének és a jövő elkép-

[6] Bár természetesen ezt is teszi, ahogy az például *A rakparton* (*On the Waterfront,* 1954) című film kötetbeli elemzéséből kiderül (*uo.* 81–84).

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

zelhetetlenségének kritikai toposzai tehát nem pusztán új fényben tűnnek föl a naturalizációs logikák perspektívájából, de bizonyos értelemben magyarázhatók is általuk.

A naturalizáció kritikájának története tehát arra világít rá, hogy a természetessé tétel kulturális folyamatai fokozatosan nyertek egyre nagyobb teret. A kapitalizmus sajátos viszonyainak természetiesítése közgazdaságtani szövegekből indul, teret kap a polgárság ideologikus önértelmezéseiben, majd a kultúripar rendszerein keresztül válik alapvetővé – egészen odáig, hogy a teljes valóságunkat egy lényegi vonásait tekintve sohasem alakuló pszeudotermészetté változtassa, ahol a történelem értelmét veszíti, a fennálló viszonyok kritikája pedig naiv idealizmusnak hat. A naturalizáció mindent átható általánossá válása szorosan kötődik a kultúripar által működtetett szemiotikai/retorikai folyamatokhoz: nem az vezetett a kapitalizmus szinte megkérdőjelezhetetlen természetességéhez, hogy a kulturális produktumok azt az állítást sulykolták, hogy a „kapitalizmus természetes", hanem az, hogy olyan jelölési és retorikai logikákat terjesztettek, melyek magától értetődővé automatizálták a természetessé tétel mechanizmusait.

* * *

Miként azt Bagi Zsolt Spinoza nyomán kijelenti (2017: 76), „a politika világa a képzelet világa, nem az értelemé". Ebből következően addig nem lehet megváltoztatni a fennálló rendet, amíg nem sikerül valamiképp kibillenteni a kapitalizmus természetességének mindent átható benyomását. Az életünket keresztülszövő ideológiai sémák rohamosan változnak, de úgy tűnik, hogy mindig csupán a természetességidióma keretei között: a naturalizációs logika minden átalakulás ellenére meghatározó vonás marad. A kapitalizmus megváltoztathatatlanságának képzete nem pusztán a rendszer tartósságából adódik, hanem egy olyan kultúrából, mely végül tényleg csaknem teljesen természetté változtatta a történelmet. Éppen ezért minden antikapitalista törekvés egyik első lépésének kell lennie, hogy valamiképp megpróbáljuk lehántani a társadalmi valóságunk természetességének „ragyogó köntösét".

Hivatkozások

Adorno, T. W. és Horkheimer, M. (2020 [1947]) A kultúripar. Ford. Mesterházi M. In uők: *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek*. Budapest: Atlantisz, 153–207.

Aurelius, M. (2000) *Elmélkedések*. Ford. Huszty J. Budapest: Kossuth

Badiou, A. (2010 [2005]) *A század*. Ford. Mihancsik Zs. Budapest: Typotex

Bagi Zs. (2017) *Az esztétikai hatalom elmélete. Kulturális felszabadítás egy újbarokk korban*. Budapest: Napvilág

Barthes, R. (1983 [1957]) *Mitológiák*. Ford. Ádám P. Budapest: Európa

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Barthes, R. (1972 [1957]) *Mythologies*. New York: Noonday
Brecht, B. (2022 [1940]) Az elidegenítő effektust teremtő színművészet új technikájának rövid leírása. Ford. Walkó Gy. *Literatura.hu (http://www.literatura.hu/szinhaz/elidegenito.htm)*
—— (1970 [1935]) Az igazság megírásának öt nehézsége. Ford. Sós E. In Nyirő J. és Szabó M. (szerk.): *Bertolt Brecht irodalomról és művészetről*. Budapest: Kossuth, 153–166.
—— (1970 [1940]) Jegyzetek a realista írásmódról. Ford. Szabó I. *Uo.* 255–272.
—— (1994 [1929/1930]) The Exception and the Rule. Ford. E. Bentley. In uő: *The Jewish Wife and Other Short Plays*. New York: Grove, 109–144.
Brik, O. (2001 [1923]) Az úgynevezett „formális módszer". Ford. Szántó G. A. In Bókay A. és Vilcsek B. (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest: Osiris, 222–223.
Darida V. (2017) Színházi elkötelezettség. Roland Barthes és a színház. *Híd*, 81(12): 49–62.
De Man, P. (1991 [1963]) Ellenszegülés az elméletnek. Ford. Huba M. In Bacsó B. (szerk.): *Szöveg és interpretáció*. Budapest: Cserépfalvi, 97–114.
—— (1990) Roland Barthes and the Limits of Structuralism. *Yale French Studies*, 77: 177–190.
Ffrench, P. (2021) *Roland Barthes and Film. Myth, Eroticism and Poetics*. London – New York – Oxford – New Delhi – Sydney: Bloomsbury Academic
Fisher, M. (2020 [2009]) *Kapitalista realizmus. Nincs alternatíva?* Ford. Ford. Tillmann Á. és Zemlényi-Kovács B. Budapest: Napvilág
Ginzburg, C. (2009 [1996]) *Idegenné tett dolgok. Egy irodalmi eljárás előtörténete*. Ford. Bajnóczy Z. In Kisantal T. (szerk.): *Narratívák 8. Elbeszélés, kultúra, történelem*. Budapest: Kijárat, 160–183.
Kucserka Zs. (2017) *Könyvbe vésett jellemek. A szereplői karakter Kemény Zsigmondnál és a 19. századi magyar regényben*. Budapest: Ráció
Losoncz M. (2013) *Vakító gépezetek. Filozófiai írások*. Újvidék: Forum
Majakovszkij, V. (2001 [1923]) Kit óv a Balfront? Ford. Enyedy Gy. In Bókay A. és Vilcsek B. (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest: Osiris, 224–225.
Malm, A. és Hornborg, A. (2019 [2014]) Emberi tényező? Az antropocén-narratíva kritikája. Ford. Csorba G. és Nagy K. *Fordulat*, 25: 5–16.
Marx, K. (1959 [1847]) A filozófia nyomorúsága. In *MEM/4.* Budapest: Kossuth, 59–174.
—— (1972 [1858]) *A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai. Első rész.* Budapest: Kossuth
Marx, K. és Engels, F. (1981 [1848]) A Kommunista Párt kiáltványa. In *MEM/4.* Budapest: Kossuth, 437–470.
Márkus Gy. (2017 [2006]) Adorno és a tömegkultúra. Az autonóm művészet a kultúriparral szemben. Ford. Erdélyi Á. In uő: *Kultúra, tudomány, társadalom. A kultúra modern eszméje*. Budapest: Atlantisz, 741–775.
Sklovszkij, V. (2016 [1917]) A művészet mint fogás. Ford. Szőke N. In Molnár A. és Fresli M. (szerk.): *A szó feltámasztása. Orosz irodalomelméleti tanulmányok*. Szombathely: Savaria University Press, 19–31.
Tamás G. M. (2001) Új kelet-európai baloldal. *Eszmélet*, 50: 30–53.
Tolsztoj, L. Ny. (1965 [1886]) *Holsztomer. Egy ló története*. Ford. Szöllősy K. In uő: *Elbeszélések. 1863–1886.* Budapest: Magyar Helikon, 520–558.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Csigó Péter

Politikai osztályképződés és népszerű kultúra

A neoliberális demokráciák – elsősorban a globalizáció anglokapitalista centrumországai, a félperiférias amerikanizált demokráciák egy része Dél- és Kelet-Európában, valamint az eleve amerikaias-prezidenciális Franciaország – ma egy közel polgárháborús helyzetbe kerültek. A társadalom szemben álló politikai univerzumokra bomlott, a politikai nagycsoportok tagjai elidegenedtek egymástól, továbbá földrajzilag is szegregált régiókba szorultak vissza, és gyakran aktívan keresik is a szegregálódás lehetőségét, életstílusuk, ízlésük, kulturális és médiafogyasztási szokásaik szerint is egyre inkább elkülönülnek egymástól. A világgazdaság legfejlettebb országai közül a neoliberális évtizedek vezető demokráciáiban, az USA-ban és (nagyjából 2000 óta) az Egyesült Királyságban polarizálódik a legerőteljesebben a társadalom egymással szemben álló politikai „makrotörzsekre" (Boxell et al. 2020). A demokratikus államok között a neoliberális anglokapitalista országokban nőttek a legnagyobbra a társadalmi egyenlőtlenségek az elmúlt évtizedekben (Ortiz-Ospina 2018). A kétféle polarizációnak – a gazdasági és a politikai kasztosodásnak – azonban jóval kevesebb köze van egymáshoz, mint egy jól működő demokráciában kellene.

A politikai polarizációt tanulmányomban mint a neoliberális demokráciák képviseleti rendszereinek belső betegségét értelmezem, azaz mint egy öngerjesztő politikai folyamatot, mely a társadalmi cselekvők fejében élő csoportsztereotípiákból táplálkozik, és azokat radikalizálja, átpolitizálja és kapcsolja össze a népszerű kultúra és fogyasztás szintén egyre inkább átpolitizált gyakorlataival. Amellett érvelek, hogy a képviseleti verseny egy címkézési küzdelemmé alakul, amelyben egyre nagyobb szerepet kapnak a népszerű kultúra és fogyasztás életstílusmarkerei. A szinte polgárháborúvá élesedő címkézési-sztereotipizálási küzdelemről egyre kevésbé állíthatjuk, hogy strukturális pozícióhoz kötődő, stabil érdekek és értékek mentén megfogalmazódó társadalmi igényeket képviselne, valós társadalmi törésvonalakat, ideológiai konfliktusokat tükrözne vissza, akár olyan gazdasági érdekbeli kérdésekben, mint az egyenlőtlenségek vagy az egészségügy, vagy olyan kulturális értékrendbeli kérdésekben, mint az abortusz vagy a szekuláris állam. Sok jel mutat arra, hogy a mai polarizáció nem a modern demok-

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

ráciák osztály-, szekularizációs, vallási vagy emancipációs küzdelmeivel rokonítható, hanem a totalitárius rendszerek által provokált bűnbakképzéssel, fantazmatikus ellenségképzéssel. Éppen azért játszanak ennyire fontos szerepet a polgárok egymással kapcsolatos társadalmi sztereotípiái a mai politikai polarizációban, mert az eltérő érdekekkel és értékekkel bíró csoportok közötti strukturális törésvonalak nem láthatók jól, nem magától értetődőek mindenki számára – vagyis nem működnek megfelelően az olyan alapvető képviseleti rendszerek, mint a politika, a média, az online nyilvánosság, a „reprezentatív" közvélemény-kutatás rendszerei, melyek elsődleges feladata egy demokráciában épp az lenne, hogy mindenki számára láthatóvá tegyék a társadalom strukturális tagoltságát, konfliktusszerkezetét.

E tanulmányban amellett érvelek, hogy a jelen polgárháborús folyamatai azért uralkodtak el, mert a polgárok jogos ellenérzései és fennmaradó szimpátiái a neoliberalizmus válságba került techno-gazdasági, kulturális és társadalmi rendje iránt katasztrofálisan rossz társadalmi látásviszonyok közt kapnak képviseletet, és e látásviszonyok leromlásához nagyban hozzájárul a népszerű kultúra és fogyasztás átpolitizálódása, azaz összefonódása a reprezentációs versennyel. A társadalmi látásviszonyok összeomlásának legfőbb tünete, hogy a neoliberális rend keltette alapvető társadalmi konfliktusokat a média- és politikai képviselet alrendszerei a liberális centrum és az antiliberális/populista szélsőjobb (olykor radikális baloldal) antagonizmusában fejezik ki, továbbá az értelmiség és akadémia diskurzusai is ehhez az antagonizáló értelmezéshez igazodnak. A liberális legitimisták és az antiliberális lázadók közötti sztereotip dichotómia azonban „félrepolarizálja" a társadalmat. A „liberálisok" és a „populisták" vagy a „progresszívek" és a „konzervatívok" végtelenbe nagyított összecsapása egy kollektív mítosz, melynek nincs sok köze a korábbi tömegdemokráciák autentikus társadalmi (osztály- és szekularizációs) küzdelmeihez.

Jó érvek szólnak amellett, hogy a liberális–antiliberális szakadék egy virtuális törésvonal, a két oldalán álló polgárokat ugyanis nem strukturális érdek- és értékközösség köti össze, hanem elsősorban a saját és a másik politikai nagycsoporttal összefüggő társadalmi-politikai-kulturális sztereotípiák. A neoliberális demokráciák „polgárháborúja" ugyanakkor nagyon is hatékonyan mobilizálja a társadalmat, hisz a liberális–antiliberális tengely mentén kiterjedt és politikai öntudattal bíró társadalmi nagycsoportok képződnek, melyek annyiban mégis osztályjellegűek, hogy dichotóm makrocsoportok, amelyek elsősorban egymás tagadásán keresztül definiálják magukat. Fehér Ferenc és Heller Ágnes (1983) tanulmányából kiindulva e politikai alapon polarizált makrocsoportokat „politikai osztályokként" értelmezhetjük.

Tanulmányom fő állítása, hogy a politikai polarizáció és osztályképződés mai folyamatai a társadalom politikai és médiaképviseleti rendszereinek piaci jellegű átalakulásának köszönhetők. A piaci jellegű politikai és médiarendszerek megjelenése nem

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

járult hozzá az osztálypolarizáció felszámolásához (az „osztályok halálához", ahogy azt a posztindusztriális és posztmodern elméletek jósolták, lásd Bell 1970), de nem is tartotta fenn azt változatlan formában a szabadpiac paravánja mögött (ahogy ezt a Bellt a *Distinction* angol nyelvű kiadásának előszavában [1984: xii] nyíltan megtámadó Bourdieu állította). A képviseleti rendszerek piacosodása, kommodifikációja az osztálypolarizációt átterelte egy virtuális síkra, ahol a politikai mozgósítás dinamikáját sztereotip fantáziák vezérlik, és ezek mentén jön létre két dichotóm társadalmi nagycsoport. Ez a politikai osztálypolarizáció kevéssé kapcsolódik a képviseltek strukturálisan meghatározott társadalmi igényeihez, érdekeihez, értékeihez (mely leválás persze csak egy időben-térben változó mértékű tendencia, sosem abszolút).

A tanulmány első részében a politikai osztálypolarizáció fogalmát bontom ki, a másodikban azt, hogy ez hogyan olvad össze a kulturális és fogyasztói életstílusmarkerekkel a mai Egyesült Államokban. A harmadik részben a napjainkban észlelt folyamatot szembeállítom Bourdieu *Distinction*jével (1984), mely egyrészt nagyon is hasonló trendeket diagnosztizált, másrészt tökéletes ellentétben áll a mai folyamatokkal, mivel a fenti összjáték mögött a hagyományos osztálystruktúrát és az annak megfelelő ideológiai-világnézeti programok újratermelődését tételezte fel. Bourdieu-nél a habituális társadalmi helyészlelés, az életstílus-választások és a politikai preferenciák együttesen alkotják az egyén objektív strukturális pozícióját. Ma e három tényező összhangja azonban távolról sem jellemzi a politikai osztályképződési folyamatot, amely egyre inkább függetlenedik az ideológiai-világnézeti pozícióktól és a társadalmi sztereotípiák versenyévé alakul.

Politikai osztályok

A neoliberális utópia – a szabadpiac és az információs technológia utópiája – egy önmaga számára teljesen transzparens társadalom megteremtése volt, a neoliberális képviseleti rezsim mégis két olyan egymással ellenséges politikai osztályra szakította a társadalmat, melyek strukturális és ideológiai pozíciója egyáltalán nem különül el világosan.

A neoliberális demokráciák dichotóm politikai osztályai azért jöttek létre, mert a neoliberális kor „piacosított" képviseleti rendszerei – a választási piaci versenyként működő politika és a hírversenyként működő média – aláásták a társadalmi látásviszonyokat és a társadalmi cselekvők helyérzékelését, vagyis azt, ahogyan a szereplők észlelik saját helyüket és más egyének és csoportok helyét a társadalmi térben. A következmény a társadalom politikai dezintegrációja: sem a társadalmi rend fenntartása, sem annak tudatos reformja nem valósulhat meg, ha a szereplők rosszul észlelik a társadalmi teret és a számukra rendelkezésre álló cselekvési teret. Pierre Bourdieu nem véletlenül

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

hangsúlyozza szinte minden művében (erre később visszatérünk), hogy a társadalmi cselekvést orientáló egyéni és osztályhabitusok mindig magukban foglalják a „saját hely észlelését" és a „mások helyének észlelését" (1989: 19, lásd még 1984: 469–475). A társadalmi látásviszonyok és helyészlelés korróziója elkerülhetetlenül kaotikus folyamatokat indít be, hisz a társadalmi szereplők így csak egy torz tükrön keresztül képesek érzékelni saját társadalmilag kondicionált pozíciójukat, lehetséges útjaikat és csoporthovatartozásaikat. A „társadalmi helyészlelés" fogalmával (*sense of one's place,* melyet Bourdieu Goffmantól [1951] vesz át és módosít egy fogalompárrá [*sense de sa place* és *sens de placement*], lásd 2000: 184) és átalakulásával később foglalkozunk. Most, mielőtt a politikai osztályok tárgyalására térnénk, tisztázzuk a másik említett kulcsfogalom, a „társadalmi látásviszonyok" jelentését.

A társadalmi látásviszonyok a képviseleti rendszerek piacosításának, kommodifikálódásának következményeként korrodálódtak a neoliberális korszakban, mikor a politika, a média és a nyilvánosság alrendszereit a piaci verseny mintájára szervezték át. A piacosított képviseleti rendszerek elvileg az „eszmék nyílt piacaiként" *(open market of ideas)* működnek, ahol az állampolgárok szuverén fogyasztóként szabadon választhatják ki, hogy milyen témák, ügyek, botrányok, anyagi érdekek vagy kulturális értékek mentén szavaznak, tüntetnek, olvasnak híreket vagy lájkolnak és kommentelnek a nyilvánosságban. A neoliberális képviseleti rendszerek tehát piaci jellegű, közpolitikai, szimbolikus politikai és hírversenyt lebonyolító infrastruktúrák, melyek elvileg a politikai-ideológiai-világnézeti termékek versenyében ugyanúgy a kereslet és a kínálat összehangolását végzik, mint más társadalmi alrendszerek, melyeket a piaci logika mintájára alakítottak át a neoliberális évtizedekben. Jó okkal feltételezhetjük azonban, hogy egy sor más piacosított rendszerhez hasonlóan a neoliberális demokrácia képviseleti rendszerei sem hatékony és transzparens piacok: nem teszik láthatóvá a politika „keresleti" oldalát alkotó társadalmi igények, érdekek és értékek konfliktusait, az általuk „reprezentált" társadalmak strukturális feszültségeit.

Pierre Rosanvallon egy fontos könyvében (1998) már az 1990-es években megjósolta a társadalmi látásviszonyok összeomlását abban az új képviseleti környezetben, mely éppen a társadalmi igények láthatóvá tételét, tiszteletben tartását, kielégítését ígérte, miután a 20. századi érett modernitás tömeges képviseleti szervezetei kiürültek. Fénykorukban a nagy képviseleti és civil tömegszervezetek hatékonyan tartottak fenn egy transzparens társadalmi teret: a társadalom tagjait világos törésvonalak mentén elkülönülő nagycsoportokba integrálták, melyek gazdasági és kulturális konfliktusai mindenki számára magától értetődően formálták a politikát. Rosanvallon arra hívta fel a figyelmet, hogy a tömeges képviseleti szervezetek kiürülése után a társadalom megszűnt egy önmaga számára transzparens egésznek lenni, egy „olvasható és átlátható totalitásnak", melyben a társadalmi nagycsoportok és törésvonalak, a társadalom státushierarchiája

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

és kulturális rétegzettsége mindenki számára nagyjából ugyanúgy észlelhető. Ez aláásta a polgárok „önmegértését a társadalom tagjaiként" (azaz: saját társadalmi helyük észlelését), és így a képviseleti diskurzusok – a politika, a média vagy a reprezentatív közvélemény-kutatás – első számú feladatává az vált, hogy „a társadalmat felfedje saját maga számára" (*uo.* 354–355). De milyen következményekkel jár a demokráciára nézve, ha a politikai szereplők egymástól radikálisan eltérő képeket rajzolnak ugyanarról a társadalmi konfliktustérről? Rosanvallon szerint a képviseleti harcokat egy „fantazmatikus modalitás" (*uo.* 346) uralja el, vagyis a képviselők sztereotip fantáziákat adnak el a társadalom egészéről ahelyett, hogy partikuláris érdekeket képviselnének mindenki által hasonlóan érzékelt törésvonalak mentén, egy közös társadalmi térben.

A társadalmi látásviszonyok problémáját a pozitivista közvélemény-kutatás áramlatai is érzékelték: Angelusz Róbert hasonló címmel írt könyvet (2000), melyben a hallgatás spirálja (Noelle-Neumann 1993) és a pluralisztikus ignorancia elméleteit fejlesztette tovább. Noelle-Neumann úttörő módon elsőként ismerte fel a látásviszonyok kérdésének központi szerepét a közvélemény formálódásában, és a felismerés lényege ugyanaz, mint Rosanvallonnál: egy piaci képviseleti verseny kereslet–kínálati folyamatai azért nem működnek autentikus népszavazásként, azért nem formálnak hiteles közvéleményt, mert a társadalmi cselekvők nem látják azt az alapvető információt, amit minden szereplőnek látnia kellene, hogy orientálódni tudjon: a termékek piaci értékét, melyet a gazdaságban az ár, a képviseleti rendszerekben a népszerűségi index fejez ki. A szereplők sohasem látják az aktuális közvéleményt magát, vagyis azt, hogy a többi szereplő hogyan ítéli meg a képviseleti „termékeket" – csak egy sztereotip véleményklímát érzékelnek. A közvélemény nem lehet jelen a maga spontán valójában, úgy, ahogy a neoklasszikus piacon az ármechanizmus spontán aggregálja az individuális preferenciákat – csakis szimbolikusan reprezentált formában, azaz sztereotip tulajdonítások, narratívák formájában.

A harmadik irányzat, mely a társadalmi látásviszonyokat problematizálja, a társadalmi identitás elmélete (Turner 1987), mely az 1980-as években frontális támadást intézett a társadalmi csoportképződés uralkodó paradigmája ellen, amely a neoklasszikus piaci modell individualista nézőpontjából értelmezte a csoportok létrejöttét. Az uralkodó nézet szerint az egyének a sajátjukhoz hasonló szükségletekkel, igényekkel, ízléssel bíró mások társaságát keresik, vagyis a csoportképződés alapja az egyének belső beállítódásai között észlelt hasonlóság. A társadalmi identitás elmélete joggal mutatott rá a paradigma gyenge pontjára: arra, hogy a csoportformálás társadalmi terét transzparensnek feltételezi, azt sugallja, hogy az egyén világosan látja mind a saját személyes identitását, mind a többiekét, akikkel kapcsolatba lép. Ezzel szemben a társadalmi identitás elméletének alapvető felismerése, hogy az egyén számára elsősorban az őt körülvevő társadalmi csoportokról szóló sztereotip reprezentációk adottak,

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

ezekhez a képzetekhez előbb fér hozzá, mint akár a többiek valós ízléséhez és igényeihez, akár a sajátjához. Az egyén nem egy világos szükségletekkel, illetve preferenciákkal bíró fogyasztó, hanem elsősorban egy önkategorizáló, önsztereotipizáló lény. A társadalmi identitás elmélete alapján ugyanazt a radikális kritikát fogalmazhatjuk meg a szabadpiaci képviseleti rendszerekkel szemben, mint a fenti szerzők és irányzatok: hogy e rendszerek milyen társadalmi konfliktusokat jelenítenek meg, nem a társadalmi „kereslet" belső természetétől függ, hanem a társadalmi igényeket ábrázoló sztereotip reprezentációktól, a társadalomra vetített kollektív fantáziáktól.

A neoliberális demokrácia szemben álló politikai osztályai a liberális–antiliberális polarizáció során mozgósított társadalmi sztereotípiák mentén jöttek létre. Fontos megjegyeznünk, hogy a liberális–antiliberális szembenállás eszkalálódása nem jelenti a neoliberális hegemónia végét: a politikai harc ugyanebben a keretezésben folyt már jóval a 2010-es évek előtt is. A liberális–antiliberális pólusok nem fejeznek ki valódi alternatívát, e polarizáció nagyon is jól összeegyeztethető a képviseleti demokrácia neoliberális változatával, mely lényegét tekintve egyszerre liberális és populista (vö. Kis 2006; Ankersmit 2002; Mair 2023; Hall és Jacques 1983; Touraine 1997; Laclau 2005; Bickerton és Accetti 2017): a két pólust mesterségesen polarizálva egy liberális-populista (látszólag antipopulista) és egy antiliberális-populista (látszólag antiliberális) pólus köré rendez minden politikai és társadalmi konfliktust. A liberális-populista és az antiliberális-populista pólus egy közös univerzumon belül kínál fel két ellentétes változatot ugyanarra a torz antagonizálási logikára, mely a politikai közösség konfliktusait externalizálja (Touraine 1997), a „normális többség" és az azt veszélyeztető, attól idegen elemek – az elit, az *underclass* és a „szélsőséges kisebbség" – ellentéteként jeleníti meg. Ez az alapellentét a „normális többség" és a „külső veszélyeztető erők" között tökéletesen megfelel mind a liberális, mind a szélsőjobboldali politikának, ugyanis mindkettő a normális többség, a *common people* nevében lép fel, és a politikai közösség egészének belső rendjét ígéri megvédeni a külső támadásoktól: azaz externalizálja, a közösség külső határaira tolja a politikai antagonizmust. E két pólus együtt alkotja a jelenkor „neoliberális-populista" képviseleti rezsimjét, melynek lényege, hogy a „normális többség" nevében externalizálja a politikai konfliktust. A rezsim valódi alternatíváját a 2. világháború után uralkodó szociáldemokrata képviseleti rendszerben találjuk, amelynek osztálypolitikája és törésvonal-politikája internalizálta, azaz a politikai közösségen belül tudta tartani az antagonizmust, és azt mint a közösség szemben álló nagycsoportjai közti ideológiai ellentétet tudta artikulálni.

A liberális–antiliberális politikai antagonizmus, szemben a régi osztály- és szekularizációs konfliktusokkal, nem ideológiai jellegű, mivel – az affektív polarizációkutatás (Iyengar et al. 2012; Mason 2018; Dias és Lelkes 2022) empirikus elemzéseinek sora utal erre – nem a társadalom észlelt érdek- és értékviszonyaiban gyökerezik, hanem

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

azokban a sztereotip csoportészlelésekben, amelyekkel a társadalom tagjai az őket körülvevő társadalmi referenciacsoportokat és a politikai szereplők feltételezett támogatói táborát azonosítják. A liberális–antiliberális politikai címkék (mint például Trump kontra Biden, *pro-choice* és *pro-life, Leave* és *Remain*) kölcsönös elzárkózást generálnak a társadalom politikai nagycsoportjai között, és agresszív sztereotípiák tükrén át észlelik egymást. Ha megpróbáljuk azonosítani, hogy ezek milyen érdekekben, értékekben, ideológiákban gyökereznek, vagyis szeretnénk föllelni a politikai polarizációt mozgató alapvető társadalmi igényeket, akkor nem sok mindenre akadunk. A két tábor világnézete, materiális igényei és értékrendje sokkal kevésbé különbözik egymástól, mint azt a politikai brandekhez és egymáshoz fűződő érzelmi viszonyuk hőfoka sejteti.

A neoliberális demokráciák politikai közösségének két dichotóm, öntudattal bíró politikai nagycsoportra szakadása egyfajta „politikai osztálytudat" megjelenésének köszönhető, ami végtelenül ambivalens jelenség annak fényében, hogy e polarizáció nem igazán kapcsolható strukturális osztályhelyzethez, és nem ideológiai jellegű, azaz nem ötvöz koherensen érdek- és értékválasztásokat. Az öntudattal bíró, de strukturális alap és ideológiai program nélküli dichotóm „politikai osztályok" létrejötte a neoliberális-populista képviseleti rendszer természetes működésmódjából fakad, amely kiágyazza a képviseleti folyamatot a versengő társadalmi igények, szükségletek, érdekek talajából, és áttereli egy másik szintre, ahol a képviseleti harc nem részleges csoportérdekek vagy értékek érvényesítéséért folyik, hanem az egész „társadalom lelkéért", ahogy azt Biden és Trump egyaránt kinyilvánították a 2020-as kampány során (Dias 2020). A képviseleti harcok alapvető tétje az, hogy ki definiálhatja a „normális többség", vagyis voltaképp az egész politikai közösség identitását, és azt, hogy milyen külső veszélyektől (elitektől, *underclass*tól, szélsőséges kisebbségektől) kell a közösséget megvédeni. A mai neoliberális demokráciákban tehát két radikálisan szemben álló, egyaránt populista politikai projekt küzd azért, hogy definiálhassa a politikai közösség gerincét, agyát, lelkét képező, a társadalom normális többségét magába foglaló új osztályt: a liberális centrumból nézve ez az új osztály a plurális sokaság (Thatcher híres kifejezésével: *living tapestry of men and women*), az illiberális széljobbról nézve az új osztályt a társadalom nemzetalkotó magcsoportjai alkotják (ezt gyakran *national heartland*nek nevezi a széljobb populizmus irodalma). A plurális individualista *tapestry* és a homogén nemzeti *heartland:* az egyik egy liberális populista, a másik egy illiberális populista reprezentáció a társadalom normális többségéről. Ezt a két képzetet erősítik fel a mediatizált képviseleti rendszerek, s e képzetek felelősek azért, hogy a neoliberális társadalmak virtuális „politikai osztályokra" szakadnak.

Ma e két képzelt „politikai osztály" – a sokféle szálból álló *tapestry* és a közös nemzeti *heartland* – dinamikus együttese alkotja a neoliberális társadalmak politikai közösségét. A két „politikai osztály" (nem mindenhol, de egyre több országban) a weberi

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

rend (Weber és Tribe 2019: 437–447) jellegzetességeit viseli: politikai, kulturális és életstílusmarkerek, társadalmi elismerés és kapcsolatok, közösségi identitások szintjén elkülönülő társadalmi univerzumokat alkotnak. Ám ezek az univerzumok Weber szorosan integrált rendjeinél jóval tágabbak, efemerebbek, heterogénebbek; jóval erősebben függenek a politika főszereplőitől mind szimbolikus, mind intézményes értelemben; és a politikai polarizáció mentén dichotóm nagycsoportokként, azaz kvázi osztályként léteznek.

Fehér és Heller (1983: 215–218) tanulmánya alapján a „politikai osztályok" alapvető jellegzetességei az alábbiakban ragadhatók meg:

- Társadalmi makrocsoportok, koalíciók, „társadalmi együttesek" *(social ensembles)*.
- Dichotóm csoportok, melyek csakis az ellencsoporttal való dinamikus kölcsönhatásban léteznek, egy kölcsönösen konstitutív viszonyban.
- Mindkét csoport elsődleges célja, hogy szuverén kollektív politikai szubjektumként létezzen, maga szabja meg az általa helyesnek tartott társadalmi élet kereteit (mindenki más számára is).
- Osztálytudatuk nem egy strukturális, anyagi-kulturális osztályhelyzet puszta leképeződése, közvetett módon összefüggésben állhat strukturális erőforrásokhoz való hozzáféréssel.
- A két osztály közötti harc elsősorban nem a strukturális erőforrásokért zajlik, hanem a politikai lét, a kollektív politikai szubjektumként történő lét jogi-politikai erőforrásaiért. A küzdelem fő célja, hogy a politikai osztály „megfossza a másikat a kollektív politikai szubjektumként való létezés lehetőségétől" (*uo.* 215) és magát tegye „minden jog egyedül elismert, kizárólagos forrásává" (*uo.* 216).

A neoliberális hegemónia uralkodó politikai osztályát – a magát egy plurális piacihálózatos *tapestry*ként látó (vélt) többséget – a neoliberális elitek képviselik, a liberális alkotmányosság és a plurális versengő szabadpiac őrei, míg a magát homogén *heartland*ként látó (vélt) többséget az antiliberális szélsőjobb jeleníti meg, a nemzeti szuverenitásra, kulturális hagyományra hivatkozva. Mindkét csoport a normális többség sztereotip képzeteit igyekszik a közösség egészére kényszeríteni, és az ellenfelet illegitimként kizárni a közösségből, azaz externalizálni, a közösség külső határára tolni a politikai konfliktust. Ma a képviseleti csaták fő tétje, hogy ezt az externalizáló logikát milyen sztereotip címkék – csoportcímkék, a népszerű kultúra és fogyasztás javaihoz kapcsolódó címkék – segítségével lehet érvényesíteni.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Politikai és kulturális osztályképződés az USA-ban

A normális többséggel kapcsolatos sztereotípiákat a politika felhasználja és felerősíti, de nem egy közvetlen inger–válasz modellben mozgósítja az állampolgárokat, ezek figyelme ugyanis elsősorban nem a normális többségre és nem is annak ellenségeire irányul közvetlenül, hanem – és itt teljes mértékben egyetérthetünk Bourdieu-vel – saját észlelt társadalmi közegükre. A társadalmi szereplők mindig sztereotípiák mentén képzelik el saját helyüket a társadalomban, saját társadalmi közegüket, saját referenciacsoportjaikat, és e saját közegek, csoportok viszonyát próbálják kijelölni egymáshoz képest és a társadalom többségéhez, a képzelt átlagemberhez, közvéleményhez képest. A neoliberális-populista képviseleti rendszeren belül, ahol nincsenek nagycsoportokat képviselő tömegszervezetek, átalakul a társadalmi szereplők helyészlelése. Egyrészt az egyén a saját társadalmi referenciacsoportjait nem a szervezeti tagságok és lojalitások, hanem elsősorban a fogyasztás, a népszerű kultúra, az életstílus terminusaiban érzékeli. Másrészt az egyén a saját társadalmi csoport-hovatartozásait szintén nem a nagy szervezeteken keresztül helyezi el a többségi pozícióhoz képest: ez azt jelenti, hogy míg korábban a nagy pártok, szakszervezetek, civil szervezetek viszonya világos volt a kormányzathoz képest (világos volt, hogy programjuk élvezi-e a választói és a parlamenti többség támogatását), addig mára az egyén számára az elsődleges kérdés úgy vetődik fel, hogy saját társadalmi referenciacsoportjaival kapcsolatos (sztereotip) képzetei melyik, a többséggel kapcsolatos sztereotípia-halmazzal – a plurális-dinamikus *tapestry* vagy a homogén-rendezett *heartland* sztereotípiáival – rokoníthatók. Így a fogyasztói-kulturális gyakorlatok fontos szerepre tesznek szert a politikai közösség sztereotipizálásában – és a képviseleti folyamat leválasztásában a társadalom érdek- és értékstruktúrájáról.

A saját magukat egyaránt a politikai közösség lényegi identitásának hordozójaként megélő, hiperpolarizált, egymást illegitimnek tartó és a politikai létezéstől megfosztani igyekvő politikai osztályok radikális elkülönülése az USA-ban érvényesül a leglátványosabban. Az amerikai demokrácia ma is alapvető globális referenciapont, ahogy az 1990-es években is az volt – ám ma már ez leginkább azt jelenti, hogy e modellalkotó centrumország politikai élete hordozza magában a legtisztább módon a neoliberális demokráciák összes strukturális betegségét. Az elmúlt két-három évtized közvélemény-kutatási adatai egybehangzóan az amerikai társadalom végletes polarizációját mutatják. Ma az USA-ban a demokrata és a republikánus szavazók háromnegyede egyetért azzal, hogy a másik szavazói csoport tagjai „általában zaklatók/zsarnokok *[are generally bullies],* akik politikai meggyőződésüket rá akarják kényszeríteni azokra, akik nem értenek egyet velük" (Britschgi 2022). 2022-ben az USA társadalmának 43%-a tartotta valószínűnek, hogy a következő évtizedben polgárháború tör ki az országban (Fran-

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

kovic és Bialik 2022). Ma az USA-ban a demokraták és a republikánusok társadalmilag távolabb érzik egymástól magukat, mint a fehérek és a feketék érezték az 1950-es évek nyílt apartheid rendszerében (Iyengar et al. 2012).

Ez az extrém elkülönülés teljesen abszurd, messze nem indokolható semmilyen materiális, értékbeli, ideológiai különbséggel – miközben viszont egyre több adat dokumentálja, hogy a szemben álló politikai univerzumok tagjait valóban egyre nagyobb erővel tartják egybe sajátos kulturális és életstílusjegyek, melyek mentén erős társadalmi kapcsolati hálók, elismerési viszonyok, közösségi identitások épülnek, és ezek földrajzi elkülönülésben is megnyilvánulnak. Ebből a nézőpontból tehát valóban két, a kulturális rend és a dichotóm osztály jegyeivel egyaránt rendelkező és „politikai osztálytudattal" bíró makroközösség elkülönüléséről beszélhetünk.

Egy, a kulturális, fogyasztási és életstílusbeli gyakorlatok politikai polarizálódását feltáró összeállítás a *Time* magazinban arról tudósít, hogy demokraták és republikánusok más-más étteremláncokban burgereznek, más autómárkákat használnak, más ruha- és élelmiszerbolt-hálózatokban vásárolnak, mivel az adott párt uralta választókerületekben egyre inkább csak az annak megfelelő (vagyis liberális vagy konzervatív) kulturális markerekkel jellemezhető áruházak találhatók meg (Wilson 2014). Egy sokat idézett elemzés szerint (Wasserman 2020) a zöld-progresszív-organikus kulturális markerekkel brandelt Whole Food élelmiszer-hálózat üzletei és a hagyományos-helyi-organikus kulturális markerekkel brandelt Cracker Barrel élelmiszer-hálózat üzletei az elmúlt évtizedek során egyre egyoldalúbb politikai összetételű vásárlóközönséget szolgáltak ki, ahogy az egyik hálózat az egyik párt, a másik a másik párt választókerületeibe telepítette üzletei többségét, és a körzetek erőteljesen homogenizálódtak. Az amerikai elnökök szavazati aránya az alábbi módon alakult a WF és a CB üzlettel bíró választókerületekben: 1992-ben Bill Clinton a WF bolttal bíró kerületekben a szavazatok 60%-át szerezte meg, a CB bolttal bíró kerületekben csak 40%-ot. Ugyanez az arány 2000-ben Bush esetében 43:75%, 2008-ban Obamánál 78:36%, Trumpnál 2016-ban 22:74% és 2020-ban Biden esetében 85:32%. A WF kerületek és CB kerületek szavazóbázisai közötti preferenciakülönbség tehát 20-ról 53%-ra nőtt 1992 és 2020 között. (Ezek persze csak illusztratív adatok: a választókerületek kisebb részében üzemeltet a két hálózat valamelyike üzletet.)

A fogyasztási szegregáció átütő trendjeit tárták fel a Google kutatói is, akik a Street View alkalmazás kamerájával rögzített adatok automatizált elemzésével, 200 amerikai város 22 millió autójának lefényképezése után azt találták (Gebru et al. 2017: 1–2), hogy

> ha egy városon való 15 perces áthaladás során több szedánnal találkozunk, mint kisteherautóval, akkor a város valószínűleg a demokratákra szavaz a következő elnökválasztáson (88% eséllyel); ellenkező esetben valószínűleg a republikánusokra szavaz (82% eséllyel).

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

A szedánok és kisteherautók a mai Amerikában nemcsak fogyasztói cikkek, hanem kulturális markerek, melyek szinte determinisztikus összefüggésben állnak a politikai elkülönülés és ön-elkülönítés, azaz Bourdieu híres fogalmával élve a politikai „distinkció" gyakorlataival. Egy szedános városkép és egy kisteherautós városkép két külön politikai univerzum az amerikai választó fejében.

Az Amazon forgalmát elemző kutatás az életstílus-politika „pervazív jelenlétét" mutatta ki az online kereskedelemben (Ruch et al. 2022). A fogyasztói és kulturális javak (összesen 9,5 millió termék) vásárlását rögzítő adatok alapján a kutatók a termékpreferenciák és a politikai önbesorolás közti összefüggést előrejelző modellt építettek, mely liberális terméknek észlelte a lila kardigánt, az iPodot, Bruce Springsteent és a Swarovski kutyanyakörvet, míg konzervatív terméknek jósolta a bőr pisztolytáskát, a Bushnell vadászállványt, a Walker Texas Rangert, a Colonial Williamsburg kertészkészletet vagy a Rottweiler drót szájkosarat. Egy másik kutatás (Shi et al. 2017: 213) Twitter-adatokon tárta fel, hogy

> a mély pártpolitikai megosztottság túlmutat a politikán, és kiterjed a kulturális ízlésre, az életmódra és a fogyasztói preferenciákra is […] a zene, a filmek, a hobbi, a sport, a járművek, az ételek és italok, a technológia, az egyetemek, a vallások és az üzleti élet terén. Az eredmények meggyőző bizonyítékot szolgáltatnak arra, hogy a „Tesla-liberálisok" és a „madárvadász konzervatívok" empirikus valóságon alapuló sztereotípiák.

A kulturális, fogyasztási, életstílusbeli és politikai preferenciák összefonódásából az egyén számára észlelhetővé válik saját társadalmi közege, társadalmi otthona – és ez az érzés a földrajzi mobilitás trendjeiben, vagyis a „politikai osztályok" földrajzi elkülönülésében is lecsapódik. Az amerikai közbeszédben is jól ismert „Big Sort" tézis a választókörzetek egyre erősebb politikai homogenizálódására utal, és már a 2000-es évek eleje óta jelen van az amerikai politikai közgondolkozásban, nem csak a tudományos gondolkodásban.

A földrajzi elkülönülés megállíthatatlan: sok amerikai nagyvárosban ma már 80-90%-os a demokrata szavazók aránya, 2016-ban Clintonra szavazott Manhattan 87%-a, San Francisco 84%-a, Washington 91%-a. Az USA 3100 megyéje (és független városa) közül 2004-ben még csak 200-ban vitte el az egyik párt a szavazatok több mint 80%-át, 2020-ban már 700 ilyen, politikailag szinte teljesen homogén megye volt, az összes 22%-a (igaz, a választóknak csak 8%-a él politikailag totálisan szegregált megyékben) (Cook 2022).

Jellemző módon a (legalábbis általam ismert) legélesebb különbség az amerikai liberális és konzervatív szavazók között az ideális lakóhellyel kapcsolatos elgondolásaikban rejlik, abban, hogy milyen környezetben élnének a legszívesebben. Miközben mindkét

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

szavazótábor többsége a szuburbia lakója, a konzervatívok túlnyomó része inkább rurális jellegű lakóhelyen szeretne élni, mely nagy házakból és kiterjedt telkekből áll, az iskolák, boltok és éttermek pedig több kilométerre vannak, míg a liberálisok eszményi lakhelye a kisebb házakból és telkekből álló, sűrűn lakott városias település, ahol az iskolák, boltok és éttermek gyalogtávolságban elérhetők (Desilver 2014). Hogy a kétféle idealizált településtípuson milyen lenne a mindennapi társadalmi élet, azt a közösségi térről, a társadalmi közegről szóló kollektív sztereotípiák mondják el a társadalom tagjai számára – e sztereotípiák pedig a normális átlagos többség liberális és konzervatív toposzai, azaz a városi sokféleség, a plurális-dinamikus *tapestry* és a vidéki rendezettség, homogén-stabil *heartland* köré csoportosulnak, ahogy a chai latte és a madárfigyelés, a szedánok és a kisteherautók, a hip hop és a country, az iPod és a vadásztáska is.

A városi és vidéki Amerika elkülönülésével szoros összefüggésben az USA-ban a rassz,[1] a vallási hovatartozás és az iskolázottság mértéke az a három alapvető strukturális tényező, mely a két politikai tábor polarizációjával erős összefüggésben áll (Nadeem 2023; Beckman 2016): a városi olvasztótégely multietnikus és vallásilag kevert, a vidék inkább fehér és protestáns, az iskolázottak inkább városiak és ateisták, az iskolázatlanok inkább vidékiek és vallásosak. A kérdés, hogy a politikai polarizációval összefonódó lakóhelyi (valós, illetve képzeletben vágyott) szegregáció és kulturális-fogyasztói szegregáció folyamatai mentén valós társadalmi nagycsoportok különülnek-e el: a két lakóhelyi-kulturális-fogyasztói-politikai tömb karakteresen elkülönül-e tagjaik észlelt szükségletei és igényei mentén, a két tábor anyagi érdekei, morális elvei, kulturális értékei koherens és határozott profillal bírnak-e ahhoz, hogy egy világnézeti, ideológiai programmá lehessen ötvözni őket.

[1] Meg kell jegyeznünk ugyanakkor, hogy a következő érvelés a fősodrú politikára vonatkozik, a demokraták és a republikánusok, liberálisok és konzervatívok politikai nagycsoportjaira, és ebből a szempontból elemzi a politikai polgárháborút. Ha a feketék elnyomása és emancipációja felől olvassuk, akkor természetesen föl sem merül, hogy az elmúlt években a Black Lives Matter mozgalom által generált politikai konfliktusok mögött ne lenne szerkezeti és ideológiai tartalom. A mai konfliktusok még mindig messze vannak az 1960-as évek végének ténylegesen polgárháborús helyzetétől – de az biztos, hogy ahogyan akkor, most is a feketék egyszerre lépnek fel egy súlyosan deprivált gazdasági osztályként és egy elnyomott, jogaitól megfosztott politikai osztályként, hasonlóan a 19. századi munkásosztályhoz. A politika peremvidékén tehát igenis megfigyelhetők valódi osztálykonfliktusok – de e konfliktusok nem határozzák meg a mainstream politika képviseleti harcait.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Társadalmi helyészlelés, kulturális fogyasztás és világnézet: az osztályképződés két lehetséges modellje

Vidéki és városi Amerika, *red nation* és *blue nation,* „50–50" társadalom, kulturális háború – az amerikai politikai közgondolkodás e toposzai nem csak az amerikai társadalom állapotát jellemzik. A neoliberális demokráciák „politikai osztályképződési" folyamatai mindenütt hasonló forgatókönyvet követnek és rokon értelmezéseket váltanak ki. Ahogy a közbeszéd fontos toposzává vált a két gazdasági-kulturális-politikai közösségre szakadó társadalom képe, az értelmiségi és akadémiai reflexióban is ez tűnik a legszélesebb körben elfogadott álláspontnak. E megközelítés szerint napjaink politikai polgárháborúja mögött valós fundamentális – érdekekben, értékekben, ideológiákban gyökerező – okok állnak: a neoliberalizmus gazdasági-kulturális hegemóniája megrendült, a „poszt-hegemónia" korába léptünk, és a neoliberális rendszer kárvallottjaiból, kiszorítottjaiból és ősellenségeiből egy antiliberális koalíció alakult a populista szélsőjobboldalon (helyenként a populista újbaloldalon). Innen nézve úgy látszik, hogy a gazdasági és kulturális globalizáció rendszerei egy új törésvonalat hoztak létre a globálisan integrált, neoliberális, kozmopolita, nagyvárosi társadalmi univerzum és annak integrálatlan, „hátrahagyott", állami protekcionizmusban, nemzeti kultúrában, tekintélyhierarchiákban és kisléptékű vidéki életterekben menedéket kereső ellenuniverzuma között. A populizmuskutatás egyik alapkönyvének ismert megfogalmazása szerint: az antiliberális populizmus egy „visszacsapás" a neoliberális dominancia két fő pillérével, a gazdasági globalizációval és a kulturális kozmopolitanizmussal szemben (Norris és Inglehart 2018). A politikai polarizáció vizsgálatában sok kutató mellett Alan Abramowitz nevéhez fűződik az a nézet, mely szerint az amerikai társadalom egyre erőteljesebben polarizálódik a polgárok ideológiai, közpolitikai preferenciáit tekintve: a jóléti állam, az abortusz, az adózás, az egészségügy, a melegjogok ügyében egyre nagyobb az ideológiai szakadék a két nagy választói tömb között (Webster és Abramowitz 2017). A politikai elitek közötti polgárháború visszatükrözi a választói blokkok közötti strukturális és ideológiai törésvonalat, a két blokk tehát nemcsak politikai, de gazdasági és kulturális értelemben is elkülönülő társadalmi osztályokat alkot: egy globálisan integrált városias osztályt és egy, a globalizációval szembehelyezkedő vidékies osztályt.

Az osztályhelyzet nélküli politikai osztályképződésről szóló érvelésem világossá tette, hogy nem értek egyet a fenti állásponttal, mely szerint a politikai polarizáció mögött egy „fundamentális", strukturális-ideológiai társadalmi törésvonal állna. Több empirikus adat és elméleti megfontolás szól e diagnózis ellen, mint mellette. A strukturális törésvonal tézisét cáfoló empirikus adatok nagy tömege gyűlt össze a pozitivista kutatásban: a 2010-es években az affektív polarizáció és az észlelt (eltúlzott, hamis) polarizáció elemzésében (lásd Lelkes 2016), és az ezen irányzatok alapjául szolgáló korábbi

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

elemzésekben (pl. Fiorina és Abrams 2009), melyek kimutatták, hogy a materiális és szimbolikus közpolitikai preferenciák továbbra sem csoportosulnak az amerikai közvéleményben két ideológiai pólus köré, mely az anyagi és kulturális igényeket koherens programmá hangolná össze (vagyis egy póluson találnánk azokat, akik magasabb adókat, állami egészségügyet, liberális abortusztörvényt és szekuláris államot szeretnének). Ezzel összhangban az affektív polarizáció kutatásának képviselői arra mutattak rá, hogy a politikai táborok közötti kölcsönös gyűlölködés érzelmi kitörései mögött nem állnak világos ideológiai preferenciák – noha minden ösztönünk azt súgná, hogy igen, valós strukturális-ideológiai törésvonalakat kell sejtenünk mindenütt, ahol az érzelmek felforrósodnak. „Az amerikai politikai gondolkodásban közkeletű fordulat", érvel Liliana Mason (2018: 74), „hogy a demokraták és a republikánusok az egészségügy, az abortusz, az adópolitika kapcsán küzdenek. A politikai csatáknak szólniuk kell valamiről. Számos bizonyíték azonban ellentmond ennek a nézetnek." Éppen ez az ideológiai tartalmatlanság az, amit a legnehezebb értelmezni a megszokott elemzési szótárainkkal. A tanulmány záró részében azokhoz csatlakozom, akik a politikai polarizációt „a képviselet meghibásodásával" (Fiorina és Abrams 2009) magyarázzák, azzal, hogy a politikai rendszer irreszponzívvá válik a társadalmi igényekre, ami különösen váratlan fejlemény egy olyan korban, melynek neoliberális önképe éppen a minden igényt opportunista módon kielégítő népszerűségi versenyként definiálja a politikai és médiarendszereket (Csigó 2016).

A politikai polarizáció és osztályképződés ideológiai kiüresedését és a társadalom érdek- és értékkonfliktusainak szerkezetétől való elszakadását azzal magyarázom, hogy a piaci jellegű képviseleti rezsimben, melyben a képviseletet egy, a normális többséget artikuláló populista logika irányítja (összhangban a piac kollektív értékelési logikájával), elkerülhetetlen, hogy a társadalmi látásviszonyok korrodálódjanak, és ez aláássa a társadalmi cselekvők adekvát helyérzékelését, ami minden ideológiai mobilizáció előfeltétele.

A következőkben a politikai identitások formálódásának két alapvető modelljét vázolom fel egy piaci képviseleti környezetben, melyben nincsenek nagycsoportokat integráló tömegszervezetek, és a képviselők mint szimbolikus termelők próbálják mozgósítani „a fogyasztói szerepre korlátozott állampolgárokat" (Bourdieu 1991: 172). Az egyik modell a neoklasszikus piac paradigmájában gondolkodik, felteszi, hogy a piac tere transzparens és a kereslet és a kínálat összehangolása előtt nem állnak áthatolhatatlan strukturális akadályok. E modellben a politikai polarizáció természetes összhangban áll a társadalom strukturális-ideológiai törésvonalaival. Az alternatív modellben a képviseleti piacon zajló szimbolikus cserefolyamatok rossz láthatósági viszonyok között mennek végbe: e modell felel meg az affektív polarizáció elméleti megközelítésének, és e modellt követve új képet kapunk a kulturális gyakorlatok és fogyasztói identitások átpolitizálódásáról.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

A piaci jellegű képviseleti rendszerek által fenntartott alapvető osztálypolarizáció legfontosabb, legcizelláltabb elméletét Pierre Bourdieu alkotta meg. A *Distinction* (1984 [1979]) alapállítása, hogy a fejlett jóléti kapitalista társadalmak látszólag plurális piacai, formálisan individualizált fogyasztói és életstílus-választásai valójában a társadalom változatlan osztályviszonyait, strukturális törésvonalait termelik újra, rejtik el, normalizálják, igazolják – és e viszonyokat csatornázzák be az ideológiai, politikai piacok mezőjébe. A kommodifikált, szimbolikus áruvá vált képviselet „szupermarket-politikája" működhet osztálypolitikaként, ha a kulturális és fogyasztói választások és életstílusok, az ezeknek megfelelő politikai és médiaképviselő kiválasztása, valamint a polgár anyagi és kulturális igényei és ideológiai meggyőződései szerves egységet alkotnak. Ha ez megtörténik, akkor a politika kommodifikálódásával és a fogyasztói kultúra átpolitizálódásával létrejövő életstílus-politika képes lehet arra, hogy a társadalmi státuscsoportok habituális szinten rögzült igényeit ideológiai-politikai meggyőződéssé artikulálja.

Első ránézésre úgy tűnhet, hogy a neoliberális demokrácia két, politikai, kulturális, fogyasztói, életstílusbeli választások szintjén elkülönülő rendies „politikai osztálya" – a városias-liberális osztály és a vidékies-antiliberális osztály – mintha pontosan ugyanúgy különülnének el egymástól, mint a francia társadalmi osztályok fél évszázaddal ezelőtt. Bourdieu példátlan részletességgel tárja fel, hogy a fogyasztói választások, kulturális beállítódások, testi gesztusok, önértékelési képzetek hogyan kapcsolódnak egymással koherens univerzumokká a társadalmi tér eltérő pozícióiban. Bourdieu elemzési logikájával (például az uralkodó osztály két frakciója kulturális gyakorlatainak elemzésével, lásd 1984 [1979]: 283) tökéletes összhangban áll az életstílus-politika jelenségének egyik kutatója, Daniel DellaPosta által kifejtett álláspont, mely szerint a mai politikai ideológiák és a kulturális-fogyasztási gyakorlatok közti asszociációk felerősödnek és normalizálódnak, ahogy e kapcsolódásokat az emberek megfigyelik egymás viselkedésében, kulturális normaként értelmezik és követni kezdik. DellaPosta e kapcsolódásokat – értelmezésemben tévesen – ideológiai hidaknak nevezi (2020: 527):

> ideológiai hidak létrejöhetnek egy olyan folyamatból, melyet Goldberg és Stein (2018) asszociatív diffúziónak nevez. Az embereket befolyásolja, hogy megfigyelik, milyen viselkedésformák járnak együtt *[co-occur]* a társaik között (akiknek nem kell szorosan kötődniük a szereplőkhöz, akár idegenek is lehetnek). Két viselkedés együttes előfordulásának megfigyelése kognitív asszociációt hoz létre e viselkedések között, ami ahhoz vezet, hogy az emberek természetes kapcsolatban állónak látják őket egymással. […] Ha két, egymással egyébként nem összefüggő hiedelem vagy vélemény (például liberalizmus és tejeskávéivás vagy futballrajongás és Trump-támogatás) elég sok együttes előfordulási eset révén társultnak tekinthetők, az így kialakuló asszociatív híd fokozatosan felszámolhatja a köztük lévő távolságot. Ha egyszer a latteivás mellett döntök, mert e gyakorlatot

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

a liberalizmussal társítom, akkor egy sor más, a latteiváshoz kapcsolódó hiedelmet és gyakorlatot is elsajátíthatok – például vezethetek hibrid elektromos autót vagy hallgathatok indie rockot.

DellaPosta érvelése tartalmazza azt a három alapelemet, melyek összjátéka lehetővé tehet egy „fundamentális" osztályképződési folyamatot a képviselet piaci rendszereiben: kulturális javak és gyakorlatok (elektromosautó-vezetés), világnézeti-ideológiai pozíciók (liberalizmus), és az a társadalmi közeg, melyet az egyén társai alkotnak, barátok és ismeretlenek, s melyben a sokféle kulturális jószág és gyakorlat közül némelyek együttesen fordulnak elő és világnézeti-ideológiai pozíciókhoz kapcsolódnak. Pontosan ugyanez a hármasság jelenik meg Bishop és Cushing (2009) munkájában is az életmód-szegregációról *(way-of-life segregation),* mely a lakóhelyi szegregáció mögött áll: egyrészt az életmód, másrészt a hírműsor, a templom és a meggyőződések, harmadrészt a lakóhely *(neighborhood).* Mind a DellaPosta által feltételezett „asszociatív diffúzió", mind a Bishop és Cushing által diagnosztizált életmód-szegregáció valóban jól értelmezhető úgy, mint a Bourdieu-féle habitusképződés egy lehetséges alesete.

A társadalmi helyészlelés Bourdieu elméletének lényegi pontja: minden társadalmi cselekvő észlel maga körül egy otthonos társadalmi közeget, melyet a saját és a hozzá hasonló emberek magától értetődő helyének fogad el a társadalomban.

A helyérzékelés fogalmát Bourdieu (2000: 184) Goffmantól (1951) vette át, és emelte be társadalomelmélete középpontjába. Bourdieu legalább négy szintű helyészlelésről beszél. A helyészlelés két alapvető rétege habituális: az egyik a *sense of one's place,* a másik a *sense of the place of others.* A habituális helyészlelés legalapvetőbb szintje biztosítja, hogy a kulturális javak és az emberek közötti hasonlóságot észlelje az egyén (mi illik mihez, és hozzám, és az olyanokhoz, mint én). A habituális helyészlelés második szintje azt teszi lehetővé, hogy az egyén ezeket az asszociációkat a társadalom többi csoportközegével kapcsolatban is képes legyen megtenni (ez a helyészlelés biztosítja, hogy a társadalom egy transzparens, értelmes egészet alkot, Bourdieu szavaival, „a habituson keresztül létrejön egy *common sense,* magától értetődő világ", 1989 [1986]: 19). A harmadik szintet (Bourdieu 1984 [1979]: 454) a saját habituálisan észlelt pozícióra vonatkozó, reflektált helyészlelés alkotja: jó helyen vagyok-e, ott vagyok-e, ahol kellene lennem (ez a helyészlelés ösztönzi az egyén mozgását *[trajectory]* a habituálisan statikusnak észlelt társadalmi térben). A negyedik szinten az explicit politikai-ideológiai önpozicionálás gyakorlatai állnak – ezeket már-már determinisztikusan határozza meg a statikus és dinamikus helyészlelés első három szintje (Bourdieu és Thompson 1991). Bourdieu-nél a társadalmi dinamikát az teszi lehetővé, hogy az egyén objektív strukturális pozíciója nem határozza meg determinisztikusan a helyészlelését, társadalmi identitását, mely a három prepolitikai helyészlelés összjátékában alakul ki.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

A bourdieu-i elméleti keret egy „fundamentális" osztályképződési modellt kínál a jóléti, fogyasztói társadalom körülményei közepette. Jó okunk van azonban azt feltételezni, hogy a fundamentális osztályképződéshez szükséges „asszociatív hidak" életstílus, helyészlelés és világnézet között nem a fenti mechanizmusban jönnek létre. Vagyis nem arról van szó, hogy hidak keletkeznének az egyén számára otthonos, habituális társadalmi közegben spontán átélt kulturális, fogyasztói és életstílusbeli élmények és a habituális társadalmi térérzékelés között, illetve az ezeknek megfelelő ideológiai reprezentációk között. Ez az elméleti modell könnyen cáfolható empirikusan, hisz Bourdieu maga mondja ki többször is, hogy a politikai képviselet piaca a legzártabb, leginkább determinált piac, ahol a politikai kereslet stabilan és egyértelműen fejezi ki a habituális társadalmi helyészlelésben implikált világnézeti-ideológiai igényeket – az affektív polarizáció kutatása viszont pontosan azt mutatja meg, hogy éppen ezek az ideológiai-világnézeti preferenciák kopnak ki a képviseleti folyamatból.

Minden kifinomultsága ellenére a bourdieu-i elmélet, mint minden olyan elmélet, mely a neoklasszikus piac képét veszi alapul, egy ökonomista magyarázati sémát alkalmaz: e séma legfontosabb eleme az a feltevés, hogy az egyén fejében létezik egy spontán habituális helyészlelés, melynek révén megítéli, kik azok a vele rokon pozícióban lévő társak, barátok vagy idegenek, akik gyakorlatait figyelve elsajátíthatja a kulturális és fogyasztói javak jelentését, értékét, hasonlóságát, eltérését, és ezzel különbséget tehet a fogyasztóik, használóik között is, azaz elsajátíthatja az életstílus-gyakorlatainak megfelelő esztétikai és társadalmi klasszifikáció, distinkció ösztönös, habituális képességét is. Ez a látszólag ártatlan feltevés egy igen határozott állítást tartalmaz: azt, hogy az egyén alapvető beállítódásai a politikai-ideológiai képviselet piaci folyamatán kívül, azt megelőzően alakulnak ki, a képviseleti folyamatba már jól formált igényekkel érkezik az egyén.

A mai politikai polgárháború ideológiai üressége cáfolja az exogén preferenciák létét, és egy olyan alternatív magyarázati modellért kiált, mely sokkal radikálisabban szakít a neoklasszikus árupiac elméletével, melyben a társadalmi helyérzékelés nem pusztán csak mediálja, előkészíti a kereslet és kínálat összehangolását a képviseleti piacon, hanem magán a piaci folyamaton belül, endogén módon jön létre (az endogeneitás kérdéséről Veblen – Bourdieu-höz hasonló – elmélete kapcsán lásd Orléan 2014: 199), vagyis az egyén által elfoglalt hely maga is a piaci képviseleti verseny tárgyává válik, az egyén többféle csoportreprezentáció közül választja ki azt, amelyről úgy érzi, definiálja helyét a társadalomban.

Hogyan formálódik ízlésünk, életstílusunk, világnézetünk, identitásunk egy olyan neoliberális társadalomban, ahol a társadalom már nem létezik egy magától értetődően, értelmesen strukturált egészként – ahol az átlátható társadalmi látásviszonyok megszűnnek létezni, ahol a habituális társadalmi helyészlelés „második szintje", vagyis

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

a társadalom csoportstruktúrájának átlátása már nem adott? A piaci képviseleti rendszerek a látásviszonyok krízisét hozzák el, ahogy ezt Rosanvallonnál a pluralisztikus ignorancia, a társadalmi identitás elméletei kapcsán láttuk. A goffmanni *sense of one's place* (mely az egyén intim, spontán, habituális, otthonos közegéhez kötődik, miként Bourdieu-nél is, lásd Goffman 1951: 297) átadja a helyét a meyrowitzi *no sense of place* (1985) világának, ahol a társadalmi helyészlelés már nem magától értetődő, ahol az elsődleges társadalmi közeg észlelése, a kulturális javak és gyakorlatok jelentésének, értékének, hasonlóságainak érzékelése már nem egy spontán szerves folyamatban alakul ki.

Egy nem transzparens társadalmi közegben a képviseleti piac nem tud keresletet–kínálatot kiegyenlítő neoklasszikus piacként működni. A neoklasszikus piaci krédót, mely szerint igen, nemcsak Bourdieu fogadja el, hanem a standard társadalomtudományi diskurzus nagy része. Például Norris és Inglehart (2018) egy teljes elméleti fejezetet szentel annak, hogy elmagyarázza a populista kereslet és a populista kínálat összehangolását a képviseleti árupiacon. Az affektív polarizáció tanát megfogalmazó kutatók (Iyengar et al. 2012; Mason 2018; Dias és Lelkes 2022) nem véletlenül a társadalmi identitás elméleti hagyományába helyezik el magukat: ez a teória alapvető kihívást intézett a csoportformálódás neoklasszikus, kereslet–kínálati modellt implikáló szociálpszichológiai elméleteivel szemben.

A társadalmi identitás elmélete a fundamentális-strukturális „keresleti" magyarázatoktól radikálisan eltérő, a világnézeti kiüresedés megfigyelt anomáliáit ugyanakkor jól magyarázó nézőpontot kínál életstílus, társadalmi helyészlelés és világnézet mai kölcsönhatásának értelmezésére. Ezen elméleti keretben ugyanis a társadalmi helyészlelés nem egy spontán folyamatban, a kulturális és fogyasztói javak esztétikai és társadalmi értékének spontán elsajátításának menetében alakul ki, hanem éppen ellenkezőleg, egy nagyon is explicit címkézési folyamat során, melyben az egyén szembesül az őt körülvevő társadalmi csoportok sztereotip képzeteivel, és ki kell válassza, mely sztereotípiákon keresztül kívánja észlelni a társadalom szerkezetét. A helyészlelés tehát társadalmi referenciacsoportok sztereotip észlelése révén, az e csoportokat ábrázoló kollektív reprezentációk közvetítésével alakul ki. Előbb véljük tudni, hova tartozunk, kik vagyunk és kik nem, kikkel vágyunk kapcsolatba kerülni és kikkel nem, mint azt, hogy fogyasztóként mit kedvelünk, mit élvezünk, mit tartunk értékesnek a kulturális és fogyasztói és politikai piacokon. Elsősorban tehát nem élményeket hajszoló, kulturális és materiális igényeinket kielégítő kulturális és politikai fogyasztók vagyunk, hanem sztereotipizáló címkézők – ennek oka pedig az, hogy preferenciáinkat nem stabilizálja egy spontán adott, otthonos, mintaadó társadalmi közeg, amit a sajátunknak érzünk, hanem ellenkezőleg, meg kell keresnünk az elérhető sztereotip képzetek közül azt, amely a legjobban megragadja, hova szeretnénk és hova nem szeretnénk sorolódni.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

A társadalmi identitás fogalma szembeállítható azzal a két bevett fogalommal, melyekkel a politikai küzdelmek alapvető mozgatórugóit magyarázni szoktuk: az osztályhelyzettel és a személyes identitással. Az affektív polarizáció nem osztály szerinti hovatartozáson alapuló vagy személyes (etnikai, rasszalapú, szexuális, nemi) identitáspolitikai konfliktus, hanem annak a jele, hogy a képviseleti harcok egy ezeknél jóval tágabb és diffúzabb identifikációs térbe tolódtak át: a társadalmi identitás képzésének terébe, amelyben az egyén a saját társadalmi helyét észleli, melyben kialakít egy képzetet a saját pozíciójáról a fogyasztás, a sport, a munka, a szabadidő, a vallás, a média alrendszereiből érkező rengeteg társadalmi impulzusra reagálva. A társadalmi identitások politikája sokkal tágabb és determinálatlanabb térben zajlik, mint a személyes identitások biopolitikája vagy az osztálypolitika.

Társadalmi identitásaink formálódása óhatatlanul egy önkategorizációs, önsztereotipizáló folyamat, melyben az egyén a vágyott *in-group*okhoz adaptálja saját igényeit, gondolatait, cselekvéseit. Társadalmi identitásunkat tehát egy olyan sokirányú identifikációs folyamatban formáljuk, mely során eldöntjük, mely fiktív referenciacsoporthoz tartoznánk szívesen a társadalomban. Ehhez elsősorban osztályoznunk, értelmeznünk kell a társadalmat, tudnunk kell tehát, milyen emberek azok, akik öltönyben és akik pólóban járnak operába, hogy ki jár ki focimeccsre, és ki nem áll fel, ha szól a *Nélküled,* ki búsong a romkocsmákban, ki szürcsöl *chai latté*t a laptopja felett, kik a „cigánysimogatók", milyenek a leszbikusok, ki jár Erdélybe lelki feltöltődésért, ki vesz elektromos autót, milyen a mai istenhívő fiatal, kik járnak még templomba, vannak-e becsületes gazdagok, kik élősködnek az államon, ki küldi a gyerekét magániskolába, milyenek a vidékiek, hogyan nevelik a gyerekeiket a munka nélkül tengődők, milyenek a közmunkások, és így tovább. A társadalmi identitás ilyen valós és fiktív referenciacsoportokhoz való, elkerülhetetlenül sztereotip viszonyokból alakul ki: néhány csoportot *in-group*ként, a többit *out-group*okként észleli a cselekvő, és az *in-group*ok feltételezett viselkedéséhez igazodik.

Egy helyészlelés nélküli, „no sense of place" képviseleti piacon a szereplők ugyanúgy „asszociációs hidak" megteremtése révén tájékozódnak, mint a neoklasszikus változatban – e hidak itt azonban társadalmi csoportcímkék, kulturális-fogyasztói brandek és politikai brandek, azaz termékcímkék között jönnek létre, és e háromféle címke együttese tudja megteremteni azt a helyészlelést, mely az egyén számára megteremti a vágyott társadalmi otthont. A politika folyamatosan ellátja a helyét kereső egyént politikai címkékkel, *pro-choice* és *pro-life, Obamacare, Leave* és *Remain, Make America Great Again,* Trump, liberális, konzervatív, progresszív, *woke,* demokrata, patrióta, és sorolhatnánk tovább – és az egyén ezeket a címkéket társítja feltételezett társadalmi referenciacsoportokkal, akik valószínűsíthetően a brand mögött állnak, és kulturális termékekkel, melyek összhangban lenni tűnnek a branddel. Az affektív polarizáció

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

kutatói csak a legutóbbi időkben kezdték megérteni, hogy a politikai brandek központi szerepet játszanak a társadalom tartalom nélküli, sztereotípiák mentén történő polarizálásában (Dias és Lelkes 2022). E brandekkel sokan azonosulnak és sokan elutasítják őket – de az affektív polarizáció lényege épp abban áll, hogy a *pro-choice* vagy *pro-life* identifikáció nem sokat fed fel abból, hogy a polgár mit gondol a nők és a magzatok jogairól, illetve a két ütköző jog közti *modus vivendi* lehetőségéről. A brandek szintjén látszólag majdnem totális a polarizáció: a demokraták 83%-as *pro-choice,* a republikánusok 72%-a *pro-life* álláspontot foglalnak el (Gallup 2017). Ugyanakkor ha a brand mögé tekintünk, azt találjuk, hogy az első trimeszter alatti legális abortusz társadalmi támogatottsága rekord magas 69%-on áll (Durkee 2023), a republikánus választók 48%-a is egyetért vele (Thomson-DeVeaux 2023).

Mindeközben viszont a központi politikai brandek mindig polarizálnak: a normális többség liberális-populista vagy antiliberális-populista képzetéhez kötődnek, és akár így, akár úgy, de egyaránt „egy olyan társadalom képét hirdetik, melyben nincsenek alapvető konfliktusok" (Touraine 1997: 82), csak a politikai közösség és külső ellenségei (a plurális nyílt társadalom és ellenségei vagy a nemzet és ellenségei) között. Az affektív polarizációs folyamat fő hajtóereje egy virtuális osztályképződési folyamat, melynek során az állampolgárok úgy észlelik, hogy a számukra fontos társadalmi referenciacsoportok és kulturális brandek besorolódnak a politika központi brandjei – szereplői, pártjai, témái – alá, és fokozatosan kialakul két szemben álló politikai „megaidentitás" (Mason 2018). A politikai osztályokat képző neoliberális-populista demokráciában nem a társadalmi hely definiálja a politikai preferenciát, hanem pont fordítva: hogy hova tartozom a társadalmi térben, már nem válaszolható meg anélkül, hogy definiálnám, melyik politikai táborba tartozom.

Konklúzió

E tanulmányban amellett érveltem, hogy a politikai osztálypolarizáció folyamata szükségszerűen következik a neoliberális képviseleti rendszerek kiépüléséből, mely a régi osztálypolitikákat nem egy politikai szupermarketté alakította át, hanem átterelte egy másik síkra, ahol a polarizációt a társadalmi sztereotípiák mozgatják, és nem a társadalom materiális-kulturális igényei. A neoliberális képviseleti rendszereket uraló liberális–antiliberális polarizáció tehát egy mesterségesen felnagyított törésvonalat hoz létre a társadalomban, és ezért lényegét tekintve ellenkezik a valódi osztálypolitikával, alkalmatlan arra, hogy egyenlőtlen helyzetű, versengő társadalmi nagycsoportok partikuláris érdekeit és értékeit csatornázza a kormányzati, állami politikába. Ezzel szemben hatékonyan hoz létre osztályhelyzettel nem, de osztálytudattal annál inkább

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

bíró, a permanens politikai mozgósítás állapotában tartott totalitárius társadalmak antidemokratikus képletére emlékeztető politikai osztályokat. A liberális–antiliberális antagonizmus mentén történő politikai osztályképződés folyamata során széles, de közös osztályhelyzet és ideológia nélküli társadalmi koalíciók jönnek létre a politika központi brandjei mögött. Az „osztályhelyzet" nélküli politikai osztálytudat leválik a társadalmi érdek- és értékviszonyokról, ám eközben szorosan összefonódik a népszerű kultúra fogyasztásával és társadalmi előállításával, az online nyilvánosságban vagy a mozgósító kampányokban történő civil önkifejezéssel, az állampolgárok fogyasztói és életstílusválasztásaival. A politikai identitás szorosan összefonódik popkulturális, fogyasztói, életstílusbeli identitáselemekkel és önkifejezési gyakorlatokkal – miközben a politikai és kulturális és fogyasztói státusmarkerek kölcsönhatásaiból építkező antagonizmus kiüresedik, elszakad a materiális érdekektől és kulturális-morális értékektől, és ezzel a társadalmi igényeket képviselő demokratikus politika alapeszményétől.

A népszerű kultúrával és fogyasztással összefonódó politikai képviselet – a jelen piaci rendszere, amelyben az állampolgár-fogyasztó kulturális és politikai szimbolikus áruk közül válogat – csak akkor tudna kereslet–kínálati piacként működni, ha az egyén spontán kulturális gyakorlataiból, választásaiból kialakulna egy habituális társadalmi helyészlelés. Amellett érveltem, hogy ez nem történik meg. A jelen reprezentációs rezsimjében a politikával összefüggésbe hozható kulturális és életstílus-gyakorlatoknak nincs spontán, a társadalmi közegre jellemző habituális „reflexekkel" elsajátítható tartalmuk, jelentésük, értékük: mindez ugyanis alapjaiban függ attól, hogy a kulturális vagy fogyasztási termék mint brand milyen feltételezett csoportcímkékkel és politikai brandekkel asszociálódik a kollektív (ön)kategorizálás és (ön)sztereotipizálás folyamataiban. A kulturális-fogyasztói termékek tehát nem világnézeti, hanem sztereotípia-markerekké válnak, az egyén kedvelt társadalmi sztereotípiáit fejezik ki, azt, hogy milyen társadalmi referenciacsoportokhoz igazodik, és ezeket melyik politikai brand táborában véli megtalálni. A kulturális javak és gyakorlatok kiüresedése persze jóval kevésbé általános, mint a politikai termékeké: mégis nyilvánvaló, hogy a népszerű kultúra és fogyasztás egyre több terméke válik a városias liberális és a vidékies antiliberális „politikai osztályok" szegregációjának és a képviseleti politika kiüresedésének puszta eszközévé.

Hivatkozások

Angelusz, R. (2000) *A láthatóság görbe tükrei. Társadalomoptikai tanulmányok*. Budapest: Mandátum

Ankersmit, F. R. (2002) *Political Representation*. Stanford: Stanford University Press

Beckman, M. (2016) Religion and Education Explain the White Vote. *FiveThirtyEight,*

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

szeptember 23., *https://fivethirtyeight.com/features/religion-and-education-explain-the-white-vote/*

Bickerton, C. és Accetti, C. I. (2017) Populism and Technocracy: Opposites or Complements? *Critical Review of International Social and Political Philosophy*, 20(2): 186–206.

Bishop, B. és Cushing, R. G. (2009) *The Big Sort: Why the Clustering of Like-Minded America is Tearing Us Apart*. Boston: Mariner Books

Bourdieu, P. (1984) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, (MA): Harvard University Press

—— (1989) Social Space and Symbolic Power. *Sociological Theory*, 7(1): 14–25.

—— (2000) *Pascalian Meditations*. Stanford: Stanford University Press

Bourdieu, P. és Thompson, J. B. (1991) *Language and Symbolic Power*. Cambridge (MA): Harvard University Press

Boxell, L., Gentzkow, M. és Shapiro, J. M. (2020) *Cross-Country Trends in Affective Polarization*. Working Paper 26669. National Bureau of Economic Research

Britschgi, C. (2022) 70 Percent of Republicans and Democrats Agree: The Other Side Are 'Bullies'. *Reason.com,* július 1., *https://reason.com/2022/07/01/70-percent-of-republicans-and-democrats-agree-the-other-side-are-bullies/*

Cook, R. (2022) The 'Big Sort' Continues, with Trump as a Driving Force – Sabato's Crystal Ball. *Sabato's Crystal Ball,* február 17., *https://centerforpolitics.org/crystalball/articles/the-big-sort-continues-with-trump-as-a-driving-force/*

Csigó P. (2016) *The Neopopular Bubble: Speculating on 'the People' in Late Modern Democracy*. Budapest: Central European University Press

DellaPosta, D. (2020) Pluralistic Collapse: The 'Oil Spill' Model of Mass Opinion Polarization. *American Sociological Review*, 85(3): 507–536.

Desilver, D. (2014) How the Most Ideologically Polarized Americans Live Different Lives. *Pew Research Center,* június 13., *https://www.pewresearch.org/short-reads/2014/06/13/big-houses-art-museums-and-in-laws-how-the-most-ideologically-polarized-americans-live-different-lives/*

Dias, E. (2020) Biden and Trump Say They're Fighting for America's 'Soul'. What Does That Mean? *The New York Times,* október 17., *https://www.nytimes.com/2020/10/17/us/biden-trump-soul-nation-country.html*

Dias, N. és Lelkes, Y. (2022) The Nature of Affective Polarization: Disentangling Policy Disagreement from Partisan Identity. *American Journal of Political Science*, 66(3): 775–790.

Durkee, A. (2023) How Americans Really Feel About Abortion: The Sometimes Surprising Poll Results One Year After Roe Overturned. *Forbes,* június 26., *https://www.forbes.com/sites/alisondurkee/2023/06/26/how-americans-really-feel-about-abortion-the-sometimes-surprising-poll-results-one-year-after-roe-overturned/*

Feher, F. és Heller, A. (1983) Class, Democracy, Modernity. *Theory and Society*, 12(2): 211–244.

Fiorina, M. P. és Abrams, S. J. (2009) *Disconnect: The Breakdown of Representation in American Politics*. Norman: University of Oklahoma Press

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Frankovic, K. és Bialik, C. (2022) Two in Five Americans Say a Civil War is At Least Somewhat Likely in the Next Decade. *YouGov,* augusztus 26., *https://today.yougov.com/topics/politics/articles-reports/2022/08/26/two-in-five-americans-civil-war-somewhat-likely*

Gebru, T., Krause, J., Wang, Y. és Duyun, C. (2017) Using deep learning and Google Street View to estimate the demographic makeup of neighborhoods across the United States. *PNAS,* november 28., *https://www.pnas.org/doi/abs/10.1073/pnas.1700035114*

Goffman, E. (1951) Symbols of Class Status. *The British Journal of Sociology*, 2(4): 294–304.

Goldberg, A. és Stein, S. K. (2018) Beyond Social Contagion: Associative Diffusion and the Emergence of Cultural Variation. *American Sociological Review*, 83(5): 897–932.

Hall, S. és Jacques, M. (szerk.) (1983) *The Politics of Thatcherism*. London: Lawrence and Wishart

Iyengar, S., Sood, G. és Lelkes, Y. (2012) Affect, Not Ideology: A Social Identity Perspective on Polarization. *Public Opinion Quarterly*, 76(3), 405–431.

Kis J. (2006) Népszuverenitás. *Fundamentum*, 10(2): 5–54.

Laclau, E. (2005) *On Populist Reason*. London és New York: Verso

Lelkes, Y. (2016) Mass Polarization: Manifestations and Measurements. *Public Opinion Quarterly*, 80(S1): 392–410.

Mair, P. (2023) *Ruling the Void: The Hollowing of Western Democracy.* Második kiadás. London és New York: Verso

Meyrowitz, J. (1985) *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*. New York: Oxford University Press

Mulvey, G. (2010) When Policy Creates Politics: The Problematizing of Immigration and the Consequences for Refugee Integration in the UK. *Journal of Refugee Studies*, 23(4): 437–462.

Nadeem, R. (2023) Voting Patterns in the 2022 Elections. *Pew Research Center – U.S. Politics & Policy,* július 12., *https://www.pewresearch.org/politics/2023/07/12/voting-patterns-in-the-2022-elections/*

Noelle-Neumann, E. (1993) *The Spiral of Silence: Public Opinion, Our Social Skin.* Második kiadás. Chicago: University of Chicago Press

Norris, P. és Inglehart, R. (2018) *Cultural Backlash: Trump, Brexit, and the Rise of Authoritarian-Populism*. New York: Cambridge University Press

Orléan, A. (2014) *The Empire of Value: A New Foundation for Economics.* Cambridge (MA): MIT Press

Ortiz-Ospina, E. (2018) Is trade a major driver of income inequality? *Our World in Data, https://ourworldindata.org/trade-and-income-inequality*

Rosanvallon, P. (1998) *Le Peuple Introuvable: Histoire de la représentation démocratique en France*. Párizs: Gallimard

Ruch, A., Decter-Frain, A. és Batra, R. (2022) Millions of Co-purchases and Reviews Reveal the Spread of Polarization and Lifestyle Politics across Online Markets. *ArXiv preprints, https://doi.org/10.48550/arXiv.2201.06556*

Shi, Y., Mast, K., Weber, I., Kellum, A. és Macy, M. (2017) Cultural Fault Lines and Political Polarization. *Proceedings of the 2017 ACM on Web Science Conference*, 213–217.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Thomson-DeVeaux, A. (2023) Dobbs Turned Abortion into a Huge Liability for Republicans. *FiveThirtyEight,* június 22., *https://fivethirtyeight.com/features/dobbs-abortion-opinion-liability-republicans/*

Touraine, A. (1997) *What is Democracy?* Boulder: Westview

Turner, J. C. (1987) *Rediscovering the Social Group: Self-Categorization Theory*. Oxford és New York: Blackwell

Wasserman, D. (@Redistrict) (2020) Here's the breakdown of Whole Foods/Cracker Barrel counties… *Twitter,* december 8., *https://twitter.com/Redistrict/status/ 13363492729508-90497*

Weber, M. és Tribe, K. (2019) *Economy and Society: A New Translation.* Cambridge (MA): Harvard University Press

Webster, S. W. és Abramowitz, A. I. (2017) The Ideological Foundations of Affective Polarization in the U.S. Electorate. *American Politics Research*, 45(4): 621–647.

Wilson, C. (2014) How Liberal is Your Burger? *Time,* november 10., *https://time.com/3572348/republican-democrat-stores/#491*

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

II. Szórakoztatóipar és politika Magyarországon: történeti esettanulmányok

© Typotex Kiadó

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Őze Eszter

A látványosság megszervezése

Tömegszórakoztatás és a múzeumok kialakulása Budapesten

Bevezetés

Tanulmányomban olyan szórakoztatási és nevelési helyszíneket kötök egymással össze, mint a 19. század végén kialakult nyilvános múzeumok és a városligeti, szabadtéri Vurstli, az első tömegszórakoztató hely a modern világvárossá vált Budapesten. Arra a kérdésre keresem a választ, hogy hogyan érthetjük meg jobban az e látványosságok bemutatására épülő helyszínek összekapcsolásával azt a 19. század közepén-végén létrejött, az ipari kapitalizmushoz kötődő új vizuális rezsimet, mely a jelen vizuális kultúra megalapozásaként fogható fel.

Jellemző, hogy a 19. századra a „múzeumok koraként" hivatkoznak, elsősorban, mert a legtöbb amerikai és európai múzeumot ezekben az évtizedekben alapították, illetve a királyi gyűjtemények ekkor váltak nyilvánosan látogatható intézményekké (Rampley 2021: 1). Megfordítva ezt a megállapítást, azt is mondhatnánk, hogy a múzeum a 19. század végi és 20. század eleji tudományos paradigma jellemző intézménye, vagyis a modernitás egy általános modellje, mely mindenhol máshogy alakult, mégis van mögötte egy általánosan felismerhető logika. A fejezetben e logika működését vizsgálom, ám az elemzés körét kitágítva azt szeretném megérteni, hogyan olvasható a múzeumok története Magyarországon a 19. század végén, ha nem a saját intézményi (tehát múzeumtörténeti) kontextusában vizsgálom létrejöttüket, hanem a korszak egyéb városi látványosságai mellett.

A 19. század közepén, elsősorban a bérmunka intézményesülésével egy új vizuális rend kezdett el kialakulni, s ehhez kapcsolódóan a látványosság fogalma és helyszínei is átformálódtak. A következőkben amellett érvelek, hogy a múzeumot ugyanúgy, mint a Vurstlit, a városi lakosok számára a szabadidejük eltöltésére létrehozott intézményi hálózat részeként érdemes értelmeznünk, melynek részeként e helyek képi információkat, képekre alapuló látványosságot kínáltak az olvasni nem tudó, városba özönlött új társadalmi rétegnek. A múzeumok alapításának történetét és a politikai reprezentáció

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

céljából létrehozott bemutatási rendszerüket összekötöm a populáris kultúra látványosságra épülő eseményeivel és tereivel, elsősorban arra a kérdésre helyezve a hangsúlyt, hogy e látványosságok rendszere együtt hogyan vizsgálható nem az érzékelés és a befogadás, hanem a tudás kontrolljának politikai célja felől.

A látványosság problémája alapvetően a művészetfilozófia és az esztétika kérdésfelvetéseihez sorolódik, ha a tekintet elemzése, testi volta, vagy pszichikai kötöttségei, szubjektummal való kapcsolata szempontjából vizsgáljuk. Tanulmányomban alapvetően e problémákat részben bevonva az elemzésbe a nyilvános múzeumok megjelenésével kialakuló, kulturális különbségeken alapuló reprezentáció történetét együtt értelmezem a tömegszórakoztatásra kialakított vurstlik történetével. Azt vizsgálom, hogy miként formálták a polgári társadalom önképét ezekben a szabályozott terekben (a múzeumokban és a vurstlikban) a különböző társadalmi osztályokból származók egymásra irányuló tekintetei. A politika és a tömegkultúra viszonyrendszere szempontjából azért fontos a két eltérő intézmény történetét összeolvasni, mert jobban megérthetjük általa, hogy a látványosságok megszervezésének milyen politikai reprezentációt érintő céljai voltak. A múzeumi bemutatás eszközeit és a látványosságok városligeti forgatagának kialakítását együtt értelmezve a korszak vizuális rezsimjében a tudás kontrolljának működését mint a szórakoztatáson keresztül operáló hatalmi eszközt ismerhetjük fel.

A világkiállítások és a „burzsoá univerzalizmus"

A 19. századi múzeum alapító ideája és gyakorlata különösen izgalmas terepe a múzeumelméleteknek, mivel ebben az időszakban a nyilvános múzeumok tudástermelő és a nemzetállami reprezentációban betöltött szerepe is kiemelkedő a láttatás és bemutatás történetében (vö. Crary 1999 [1990]). Az ipari kapitalizmus időszakában kialakult múzeumok történetében a világkiállítások (1851-től) meghatározó eseményeket jelöltek, amelyek hatására a múzeumok intézménye összekapcsolódott a világkereskedelemmel, illetve megváltozott a múzeumi bemutatás rendje és a kulturális integráció kerete a múzeumi térben (Weber-Felber 1992: 92–93). Retorikájukban az emberiség univerzális egységének közösséget tételező eszméjét ismerhetjük fel, melynek alapvető részét képezte a különböző országok közötti hierarchia is (Frazon 2011: 237).

A világkiállítás e hierarchiát mindenki számára érvényesként és kétségbevonhatatlanként mutatta be, intézményesült gyakorlatát pedig a 19. századi nagy nemzeti múzeumok reprezentációjában is felismerhetjük. E retorikának meghatározó eleme az egyénen, nemzeten és fajon keresztül bemutatott haladás képzete volt, mely létrehozta az „univerzalizálás gyakorlatát", vagyis azt a kiállítótéri reprezentációt, amely a polgári normákat, tudást és gyakorlatokat egyetemesként határozza meg. A világkiállítások,

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

majd a 19. század végén létrejövő múzeumok a pozitivista hagyományokon alapuló racionális szórakozás és a tanítás színhelyei lettek, ahol a tanítás egyik legfontosabb jellemzője a megkérdőjelezhetetlensége és személytelensége volt (György 2003: 48). 1851-től kezdve a kiállítások (majd a nagy, nemzeti múzeumok) feladata e tudás rendszerbe sorolása és az információ szisztematizálása volt, mindez a rendszerezett ismeret pedig a maga totalitásában vált múzeumi gyűjteménnyé (Conklin 2013: 121; 30–34). A rendszerezés mögött a deszakralizált, lamarckiánus, majd darwiniánus fejlődéselméleti modell dominanciája érzékelhető: ezt a gondolkodást ismerhetjük fel a gyűjtemények történeti megközelítésének koncepciójában, ahol a múlt bemutatása a jelen és a jövő eljövendő eseményeit legitimálta (Frazon 2011: 215–218; György 2003: 44). A múzeumi közegben érvényre jutó osztályozás természetesen a mindennapi kultúrában nem létezett, ám a tudás „mindenkire érvényes univerzumában" megszülető tipológiát a látogató – ugyanúgy, ahogyan a viselkedésre vonatkozó szabályokat – saját tárgyaira és végül önmagára vonatkoztathatta.

A dicsőséges, egységes emberiség eszméje és e hierarchikus sorba rendezés közötti feszültség kettős eredménnyel járt a reprezentációt tekintve: a „civilizált" és a „vad" nemzetekhez köthető tulajdonságok és eredmények jól látható különválasztását, illetve a kölcsönös függőség (interdependencia) rendszerében a „civilizált" népek fölényének bemutatását eredményezte. A 19. század kiállítótereiben az univerzalizmus nem egy „szabadon lebegő" ideológia volt, hanem a világgazdasági rendszerben egy, a gazdasági és politika hatalmat birtoklók által propagált diskurzus (Wallerstein 1995: 85; Young 2008: 20).

Látványosság: látva és láttatva levés

A világkiállítások példáján keresztül írható le az a folyamat is, amelyben a korábban elzárt tárgyak és testek gyűjteményei egyre szélesebb nyilvánosság számára váltak elérhetővé, s e helyszíneken bonyolult fegyelmező és hatalmi viszonyok alakultak ki. E jól szabályozott terekben a tárgyak megismerése ismétléssel elsajátított önszabályozással járt, és a reprezentáció politikája révén „annak eszközeivé vál[ik], hogy (egy másfajta) hatalom üzeneteit széleskörűen elültessék és elterjesszék a társadalomban" (Bennett 2012: 25). Tony Bennett ezeket a nyilvános tereket és módszereket „kiállítási komplexum"-nak nevezi, amely az állampolgárok önkéntes önregulázására szolgáló kulturális technológiák halmazának leírására szolgáló fogalom. Ám a kiállítási komplexum fogalmából hiányzik a múzeumi tanítás módját célzó vizsgálat, ami a tudás irányításához ugyanúgy kapcsolódik, ahogy a látvány megszervezése. A 19. században létrejövő modern múzeum a közösségi tanítás színhelye volt, ahol a látogatók és a tárgyak

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

egy közösségben jelentek meg, ám a tanító alakja láthatatlan maradt. A modern gyűjteményekben a gyűjteményezők alakja kivehetetlen, mivel ők is „csak" adományozók vagy támogatók voltak, ahogyan az alakítók, a kiállítások szervezői sem jelentek meg kiemelten. Amellett, hogy a múzeumi tanítás alakítói láthatatlanok voltak, az sem vált egyértelművé, hogy a történet, melyet bemutattak a tárgyakon keresztül, kihez tartozik.

Friedrich H. Tenbruck a múzeumok fejlődésében a világ egészének bemutatására irányuló szándékot emeli ki (1998: 58),[1] ugyanakkor a tudás hozzáférhetőségével kapcsolatban az előzőekkel ellentétben a polgári kultúra kialakulása és a „kulturális társadalmasulás" kapcsán arra a belátásra jut, hogy „a polgári kultúra nem sajátos strukturális helyzetek puszta tükröződése, hanem bizonyos kulturális kérdések eredője volt" (*uo.* 62–68). A polgári kultúra esetében elsősorban mentalitásstruktúráról beszél, nem társadalmi struktúráról, vagyis a polgári kultúra az ő megközelítése szerint nem rendi, hanem általános érvényű kultúraként lépett fel, mely „az igaz és természetes emberséget, a helyes élet zsinórmértékét kívánta felmutatni" *(uo.)*.

Érvelésem szerint ugyanakkor a tudás megszerzése ezekben az intézményekben inkább közösségi volt, ám a kérdés, hogy a látogató végtére is kinek a történetével vállalt közösséget, olyannyira evidens volt, hogy feltenni sem lehetett. A polgári egyetemesség megkérdőjelezhetetlen narratíváját sajátították el mindazok, akik a modern, nyilvános múzeum tereibe léptek. Ezért lehet, hogy éppen a kiállítási komplexum vált a meghatározó prezentációs médiummá az univerzalizmus ideológiájának konstruálásában is. E történetet visszahelyezve ismét a világkiállítások ideájának narratívájába, vissza kell térnünk még egyszer a kialakuló ipari kapitalizmus rendszerének elidegenítő tipológiájához. Vagyis ahogyan Bennett fogalmaz (2012: 44, vö. 2004: 27–33), az 1851-es világkiállítás volt az első olyan tárlat, ahol

> a hangsúly az előállítás folyamatáról áttevődött a végtermékre, melyet elszakítva a készítői keze nyomától a tőke és az állam termékeny és összehangolt hatalmának jelzéseként tártak a nézők elé. Nem annyira a munkásosztály technikai képzésének instrumentumai voltak, hanem saját munkájuk eldologiasodott késztermékei elé járuló csodálat eszközei, vagy ahogy Benjamin fogalmaz, „az Áru fétisének zarándokhelyei".

[1] „A múzeumoknak eredetileg az volt a feladatuk, hogy a sajátosan érzéki ábrázolástól – s következésképp az érzéki tudomásulvételtől – függő, azaz nem nyelvi formába öntött, viszont csak nyelvileg értelmezhető kulturális javakat a nyilvánosság elég tárják, s így persze alávessék a valamiképp mindig kulturálisan, azaz nyelvileg közvetített értelmezésnek. A múzeumokra azonban nemsokára az a további feladat hárult, hogy lehetőleg szemléletesen dokumentálják a kultúra teljességét. A szépművészetek mellett megjelentek, és a tudományok differenciálódásával egyre szaporodtak a műszaki és természetrajzi gyűjtemények, míg végül a múzeumokban, gyűjteményekben, obszervatóriumokban lett megtekinthető az összes emberi tevékenység és a történelem és az idegen kultúrák bevonásával – az egész valóság."

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Az előzőekben részletesen kitértem rá, hogy miért lehet a „modern múzeumok inkubátorintézménye" (Varga 2017: 41) a Kristálypalotában megrendezett világkiállítás a társadalmi és a nemzetállami hierarchiaképzés, valamint a tudomány, az ipar és a művészet összekapcsolódása szempontjából. E történetben a múzeumok a nyilvánosság elé tárt látványosság új formáját jelentették. Ahogyan azt a nemzetközi múzeumalapítások esetében láthattuk, úgy a 19. századi magyar múzeumi rendszer kiépüléséről is megállapítható, hogy legfontosabb előfeltétele a gyűjtemények nyilvánossá válása volt. Noha a nyilvánossággal kapcsolatos összkép meglehetősen tarka volt, mégis a magyar múzeumalapítás szempontjából azonosítható egy egységesen megjelenő tendencia: a gyűjtemények közhasznúsága; ahogyan Marosi Ernő fogalmaz (2016), „a gyűjtemények közhasznú mivolta, az ismeretek morális, nevelő szerepének hangsúlyozása, amelyet (jóllehet filantróp célkitűzése mellett a felvilágosodás ellen irányuló hangsúllyal) Hans Sloane[2] is világosan megfogalmazott 1751-es végrendeletében". A múzeumok szerepének vizsgálatában közhasznúvá válásuk és tanító szerepük elválaszthatatlan a látványosság történetétől.

Az Osztrák–Magyar Monarchia múzeumi intézménytörténete

Az 1867-es kiegyezés, illetve Pest és Buda egyesítése és a gyors városfejlődés mind lényegi szerepet játszott a magyar múzeumok alapításában és fejlődésében, Budapest ugyanis a kiegyezést követően jelentős reprezentációs szerepet töltött be. Miután a magyar kormány nem állíthatta, hogy közvetlenül versenyez Béccsel, a múzeumokhoz kötődő politikai reprezentációban kiemelten fontos lett, hogy Budapest látványosan elfoglalhassa helyét Európa főbb központjai között. Ez a birodalmi összefonódás meghatározta a monarchia nagyvárosaiban a múzeumi hálózatot, például nem volt olyannyira központosított a működésük, mint Franciaországban: bár Bécs kiemelkedő szerepet kapott, messze nem volt Párizshoz hasonló fő kiállítási központ (Sinkó 2004; Rampley, Prokopovych és Veszprémi 2021; Klaniczay és Marosi 2006). Az alapítók a császár alattvalóiként hozták létre a múzeumokat, maguk az intézmények pedig a nemzet presztízsét reprezentálták, amely a politikai függetlenség jelképe volt a függésben lévő politikai helyzetben, ugyanis gyakorta valamiféle regionális vagy nemzeti identitást képviseltek, mely ellentétben állt a birodalmi öntudat narratívájával (Rampley 2021: 6–7). Éppen ezért habár a múzeumokat alakítók a berlini, párizsi és bécsi muzeális eseményeket is figyelemmel követték, egymás gondolati közegét egymás számára teremtették meg a császári alattvalóknak a birodalmi tekintéllyel szembeni képviselete miatt

[2] Hans Slone (1660–1753) természettudós, orvos volt, aki gyűjteményét az angol nemzetre hagyta, mely így alapító tárgyanyaga lett a British Museumnak, majd a londoni Természettudományi Múzeumnak.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

(*uo.* 48). Így e régióban egymás mellé helyezhetők a nagy szépművészeti és nemzeti múzeumok (pl. az 1808-as Magyar Nemzeti Múzeum, 1891-es jelentős gyűjteménygyarapodással; az 1894-ben alapított, majd 1906-ban megnyílt Szépművészeti Múzeum Budapesten, az 1885-ös Rudolphinum Prágában), ahogyan a régió városi múzeumai is (Prága: 1881, Bécs: 1887, Budapest: 1889). Emellett szinte azonos időben alakultak meg a meghatározó művészeti egyesületek, például a Bécsi Művészeti Egyesület (Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens) 1861-ben, mely később a Künstlerhausban talált állandó működési terepet magának. Budapesten szintén ebben az évben állt össze az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat, míg Prágában 1887-ben jött létre a Spolek výtvarných umělců Mánes (Mánes Képzőművészek Egyesülete), és Krakkóban 1897-ben a Sztuka, a Lengyel Művészek Társasága. Mindegyik szervezet célja az intézményi hálózat kiépítése és a tagságuk munkáinak promóciója volt. Hasonlóan fontos megemlíteni az intézményi térkép felvázolásához a különféle nemzeti szalonokat és egyesületi tereket: például a budapesti Nemzeti Szalont (1894), Bécsben a Sezessiont (1898), az 1901-ben megnyitott krakkói Pałac Sztukit és Prágában a Spolek výtvarných umělců Mánes pavilonját 1902-ből.

Alakítóinak társadalmi hovatartozása tekintetében is rendkívül összetett volt a monarchia művészeti és muzeális színtere. Az udvartól való földrajzi távolság azt jelentette, hogy noha az úriemberek és az arisztokraták még mindig befolyásosak voltak, a helyi elit egyre inkább a középszintű szakemberekből (közhivatalnokokból) és politikusokból formálódott, vagyis a múzeumok fejlődésében is tetten érhető a századra jellemző professzionalizáció jelensége (Rampley 2021a: 8). Ugyanakkor a birodalmon belüli nemzeti identitás alakulása, illetve a polgárosodás folyamata mélyen összefüggött a birodalmi patriotizmussal és a Bécshez való viszonnyal. Ennek jó példája a Kunsthistorisches Museum, a Naturalhistorisches Museum és a melléjük emelt Mária Terézia-szobor hármasa, mely a múzeum közvetítő szerepét mutatja az udvar és a liberális polgárság között (Schorske 1998). A bécsi Kunsthistorisches Museum hatalmas birodalmi tekintélyt gyakorolt, és a többi bécsi kulturális intézménnyel együtt biztosította, hogy Bécs kulturálisan elhomályosítson más városokat és gazdasági fölényét is megjelenítse (Rampley 2021b: 26).

A magyar múzeumtörténet 1867-től 1919-ig tartó korszakában a múzeumi intézményrendszerrel összefüggésben több, sokszor még az első világháború után is domináns irányvonalat meghatároztak: kialakították az egyes múzeumok gyűjteményezési körét, a vidéki városok, a fővárosi (bécsi és budapesti) gyűjtemények egymáshoz való kapcsolatát, foglalkoztak a bürokratikus ügyintézés egységesítésének módjával, a műtárgyvédelem fontos kérdéseivel. Az 1890-es évektől kezdve megjelent a parlamenti bizottságok és közművelődési egyletek körében az igény a múzeumok (és könyvtári gyűjtemények) irányításának formai átalakítására, és 1897-ben megalapították a

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Múzeumok és Könyvtárak Országos Főfelügyelőségét, mely közel kilencven múzeumot tartott számon (Bodó 2016: 264).[3] Az Iparcsarnokban 1887-ben nyílt meg a Magyar Királyi Kereskedelmi Múzeum könyvtárral, kereskedelemtörténeti és áruminta-gyűjteménnyel, 1879-ben a Magyar Királyi Technológiai Iparmúzeum, mely könyvtárral, rajzgyűjteménnyel és ipari termékek gyűjteményével rendelkezett (Rédey 2002: 73; Kozma 2002; Munkácsy 2002; Droppánné Debreczeni 2003).

A múzeumok mellett meghatározó jelentőségűek voltak a kiállítási intézményi térképen a szabályos időközönként megrendezett ideiglenes tárlatok, például az 1840-es évektől kezdve megjelenő Iparkiállítások az Iparegyesület szervezésében (Megyeri 2017–2018). Az első kiállítást nagy sikerrel rendezték meg 1842-ben, majd 1843-ban és 1846-ban tartottak bemutató tárlatokat a Városligetben. Már 1842-ben is az Iparegyesület felhívással toborozta a kiállítókat, ami a következő években is bevett gyakorlatnak számított.[4]

Azt láthatjuk tehát, hogy a Monarchiában, majd utódállamaiban a 19. század végén a látványosságként működő, gyűjteményezésen alapuló tárgyanyagokat bemutató intézmények igen sokfélék voltak a nagyobb nemzeti gyűjteményektől az iparkiállításokon át a szalonokig.

A látványosságok arzenálja és a szabadidő: a Vurstli

A múzeumok hálózatát a város többi látványosságra épülő helye között is fontos elhelyezni. Ugyanis a múzeumok ugyanúgy a városi lakosok szabadidejének eltöltésére létrehozott intézményi hálózat részeként értelmezhetők, mely helyek képi információkat, képekre alapuló látványosságot kínáltak az olvasni nem tudó, városba áramlott új társadalmi rétegnek. A 19. században Európa-szerte több olyan, képi szórakoztatáson alapuló eszköz (pl. panorámák, diorámák) és kísérleti optikai eszköz (sztereoszkóp, kaleidoszkóp, zootróp) megjelent, melyek célja a valósághatáson alapuló szórakoztatás volt. Ezek lettek azok a városi látványosságok, amelyek bár igen népszerűek voltak, nem tartozhattak a polgári szórakozás magas kultúraként számon tartott intézményeihez

[3] „Magyarországon a dualizmus korában közel kilencven múzeum jött létre. Alapítóinak mintegy fele (38) civil kezdeményezésű társadalmi egyesület, ill. társulathoz kötődő magánszemély/polgár (8) volt, a másik felét városok (16), vármegyék (6), az egyház (7) vagy az állam (9) hozta létre. (Budapest 1887-ben hozott határozatot fővárosi múzeum létesítésére, s Bécs ugyanebben az esztendőben alapította saját fővárosi múzeumát.)"

[4] A *Pesti Napló* 1885-ben így írt az első Magyar Általános Kiállításról (ismeretlen szerző 1885: 16): „Nem a rendkivüliségek, a sajátlagosságok megismertetése fog hasznára válni az országnak és magának a kiállítónak, hanem az, ha be tudjuk bizonyítani, hogy állandó, használható munkát tudunk előállítani, hogy gondosan ápolt, egészséges és messze távolba is elszállítható ipari és gazdasági terményeinkkel kiálljuk a versenyt."

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

(Varga 2012: 15). A valósághűségre törekvő vagy azt megváltoztató látványosságok, mint például a különféle panorámák (világ-, körpanoráma) vagy körképek (amilyen a Városligetben bemutatott Feszty-körkép) számára Budapesten elsősorban a városligeti Vurstli adott teret (Békés 1973: 263). Rendkívüli népszerűségnek örvendett az 1896-tól hasonló céllal működő Plasztikon, melyben a korszak városi híreinek szereplőit és a látogatók megrémisztésére szolgáló eseményeket mutattak be viaszbábukkal: például „Keresztény római nő az éhes oroszlán elé kötve", „Lidércnyomás (alvó nő testén ugráló majom)", „A spanyol inkvizíció kínvallatása", „Elhunyt trónörökös pár (Ferenc Ferdinánd és felesége)" (Plasticon-társaság 1896: 29).

Ha területi alapon próbálunk tájékozódni a Plasztikon szinte közvetlen környezetében, a mai Andrássy út végén a Városliget, a ligetben pedig a Vurstli mutatkozik távolságban és elméletileg is a legközelebbinek (Granasztói 1997: 163).

> A Városliget növekvő népszerűsége szorosan összefüggött Budapest népességének többszörösére növekedésével, hiszen amíg az 1870-es évek előtt csak gazdag patríciusok éltek a Liget közelében a Városligeti fasorban, addig 1900-ban a parkot már több tízezres népesség által lakott, sűrűn beépített terület vette körül. A Városliget népszerűségét jó megközelíthetőségének is köszönhette, melyhez alapvetően hozzájárult a Sugár út (Andrássy út) megépítése (1885), ami lehetővé tette nagy tömegek számára is a kényelmes eljutást a várostól addig elzártnak tartott Városligetbe. Nem véletlen nagy népszerűsége a századfordulón, hiszen a rohamosan benépesülő VI., VII., VIII. kerületek lakóinak jelentős részét vidékről bevándorolt tömegek tették ki, akiket ezer ok hajtott a Vurstliba szórakozni: rossz életkörülmények, a városi elidegenedés, a monoton munka.

A Városligetbe korzózni, korcsolyázni vagy körhintázni járó látogatóközönség társadalmilag mindenképp vegyes volt, bár az egyes társadalmi osztályok tagjai térben, sőt időben is külön szórakoztak egymástól (Gyáni 1994). Ahogyan Granasztói Jókai Mórt idézve megjegyzi, ha mégis egy térbe kerültek eltérő társadalmi csoportok, akkor „az együttlét legfeljebb egymás és főleg a felsőrétegek nézésében merült ki: »Egyszer a népliget a színhely, a köznép a szereplő, az elegáns világ a néző; máskor a turf, a corso képezi az arénát, a hol a créme a szereplő és a plebs a néző«" (Jókai 1893: 133, idézi Granasztói 1997). A Városligetben megjelenő tekintetek iránya vizsgálatunk szempontjából a látványosság megszervezése miatt fontos. A látogatók egymás közötti és a tárgyakra vetülő tekintete ahogyan a múzeum tereiben, úgy a szórakoztatás egyéb intézményeiben is része magának a látványosságnak, a szórakozásnak, a nevelésnek és információképzésnek, és a látogatók önszabályozásra szoktatásának. Az előzőekben leírt kulturális különbségeken alapuló bemutatási rendszerre épülő kiállítások és a szórakoztatás terei közel állnak egymáshoz, tapasztalni fogjuk, hogyan formálta a polgári társadalom én-

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

képét az egymásra irányuló tekintetek rendszere ezekben a nyilvános terekben (Bennett 2017: 345). Azt láthatjuk, hogy a Vurstlihoz hasonló tömegszórakozás intézményeiben az egyént társadalmi osztályának tagjaként vonják be, az egyén önszabályozásának és a magaviselet irányításának ugyanúgy jelentősége van, mint a 19. századi múzeumok intézményében (Foucault 2003: 138).

Annak, hogy a Városligetet, a tömegszórakozásnak most példaként vett helyszínét már a 19. század elejétől látogatta a környékbeli arisztokrácia, ám népi szórakoztató helyként csak az 1860-as évektől kezdték használni, természetesen oka volt az is, hogy a szabadidő szintén ezekben az évtizedekben formalizálódott. Vagyis nehezen alakulhatott volna ki városi tömegszórakozásra alkalmas tér állandósult munkaidő nélkül, vasárnapi munkakötelességgel. A munkaidő 1890 után vált formalizálttá, míg a vasárnap csak 1891-ben vált szabadnappá, a korszakban munkaszüneti napként pedig egyedül az augusztus 20-i Szent István-nap volt számon tartva (Fluck 1940: 9–10, idézi Granasztói 1997). A városligeti Vurstli szórakozóhelyei: Baroccaldi József Nép-arénája, a körképek, panorámák, a körhinta, Hincz Károly bábszínháza és a mindenféle mutatványosok mind a valóságot utánozva, ám a formalizált időn kívüli, másik világba vezették látogatóikat, ahol távoli helyeket, híresnek vélt embereket láthattak, és új érzéki élményeket tapasztalhattak meg. Granasztói érvelése szerint épp ez az időn kívüliség osztotta meg a Városliget területét és a szórakozás tereit társadalmi osztályhoz tartozás alapján. Ugyanis a Vurstli az alulra került osztályok tagjainak az a szórakozóhelye volt, ahol csekély szabadidejükben, a hétköznapokból kitörve lehetőségük adódott „szó szerint" kikapcsolódni.[5] Egy olyan rendkívüli, látványosságra épülő szórakozási tér nyílt meg a Vurstlival, mely időben élesen különvált a hétköznapoktól, látványosságai pedig arra épültek, hogy a térbeli valóságtól is eltávolítsák a használójukat. A városligeti látványosságok a 20. század elején persze fokozatosan átalakultak, részben a városi szórakozás olyan új formái miatt, mint a mozi, részben pedig azért, mert a lakosság saját lakhelyéhez kötődő területeken vagy a városon kívül keresett új kikapcsolódási lehetőségeket.

A fent bemutatott intézmények olyan szórakozásra kínáltak lehetőséget, mely ellentétben állt a múzeumban eltöltött szabadidővel, hisz a vurstlibeli szórakozóhelyek egy másik világba vezető látványosságként értelmezhetők, míg a múzeum „a tudás háza",

[5] „A Vurstliban a mindennapokon, a valós világon kívül lehetett kerülni. Ezt erősítette, hogy térbelileg is elválasztották, 1878-ban palánkkal körülvették, és úgy hirdették, »Itt a világ közepe, aki nem hiszi jöjjön be«. De kiszakítottságát a környezetből, magából a hétköznapi világból már messziről jelezték az élénk színek és a fények is. […] A Vurstli az 1900-as évekre vesztett valamit felfokozott, kifejezetten szabados és könnyed hangulatából. Már nem lehetett bárhol táncolni, és letelepedni a fűbe, mert mindennek megvolt a saját helye, a fa bódékat egységes téglaépületek (1911) váltották fel: »egyik másik villának is beillik, minden modern és parádés, de azért még is vitatkozni lehet azon: melyik volt szebb, a kedélyesebb, a régi naiv világ vagy a mai rendszerbe szedett«." (Magyar 1920: 57–58; Tábori 1915: 84, idézi Granasztói 1997: 165.)

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

a hierarchia bemutatásának intézménye. Mégis fontos egymás mellé helyezni mindezeket a látványossághoz kötődő helyeket: a társadalmi osztályok szerinti térbeli, időbeli és bemutatásbeli elkülönítés mindkét intézményben megjelenik, vagyis a látványosság megszervezésének osztályokhoz kötődő mintázatai ugyanúgy felismerhetők.

Látványosság és az új vizuális rezsim

A múzeumi bemutatás rendszerét ugyanúgy a képek tágabb kulturális kontextusában érdemes dekódolni, mint ahogyan azt Svetlana Alpers a 17. századi holland művészet kapcsán tette (1998: 21). Mint Alpers kiemelte, az általa elemzett korszak az, amelyben a különféle optikai eszközök felbukkanásával megváltozott a léptékről alkotott felfogás, s így radikálisan elkülöníthetővé vált a leírás és az elbeszélés közötti ábrázolásbeli különbség az itáliai és a németalföldi (holland) festészeti hagyományban.[6]

Ha követjük ezt az elméleti hagyományt, a 19. századi múzeumi teret sem kizárólag műtárgyak összességeként, hanem a látás számára hozzáférhető jelekként kell elgondolnunk, és a reprezentációhoz az öntudatot és a szemet mint az önreprezentáció legfőbb eszközét is társítanunk kell.

A 19. század végi látványosságra épülő szabadidő-eltöltési gyakorlatoknál a vizuális tapasztalat még mindig mind az öntudat, mind a világértelmezés legfőbb módja, mely már csak azért is fontos, mert az olvasás nem volt adott lehetőség mindenki számára a világról alkotott tudás megszerzésére. A *Magyar Pedagógiai Lexikon* szerint a hat éven felüli lakosságból nem tudott írni-olvasni 1880-ban 56,5%, 1890-ben 46,8%, 1910-ben pedig 31,3% (Finánczy et al. 1933: 77), vagyis még ekkor sem tudta az írott szöveget értelmezni a felnőtt lakosság egyharmada, így a látványra épülő vizuális elemek a kommunikáció kiemelt formái maradtak. Ugyanakkor a képi gondolkodásnak és a különböző ábrázolási módoknak nem kizárólag a kommunikációhoz kötődő funkciója volt, és ennek megértéséhez a látvány megszervezéséhez kell visszatérnünk. Mint Alpers írja, a 17. századi hollandok képi ábrázolásának alapja a látásra épülő empirikus megfigyelésbe vetett bizalom volt, a kép pedig az az entitás, ahol a megfestett és a látott (tapasztalt) világ összeért. Éppen ezért a nézőpont áthelyezésével elért, az ábrázolt tér illúziójával kísérletező képalkotási (anamorfikus) módszer Alpers szerint „nem erkölcsi (etikai), hanem ismeretelméleti kérdés" volt (1998: 59). Az ábrázolás kiindulópontja

[6] „A szem volt, mondhatni, a legfőbb eszköze az önreprezentációnak, és a vizuális tapasztalat a legfőbb módja az öntudatnak. Ha a színház volt az az aréna, amelyben az Erzsébet-kori Anglia a legteljesebben megmutatkozott, a hollandok számára a képek játszották ezt a szerepet. Ott vannak könyvbe nyomtatva, beleszőve a kárpitba vagy asztalterítőbe, ráfestve a padlócsempére, és természetesen bekeretezve a falakon. És kép készül mindenről: a rovartól és virágtól a brazíliai bennszülöttekig és az amszterdami házak berendezéséig. Hollandiában a nyomtatott térképek leírják a világot és Európát önmagának."

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

a tapasztalaton alapuló megfigyelés, a képen pedig a tapasztalt, valós tér és a megfestett valóság jelenik meg egyidejűleg. Ám a 17. századi holland ábrázolási hagyományban az illúzió bevonására épülő látványvilág kialakításakor a cél nem az volt, hogy a művész felmutassa, mi (lenne) a helyes vagy mi (lenne) a jó. Sokkal inkább az a kérdés foglalkoztatta az alkotót, hogy mi a megismerhető, e tudás milyen viszonyban áll a valósággal, hogyan keletkezik és mit tükröz a tudás, és végeredményben kik és hogyan képesek a megismerésre és annak ábrázolására.

A 19. század végére nézve azt látjuk, hogy az optikai találmányok még mindig nagyon jellemző látványosságokhoz kapcsolódó eszközök, amelyek alakítják a vizuális kultúrát, ám az ismeretelmélet és az etika szembenállása feloldódott. Már nem kizárólag arról volt szó, hogy az optikai eszközök s így a képek is a világról való tudást szolgálják, ahol az ábrázolás ismeretelméleti probléma is, hanem emellett arról, hogy mindez erkölcsi kérdéssé válik. Az „erkölcsi" kifejezést rendkívül sokféleképpen lehet a korszakra vonatkoztatva használni. A múzeumok morális szerepével kapcsolatban többek között az egyik meghatározó értelmezési lehetőség a vallási tapasztalatnak és a korszak művészetének összekapcsolása, a művészet tereinek és az ehhez kapcsolódó tapasztalatoknak szekuláris vallási térként való elgondolása.[7] De leginkább érdemes az „erkölcs" kifejezés 19. században használatos jelentésére utalni, mely része a korszak társadalmi mérnökösködésének, mivel a jövő (és így a közösség) átalakításának lehetősége. Ahogyan Madzsar József fogalmazott a *Társadalmi Lexikon*ban (1928: 162–163):

> A szokás és az erkölcs között szerves összefüggés van, általában azonban csak a magasabb rendű szokásokat veszik erkölcsszámba […]. Az erkölcsi kérdések egész anyagát, az erkölcs természeti adottságát és szerves vonatkozásait igazában a történelmi materializmus erkölcstana öleli fel, amely kimutatja, hogy az erkölcs nem eszmények megvalósítása, hanem társadalmi fejlődés által létrehozott szokások és célok kialakulása. Az erkölcsi elvek iránytjelző jelentősége kétségtelen ugyan, a valóságban azonban az erkölcsi elvek megvalósulását a társadalom erőviszonyai szabják meg.

A fent leírt változás oka több, egymással összefüggő pontban ragadható meg: egyfelől a 19. század közepétől elkezdett kialakulni a munka világának integráló intézményrendszere – a munkabér, a munkaidő, a munkáltató–munkavállaló szerződéses jogviszonya, a munkaviszony (és az ehhez tartozó juttatások) a társadalom strukturáló erejévé váltak. Az ipari termelés megszervezése, a munkavégzés hatékonyságának növelése során átalakult a vizuális rezsim (Kuczi 2011). Másfelől a tér megfigyelésre alapozott elrendezése – a panoptikusság – meghatározta a múzeumok szerepét is a korszakban.

[7] Például a múzeumépítészet és a görög templomépítészet formai jeleinek egymás mellé helyezésével, vö. Duncan 1995: 7–20.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

A vizuális rend átalakulásának harmadik oka szintén a vizsgált korszak meghatározója, bár nem annyira a gazdasági átalakuláshoz, a modernitáshoz, mint inkább a felvilágosodás gondolati örökségéhez kapcsolódik. Márkus György szerint ennek „pozitív programja az volt, hogy a változás folyamatait, amelyek előtt a kritika destruktív ereje már megtisztította az utat, az ész által kijelölt közös mederbe terelje" (2017 [2011]: 32), azzal az érvvel, hogy ennek megvalósulását az embernek az a képessége biztosítja, mely által a saját maga teremtette jelentések és értékek rendjének képes alávetni „az események értelem nélküli, oksági egymásra következtetését". Következményeként anyagiságát elvesztő (dematerizációs) kultúra jön létre, vagyis „az előállított termékek fizikai valóságát mint esszenciális valóságukat alkotó jelentések áttetsző, külső burkát kezdték felfogni" (*uo.* 34). S így a kultúra (Márkusnál elsősorban a magas művészet) művei olyan tárgyakká válnak, „melyeket csakis megértésük révén lehet elsajátítani" *(uo.).* Az elképzelt közös tudáson alapuló, közös jelentésadás révén értelmet nyerő, nevelésen, művelődésen alapuló kultúra kialakulásának folyamata természetesen nem a 19. század végén kezdődött, ám a század közepén az új vizuális rezsim kibontakozásában a fenti másik két jelenséggel különösen meghatározóvá vált. Kassák Lajos 1937-ben így fogalmazott ezzel kapcsolatban egy folyóirat lapozgatása közben (56–57):

> Egy gondosan szerkesztett, jó nyomdatechnikával előállított magazinban lapozgatok. Az idegen nyelvű irodalmi részt nem értem, de a képanyaga feltűnően szép, témában változatos, és a tárgyi ábrázolás nyelvén mindenki számára érthető. A dolgok mindig egyértelműek, nyíltak és beszédesek. S aki lát, annak a képek talán még többet tudnak elmondani, mint a szavakba foglalt beszéd. Emlékszem rá, az optikai beszéd társadalmi jelentőségéről mennyit vitatkoztunk tíz-tizenöt év előtti írók és festők Bécsben, Prágában, Berlinben és Párizsban. Szent hitünk és érvek légióival alátámasztott meggyőződésünk volt, hogy kultúrfejlődésünk vonala hirtelen kitérővel az akusztika területéről az optika területére kanyarodott. A technikai eszközök tökéletesedése nemcsak a munka menetét, a termelés nívóját alakította át, hanem magát az embert is kizökkentette régebbi világlátásából, filozófiai és esztétikai felfogásából. A repülőgép képessé tett bennünket, hogy komoly harcba indulhassunk a térbeli távolságok feletti győzelemért, a víz alatt járó hajók közelebb visznek minket a tengervilág feltárásához, a társadalmi hírszolgálat terén fizikai és szellemi életünk objektív megismerésének irányában pedig korszakalkotó jelentőséggel bír a fényképezőgép tökéletesedése.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Konklúzió

Tanulmányomban két, látványosság bemutatására létrehozott intézmény történetét kötöttem össze egymással: a 19. század közepén nyilvánossá váló múzeumokét és az első tömegszórakoztatásra létrehozott városi teret, a Vurstlit. A két intézmény történetének együttes értelmezése lehetőséget kínál nekünk megérteni, hogy milyen politikai reprezentációt érintő céljai voltak e látványosságok megszervezésének. A képi ábrázolás és a szabadidő látványosságra épülő eltöltése azért volt fontos továbbra is a 19. század végén és a 20. század elején, mert a felnőtt lakosság egyharmada még 1910-ben sem tudta az írott szöveget értelmezni. A látványra épülő vizualitás így a (politikai) kommunikáció kiemelkedő eleme maradt. A fejezetben olyan politikai reprezentációhoz kötődő technikákat azonosítottam ezekben az intézményekben, mint a hierarchiaképzés, valamint a tudás irányítása és kontrollja a bemutatáson keresztül.

A Vurstli szórakozóhelyei az illúzió terei voltak, egy másik világba vezető látványosságként értelmezhetők. Ezzel szemben a múzeum a „tudás háza", a hierarchia bemutatásának intézménye volt. Közös értelmezésükkel arra a belátásra juthatunk, hogy a társadalmi osztályok szerinti térbeli, időbeli és bemutatásbeli elkülönítés mindkét intézményben megjelent, vagyis a látványosság megszervezésének osztályokhoz kötődő mintázatai mindkét intézményben felismerhetők. A látványosság helyszíneinek összekapcsolásával az ipari kapitalizmus vizuális rendszerét érthetjük meg jobban. A 19. század közepén, a bérmunka intézményesülése következtében kialakult új vizuális rezsimnek fontos elemei voltak a tömegszórakoztatásra és a racionális tanulásra épülő látványosságok terei. A látogatók egymásra és a tárgyakra vetülő tekintete maga is része volt a látványosságnak – a szórakozásnak, a nevelésnek és információképzésnek, valamint a látogatók önszabályozásra szoktatásának. A tömegszórakozás Vurstlihoz hasonló intézményeiben az egyént társadalmi osztályának tagjaként vonták be. Az egyén önszabályozásának és a magaviselet irányításának a Vurstliban ugyanúgy jelentősége volt, mint a 19. századi múzeumokban.

Hivatkozások

Alpers S. (1998) *Hű képet alkotni. Holland művészet a XVII. században.* Budapest: Corvina

Békés I. (1973) *Szegény ember gazdag városban. Fejezetek Budapest művelődéstörténetéből. 1867–1917*. Budapest: Kossuth

Bennett, T. (2004) *Pasts Beyond Memories: Evolution, Museums, Colonialism.* London és New York: Routledge

—— (2012) A kiállítási komplexum. In Kékesi Z., Lázár E., Varga T. és Szoboszlai J. (szerk.): *A gyakorlattól a diszkurzusig. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem, Képzőművészet-elmélet Tanszék, 24–50.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

—— (2017) Exhibition, Truth, Power: Reconsidering the Exhibitionary Complex. In Q. Latimer és A. Szymczyk (szerk.): *The Documenta 14 Reader.* Kassel: Prestel, 342–352.
Bodó S. (2016) *A múzeumok története Magyarországon a dualizmus korában*. Budapest: MTA Akadémiai Doktori Értekezés
Conklin, A. L. (2013) *In the Museum of Man: Race, Anthropology, and Empire in France, 1850–1950.* London: Ithaca
Crary, J. (1999 [1990]) *A megfigyelő módszerei*. Budapest: Osiris
Droppánné Debreczeni É. (2003) *Az Országos Pedagógiai Könyvtár és Múzeum története. I. 1877–1933*. Budapest: OPKM–OFI, 13–18.
Duncan, C. (1995) *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London: Routledge
Finánczy E., Kemény F. és Kornis Gy. (szerk.) (1933) *Magyar Pedagógiai Lexikon*. Budapest: Révai
Fluck A. (1940) A gyáripari munkavállalók szabadideje. *Századok*, 9–10.
Foucault, M. (2003) Society Must Be Defended. In M. Bertani és A. Fontana (szerk.): *Lectures at the Collège de France. 1975–76.* New York: Picador, 236–265.
Frazon Zs. (2011) *A múzeum és kiállítás. Az újrarajzolás terei*. Budapest és Pécs: Gondolat
Granasztói P. (1997) Tömegszórakozás a Városligetben. A Vurstli. *Budapesti Negyed*, 2–3: 163–190.
Gyáni G. (1994) Nyilvános tér és használói Budapesten a századfordulón. *Századok,* 6: 1057–1078.
György P. (2003) *Az eltörölt hely – a Múzeum. A múzeumok átváltozása a hálózati kultúra korában. New York, Természettörténeti Múzeum – egy példa*. Budapest: Magvető
Ismeretlen szerző (1885) Országos Kiállítás. *Pesti Napló*, 178: 16.
Kassák L. (1987 [1937]) *Anyám címére*. Budapest: Magvető
Klaniczay G. és Marosi E. (szerk.) (2006) *The Nineteenth-Century Process of 'Musealization' in Hungary and Europe.* Budapest: Collegium Budapest
Kozma Gy. (2002) Technológiai Iparmúzeum. In Holló Sz. A. (szerk.): *Múzsák kertje. A magyar múzeumok születése.* Budapest: Pulszky Társaság – Magyar Múzeumi Egyesület, 70–72.
Kuczi T. (2011) *Munkásprés. A munka kikényszerítésének története az ipari forradalomtól napjainkig.* Budapest: L'Harmattan, 168–179.
Madzsar J. (1928) *Társadalmi Lexikon.* Budapest: Népszava
Magyar E. (1920): *Pesti históriák*. Budapest: Atheneum
Marosi E. (2016) Magyar Nemzeti Múzeum, nemzeti múzeumok. Eszmék, küldetések, alapítók és alapítások Európában. Hogyan emelkedhet Magyarország „a nagy nemzetek sorába"? *MúzeumCafé*, 10: 72–87.
Márkus Gy. (2017 [2011]) *Kultúra, tudomány, társadalom. A kultúra modern eszméje*. Budapest: Atlantisz
Megyeri H. (2017–2018) „Műipari országos daguerrotyp". Az Iparegyesület kiállításai az 1840-es években. *Modern Magyarország*, 5: 11–59.
Munkácsy Gy. (2002) Országos Pedagógiai Könyvtár és Múzeum. In Holló Sz. A. (szerk.): *Múzsák kertje. Magyar múzeumok születése*. Budapest: Pulszky Társaság – Magyar Múzeumi Egyesület, 65–69.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Plasticon-társaság (1896) *A „Plasticon" útmutatója.* Budapest: Kunosy

Rédey J. (2002) Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum. In Holló Sz. A. (szerk.): *Múzsák kertje. Magyar múzeumok születése.* Budapest: Pulszky Társaság – Magyar Múzeumi Egyesület, 73–76.

Rampley, M. (2021a) Introduction. In M. Rampley, M. Prokopovych és N. Veszprémi (szerk.): *The Museum Age in Austria-Hungary Art and Empire in the Long Nineteenth Century.* Pennsylvania: Penn State University Press, 1–17.

—— (2021b) The Museological Landscape of Austria-Hungary. *Uo.* 17–50.

Rampley, M., Prokopovych, M. és Veszprémi, N. (szerk.) (2021) *The Museum Age in Austria-Hungary Art and Empire in the Long Nineteenth Century.* Pennsylvania: Penn State University Press

Schorske, C. E. (1998) Museum in Contested Space: The Sword, the Scepter, and the Ring. In uő (szerk.): *Thinking with History: Explorations in the Passage to Modernism*. Princeton: Princeton University Press, 105–125.

Sinkó K. (2004) Gyűjtemények változó világa. In Virág J. és Törő I. (szerk.): *A magyar festészet rejtőzködő csodái. Válogatás magyar magángyűjteményekből. I. 1853–1919*. Budapest: Mű-terem Galéria, 9–40.

Tábori K. (1915) *Pesti specialitások.* Budapest: Dick

Tenbruck, F. H. (1998 [1989]) A polgári kultúra. Ford. Novák Zs. In Wessely A. (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Budapest: Osiris, 52–71.

Varga T. (2012) Páros kalandok / kettős kalandozás. Albert Ádám: *Never Take a Trip Alone. Balkon,* 20: 13–22.

—— (2017) Látvány és látványosság a kortárs művészetben. In Herczeg T. (szerk.): *A műalkotás mint látvány. Konferenciakötet IV*. Szeged: Szegedi Szabadtéri Játékok, 41–57.

Wallerstein, I. (1995) *Historical Capitalism with Capitalist Civilization*. London: Verso

Weber-Felber, U. (1992) Die Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts: Medium bürgerlicher Weltsicht. In M. Erber-Groiß, S. Heinisch, H. C. Ehalt és H. Konrad (szerk.): *Kult und Kultur des Ausstellens: Beiträge zur Praxis, Theorie und Didaktik des Museums*. Wien: WUV–Universitätsverlag, 90–102.

Young, P. (2008) Mission Impossible: Globalization and the Great Exhibition. In J. A. Auerbach és P. H. Hoffenberg (szerk.): *Britain, the Empire, and the World at the Great Exhibition of 1851.* London: Routledge, 3–27.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Baráth Katalin

Popkultúra és kollaboráció

Szemelvények a mozgóképipar háború utáni igazolási eljárásaiból (1945–1948)

> Engem egyszer egy rendőrőrmester arról kérdezett, hogy én vagyok-e az a Radó István, akinek a nevét tegnap este olvasta a moziban látott filmen. A főfeliraton ugyanis mindig így szerepelt: »Magyar szöveg: Radó István«, vagy más hasonló dramaturg, tehát valamelyik általam feliratozott filmet nézte meg. Ennek sem ment a fejébe, hogy ha internált vagyok, hogyan szerepelhetek a filmen, éppen úgy, ahogy azt sem értették, hogy Pless Ferenc gyártásvezető miért került az internálótáborba, ha a filmjeit játsszák.
>
> *Nem is tudtuk, nem is akartuk nekik megmagyarázni.*
>
> (Radó é. n.: 249)

A populáris kultúra részének nevezhető-e az a mű, amelynek előállításához nélkülözhetetlen az állami közreműködés? Amennyiben csak az alkotásokat, azok popkultúrához kapcsolható jellegzetességeit vesszük számba, a magyar filmipar termékei a huszadik század első felében túlnyomórészt a popkulturális áruház kínálatába sorolhatók, különös tekintettel a közönség máig változatlan, a háborús évek alatt pedig kiváltképpen fölerősödő vígjátékigényére, amit a filmkészítők hajlamosak voltak ki is elégíteni, főleg ha üzleti vetülete is akadt az adott filmes vállalkozásnak (Frey 2018: 378–379). Mindazonáltal a Horthy-korszak mozgókép-mezőjéből kiiktathatatlan az állami tényező, ami a moziüzemeltetés belügyminisztériumi engedélyezésétől a mindvégig működő cenzúrán át a hangosfilmgyártó hazai stúdiók felépítéséig, korszerűsítéséig, részvénytöbbségük tulajdonlásáig terjedt.

A politika beavatkozásának mértéke – aligha kell részletezni – a zsidótörvények megszavazásával és érvénybe lépésével jelentősen súlyosbodott. A szórakoztatóipart, különösen a színház és a mozi világát a nyilvánosságban korábban is „zsidó üzletként" emlegették az antiszemitizmus hangadói, kifogásolva, hogy a zsidótörvények korában zsidónak tekintett művészek, vállalkozók valóban jelentős számban működtek a szórakoztatásnak e területein. A harmincas évek végén el is jött az őrségváltást követelők ideje, és kormányzati támogatással „árjásíthatták" a nemzeti szempontból stratégiainak

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

minősített kulturális ágazatokat (Frey 2018; Szegedy-Maszák 2006: 555–558; Vajdovich 2013; Záhonyi-Ábel 2013).

Ennek megfelelően a második zsidótörvénynek nevezett 1939. évi IV. törvény cikkelyeiben a parlament külön rendelkezett a színházról és a filmről. A kapcsolódó szakmai szervezetekben, például a filmkamarában, 6%-ra korlátozták a zsidó (vagyis az ugyane törvényben két zsidó vallású nagyszülőtől vagy egy ilyen szülőtől származtatva zsidónak minősített) tagság arányát (9. §). Ezenfelül a törvény szövegezői külön paragrafust szenteltek annak, hogy a döntéshozó pozíciókat a nem zsidók számára kiürítsék:

> 11. §. Zsidó nem lehet színház igazgatója, művészeti titkára, dramaturgja vagy bármily névvel megjelölt olyan alkalmazottja, aki a színház szellemi vagy művészeti irányát megszabja, a színház művészi személyzetének alkalmazásában vagy a színház művészeti ügyvitelében egyébként irányító befolyást gyakorol.
>
> Az előző bekezdés rendelkezéseit megfelelően alkalmazni kell a mozgófényképet előállító, forgalombahozó vagy előadó vállalatok igazgatóira és az igazgatási tennivalókat ellátó művészi ügyvezetőire, ügykezelőire és egyéb olyan alkalmazottaira, akik a mozgófénykép előállításában, forgalombahozatalában vagy a műsor megállapításában irányító befolyással közreműködnek.
>
> Mozgófényképet előadó vállalatnál alkalmazott igazgató, vagy igazgatási tennivalókat ellátó ügyvezető csak az lehet, aki a színművészeti és filmművészeti kamara tagja.
>
> Színházi előadások üzletszerű rendezésére (tartására) zsidó vagy jogi személy hatósági engedélyt nem kaphat.

A törvények mellett a kormányzat újjászervezte a filmipar csúcsszerveit a *Gleichschaltung,* azaz az élet lehető legtöbb vetületének ideológiai egyneműsítése jegyében, mindezzel csapást mérve nemcsak a rendelkezések áldozataira, hanem a hazai filmipar bevett működésmódjára, alkotásainak minőségére is (Gergely 2017: 199–220). A törvényből származó veszélyekre a filmvilág tapasztalt, kormány(zó)közeli vezéralakjai közül akadt, aki figyelmeztetőleg rá is mutatott – például „a magyar médiacézár", Kozma Miklós (Frey 2018: 222–225).

A zsidóságot a művészi életből kitaszító rendelkezéseket nem csak azért volt érdemes részletesen citálni, mert példázzák, a politika milyen mélységekben képes beavatkozni mind a kulturális termelésben, a kreatív iparágakban, a mozgóképes művészetben tevékenykedők életébe, mind a fönti területek hosszú és rövid távon ható folyamataiba. Az úgynevezett ponyvatörvénnyel (1942) papírhiányra hivatkozva lényegében megszüntették a könyvpiac többmilliós példányszámokat felmutató olcsókönyves szegmensét is (Csáki 1988), így a mozi még kitüntetettebb pozícióba került a hazai populáris kultúra kézi vezérléssel irányított piacán. A filmes világra vonatkozó szabályozások ismeretét

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

indokolja továbbá, hogy ezek a törvények voltak azok, amelyek a háborút követő átvilágítást keretezték, az igazságszolgáltató szervek színe elé a törvénybe foglalt diszkrimináció, a szakmai tisztogatás haszonélvezőit idézve.

A második világháború még zajlott, amikor az első átvilágító rendelkezések megszülettek, és az őket alkalmazó testületek munkába fogtak. Budán még folyt a véres küzdelem a fővárosért, amikor az Ideiglenes Nemzetgyűlés és az Ideiglenes Nemzeti Kormány megalkotta a számonkérésre vonatkozó szabályokat. Az 1945 januárjában hozott 15/1945. számú rendelet értelmében „minden tényleges szolgálatban álló vagy tényleges szolgálat teljesítése végett visszarendelt nyugállományú közalkalmazottat igazoló eljárás alá kell vonni annak megállapítása végett, hogy az 1939. évi szeptember hó 1. napját követőleg tanúsított magatartása sértette-e a magyar nép érdekeit", mindezt „fontos közérdekből" (1. §). A később a magánalkalmazottakra is kiterjesztett eljárást az úgynevezett *igazolóbizottságok* folytatták le, amelyeket a nemzetgyűléshez hasonlóan nem választással, hanem politikai alapon, az ország irányítására kijelölt, a Horthy-korban nem kompromittálódott öt párt tagságából verbuváltak. A legföljebb ötfős bizottságot egy-egy jogi képesítésű és az érintett közhivatalt vagy (köz)üzemet képviselő illető egészítette ki. Hozzájuk – egy 1945. áprilisi rendeletmódosítás után – az illetékes szakszervezet delegáltja is csatlakozhatott.

Az igazolóbizottságok tehát nem az igazságügyben pallérozódott szakértőkből álltak, hanem a politikai szempontból megbízhatónak minősített pártokat képviselték. Saját hatáskörben hozható legszigorúbb ítéletük az állástól való megfosztás volt (bővebben: Baráth 2020). A súlyosabb(nak ítélt) esetek büntetése viszont már nem rájuk, hanem a népbíróságokra tartozott, ahová ők is továbbíthattak ügyeket, és ahol az egyértelmű(bb) felelősöknek, az előző rendszer szakmai vezetőinek büntetőjogi processzusa zajlott. A filmipar e főbűnöseinek a jelen áttekintésben nem szentelhetek figyelmet – azért sem, mert a cél nem az, hogy elbeszéljem a filmipari kollaboráció legsúlyosabb eseteinek történetét. Hanem az, hogy a filmipari igazolóbizottságok közül a legkiterjedtebb hatáskörűnek, a Magyar Filmalkalmazottak Országos Szabad Szakszervezetének igazolóbizottsági dokumentumaiból keressek példákat arra, miként interpretálták a kortársak „a magyar nép érdekeit sértő magatartást", és miként vonatkoztatták azt az állami irányítású filmipar szereplőire.

A filmvilág háborús felelősségének problémaköre korántsem történeti zárvány, amelynek a búvárlása csupán az adott kor adott cselekvőire nézve ígér tanulságokat, és csak részben azért, mert sosem érdektelen vizsgálni a „kreatív mezőben" tevékenykedőknek, a művészeknek és a művészeti intézmények vezetőinek, alkalmazottainak viszonyát a politikai hatalomhoz. Esetünkben olyan sajátos helyzetről van szó, amikor a populáris kultúra működtetői, akiket rendszerint a kapitalizmus kontextusába képzelünk, a háború előtt és után, sőt tulajdonképpen mindmáig kiszolgáltatottak

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

a központi irányításnak – tekintettel a hazai (sőt, európai) filmkészítés privát forrásokból csak kivételes esetben biztosítható tőkeigényére, a tisztán piaci alapú működés hiányzó feltételeire. A magyar filmipar számára a politikai függetlenség, az alkotói autonómia mindenkor nehezen kiküzdhető adottság; ennélfogva még a populáris kultúra kategóriájába sorolható művekre is a nemzeti kultúra hatalomtechnikai eszközként, propagandaelemként való fölfogásának árnya vetül.

A filmipar és a politikai hatalom e szoros kapcsolatából természetszerűen következik, hogy utóbbi bűneitől az előbbi sem maradhat mentes, amikor – a huszadik század kataklizmái után újra és újra – üt a számonkérés órája. De védekezhet-e egy filmes a hadseregben szolgálók módjára a parancs puszta teljesítésének érvével? Mi az, ami büntetendő magatartásnak minősül egy külvárosi mozi üzemeltetője részéről? Miként kell egy szakmai testület vezetőjének viselkednie diktatúra idején, hogy tisztességén utólag se essék csorba? Felelőssé tehető-e egy hangmérnök a filmért vagy a hírműsorért? Ezekre a kérdésekre a vizsgálatok során úgy a vád, mint a vádlott részéről válasz érkezett, és a Fővárosi Levéltárban őrzött dokumentumoknak (BFL XVII. 1633) köszönhetően mindkét fél álláspontját megismerhetjük.

A változó személyi összetételű igazolóbizottság, amely a Magyar Filmalkalmazottak Országos Szabad Szakszervezetéhez csatlakozni kívánók átvilágítására alakult, összesen 2270 jelentkező ügyét vizsgálta. Az igazolást igénylők köre a film világának minden területét felölelte a mozik alkalmazottaitól a filmgyárak tisztikaráig, a jegyszedőktől a gyártásvezetőkig. Az „őrségváltáskor" született irányítószervek politikai kinevezettjeit nem találjuk köztük, az ő ügyük rendszerint azonnal a büntetőjogi kategóriák szerint ítélkező népbíróságok elé került. A színészeket és rendezőket sem itt, hanem a színművészeti testületekhez kinevezett bizottságok világították át. (Amennyiben nem menekültek idejekorán külföldre, mint például Páger Antal.) A levéltári dokumentumgyűjtemény nem teljes ugyan, ráadásul a gyanú vagy feljelentés híján egyértelműen igazolható alanyokról legföljebb az általuk kötelezően kitöltendő űrlapokból tudhatunk meg többet. Az irattömeg azonban így is bőven alkalmas arra, hogy a fönt megfogalmazott kérdésekre – ha nem is reprezentatív jelleggel, de – választ kínáljon.

A következőkben tehát két olyan igazolási eljárást mutatok be, amelyek középpontjában a hazai filmipar két eltérő szintjén ténykedő szereplők állnak, és amelyeken keresztül bepillantást nyerhetünk abba, mit jelenthet a populáris kultúrában a kollaboráció. A számonkérés hulláma, ami a második világháború után azonnal átcsapott Európán, és az idő előrehaladtával egyre inkább a hidegháború szabályaihoz igazodott, Magyarországon a lakosság tizedét érintette negatívan (Deák 2015: 214). Közülük két fővel, egy mozissal és egy vezető pozíciót betöltő hangmérnökkel ismerkedünk meg közelebbről, ízelítő gyanánt abból a diskurzusból, amely a világháborús pusztítás másnapján a populáris kultúra politikai kiszolgáltatottságáról (is) folyt.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

A kispesti mozis és a német gyanú

T[isztelt] Elnök Úr.

Azon tiszteletteljes bejelentéssel fordulok a T. Igazoló Bizottsághoz, hogy a Magyar Filmalkalmazottak Szabad Szakszervezete által igazoló eljárásra utasított Dévay Andor, a kispesti Hungária mozgó volt engedélyese, jelenlegi üzemvezetője ellen politikai szempontból a következő észrevételeim vannak.

Az Igazoló Bizottságnak joga van Dévay Andortól a következő dolgokra vonatkozólag kérdéseket intézni.

Miért töltött Dévay Andor több évet Németországban?[1]

Tudomásom van arról, hogy Németországban szerezte meg első ízben a mozgóképszínházi gépészi és üzemvezetői jogosítványát. Saját szavai szerint filmrendező és filmgyártó is volt Németországban.

Melyik német egyesülettől kérte mozgószínház részére a hanglemezeket?

Dévay Andor úr az elmúlt év végén valamilyen német katonai intézmény vagy társaság szolgálatában állt, mert saját szavai szerint bármely pillanatban elhivathatták őtet a mozi éléről szolgálattételre.

Miért járt fel Dévay Andor úr a kispesti nyilas párthelységbe?

A nyomdából kijövő moziplakátokat minden szombaton maga vitte fel a nyilas pártházba.

Miért köszönt a színpadról bejelentései végén kitartással?

Miért kérte rossz üzletmenet esetén a nyilasok támogatását?

Hogy ez a támogatás milyen formában nyilvánult meg, azt nem tudom.

Ezzel bejelentésemet befejezem, és még azt szeretném megjegyezni, hogy Dévay Andor, a nácikat és nyilasokat hűségesen kiszolgáló és párttámogatását kérő ember ne vehessen részt az új demokratikus Magyarország felépítésében, menjen oda vissza, ahonnan jött, Németországba, boldogítsa azokat, akiket olyan hűségesen kiszolgált.

Működési engedélyét is csak múlt év őszén kapta meg, és vagyunk így sokan munkanélküli üzemvezetők, akik politikailag megbízhatónak találtattunk, és szívesen elfoglalnánk az ő helyét.

Fent előadottakat ezért tudom állítani, mert nála voltam alkalmazásban, mint gépész.

Budapest, 1945. június 11.

Tisztelettel

Vörös László

Szociáldemokrata Párt tagja.

(Dévay Andor igazolási ügye. HU BFL XVII. 1633. 1. kisdoboz, A–Fé[2])

[1] Aláhúzás az eredetiben, az értelemzavaró helyesírási, gépelési hibákat javítottam.

[2] A Dévayra vonatkozó továbbiakban közölt információk és szövegrészletek az itt található dokumentumokból származnak.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Mint olvashattuk, Vörös László, a politikai megbízhatóságot hangsúlyozó korábbi alkalmazott sajátságos retorikai eljárással káté-formában tett feljelentést főnöke, a kispesti Hungáriát működtető Dévay Andor ellen. A politikai megbízhatatlanság, demokráciára méltatlanság fönti vádjának alapja egyrészt a „klasszikus" kollaboráció (német szolgálatban állás, német egyesülettel tartott kapcsolat, nyilas párthelyiség látogatása reklámtevékenység céljából, nyilas támogatás igénylése), másrészt az azonosulás a háborús bűnös diktatúrával (nyilas köszönés a mozi nyilvánossága előtt a konferanszié szerepében), harmadrészt pedig a németországi tartózkodás a múltban. Az utóbbi meglehetősen közvetett vádpont, mégis erősíthette a „megszállószimpatizáns" benyomást – még úgy is, hogy a feljelentő kizárólag saját tudomására, hallomására hivatkozott, tanúk említése nélkül.

Dévayt, a kispesti mozist az igazolóbizottság szeptember 8-án kérdezte ki. A jegyzőkönyv kivonata szerint a kispesti mozis azt vallotta, hogy 1927-ben került Magyarországra, azóta tartott engedéllyel vetítéseket. A Hungária mozi üzemeltetésére 1940-ben nyert jogot (tehát a második zsidótörvény után), és – erről nem a jegyzőkönyv árulkodik – a korábban bezárt mozit 1941 áprilisában nyitotta meg Petróczy Endrénével közösen, amikor „a legmodernebb Wide Range hangosberendezéssel látták el a filmszínházat, amelynek a nézőterét is átalakították és kicsinosították" (*Esti Ujság* 1941: 8). Miután azonban a németek átvették az üzemeltetést, őt katonai szolgálatra tartották bent. A jegyzőkönyv szerint Dévay nem tagadta, hogy plakátokat vitt a nyilasokhoz, sem azt, hogy támogatásukat kérte, „mert ez akkoriban üzlet volt. Arra nem emlékszik, hogy »kitartás«-sal köszönt volna. Elnök zárt tárgyalást rendel el. Határozat: Igazoló Bizottság Dévay Andort állásvesztésre ítéli, és ügyét átteszi a Népügyészségre, miután előadásából és a bejelentésből kiderült, hogy a nyilasok támogatását kérte, plakátokat vitt fel a nyilasoknak, német katonai mozinál dolgozott, és bár nem emlékszik rá, de bejelentésből kiderül, hogy »kitartás«-sal köszönt."

A bizottság tehát a nyilasokkal és a német haderővel való együttműködésre (plakátátadás, mozis munka) hivatkozva bíróság elé utalta az ügyet, a nyilas köszönés vitás kérdésében pedig a vádlottal szemben a feljelentőnek hitt. A népügyészségre november végén érkező határozatban azonban már nem állásvesztés, hanem a szakmai gyakorlattól való örökre eltiltás szerepelt, az indoklás pedig a jegyzőkönyvben megörökítetthez képest észlelhetően szigorodott, és nem különítette el a beismerés és a feljelentés útján kiderült „tényeket":

> Az Igazoló Bizottság igazolás alá vont részbeni beismerése, valamint Vörös László bejelentése alapján tényként állapítja meg, hogy igazolás alá vont több éven át Németországban mint filmrendező és filmgyártó volt alkalmazásban, 1944 év végén német katonai intézmény szolgálatában állt, továbbá állandóan a kispesti nyilaskeresztes párt helyiségeit

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

látogatta. Nyilasok részéről kért anyagi támogatást, plakátjait mindenkor felvitte a nyilas pártba, a színpadon bejelentései végén „kitartás”-sal köszönt.

Fenti körülményekből igazolás alá vont erősen jobboldali németbarát beállítottságát az Igazoló Bizottság igazoltnak látja, megfelelő bizonyítékok hiányában igazolás alá vont nyilvánvalóan fasiszta és népellenes magatartásának kivizsgálására módja nincs, ezért fentiek szerint határozott.

Dévay, aki önvédelmi célból már hónapok óta gyűjtötte a tisztázó nyilatkozatokat (a mozi közönségétől, a kommunista párt tagjaitól és a deportálásból, gettóból hazatértektől stb.), alighanem meglepődött az ítélet és az indoklás időközbeni módosulásán. Nem különben a bevallottan kivizsgálatlan, mégis „nyilvánvaló” fasiszta és népellenes magatartás rögzítésén. Ügyvédet fogadott és fellebbezést nyújtott be, amelynek részét képezte egy meglehetősen indulatos hangnemű, négyoldalas, gépírásos védőbeszéd is. Utóbbiban Dévay legelőbb is azt sérelmezte, hogy a bizottság a rendeletben megszabott jogkörét meghaladva tiltotta el örökre a moziüzemeltetéstől („nincsen joga eltiltani engem abból a szakmából, amelyben én a demokrata államokban évtizedeket töltöttem el akkor, amidőn a bizottság egynéhány tagja még csak néhány hónapot”). Továbbá jelezte, hogy a tárgyaláson nem is adtak neki szót, azaz a részbeni beismerés sem történt meg, ráadásul a határozatban szereplő vádpontok derékhadát nem is ismertették vele.

Az igazolási eljárás előtörténetét megvilágítandó Dévay információkat osztott meg a feljelentőről is:

3. Vörös László feljelentő a tárgyalásra meg se jelent, így a vádat nem adhatta elő, azt ellenem bizonyítani nem is lehetett. – Így az állítólagos »tárgyalás« egy percnél tovább nem is tartott.

4. Fent említett Vörös László, volt kéthetes gépkezelőnk, a mozgó igazgatói állására pályázik, így ott anyagi érdekeket keres, tehát velem szemben minden tekintetben elfogult, aki az utóbbi időben nemcsak, hogy mindent elkövetett, hogy engem állásomból a maga javára kitúrjon, de az üzemben is többször felkeresett, ahol kihívó, felemelt hangon követelte tőlem, hogy a mozgószínházat azonnal adjam át neki, arról az ő javára mondjak le. – S midőn azt kérdeztem, hogy milyen alapon képzeli ő azt el, azt felelte, hogy már elég öreg és kivénhedt vagyok arra, hogy az új demokratikus világban előre törtető ifjúságnak önként engedjem át a boldogulás lehetőségét. […] Fentiek bizonyítják, hogy a feljelentő egy exaltált, túlfűtött fantáziájú karriervadász, akinek feljelentését csakis a mai még kiforratlan zavaros időkben lehetett komolyan venni tárgyi bizonyítékok hiányában!

Az utolsó sorokra a fellebbezés egyik olvasója két kérdőjellel reagált a margón, ezzel is előrevetítve, Dévay miért kerül majd ki veszteségként az eljárásból. Annak ellenére,

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

hogy – miután fölvázolta kalandos, Amerikából párizsi orvosi tanulmányokat követően Bécsen át végül 1927-ben tartósan Magyarországra vezető, Németországot nem is érintő életútját – a határozat indoklását a mozis pontról pontra cáfolta: a nyilasokhoz a mozi kirakatainak bezúzása miatt ment fel panaszt tenni, és csupán kétszer; a „kitartás"-sal köszönés tényét a mozi látogatói, azaz a tanúk nyilatkozatával vonta kétségbe; a honvédségi, de gyakorlatilag német kezelésben üzemelő Tivoli mozit munkaszolgálatosként kellett működtetnie. „A katonai mozgót csak gyéren látogatták. – Ámbátor propagandamentes vígjátékokat mutattak be, hogy ily módon igyekezzenek a katonákban némi életkedvet fenntartani, legtöbbnyire csak napi parancs útján tudtak egy magyar vagy német századot a színház látogatására bírni. – Illetve rákényszeríteni" – tért ki Dévay a górcső alá vont idők mozis hétköznapjaira.

A fellebbezéshez mellékelt, Dévayt támogató nyilatkozatok között akadt néhány, amely a vádpontok között föl sem merült tetthez, jelesül a hírhedt náci propagandafilm, a *Jud Süss* (1940) vetítéséhez szolgált mentőkörülményekkel. Például: Szalai Sándor rendőr alhadnagy „legjobb emlékezete" szerint „Kispesten a Jud Süsst először az Üllői úti Flóra mozgó játszotta (úgy tudom, két hétig), ezt többször is reprizelte, míg a kispesti Hungária ezt a filmet csak az összes többi mozgók után játszotta reprizre (utánjátszásként, s akkor is csak a nyári idény alatt)".

A számos adalék közül, amelyekkel Dévay a maga tisztességes múltjáról, helytállásáról, üldöztetéséről igyekezett meggyőzni a népbíróságot, egy jellegzetesen filmiparit még mindenképpen ki kell emelnünk. Ez pedig a filmes-mozis berendezés megóvása a Németországba szállítástól, amire Dévay olyan tanúkat hoz, akik a gépek elrejtésében társául szegődtek:

> elhatározásunkat megsürgette az is, hogy a mozgó gépkezelője azt a hírt hozta lakóhelyéről, Pestszentlőrincről, hogy ott a németek az Adria mozgót már birtokukba vették, s az egész berendezést már csomagolják is.
>
> Megjegyezzük még, hogy Dévay Andor az egyetlen régi üzemvezető Kispesten, akit fentiek alapján méltónak talált arra, hogy régi állásába visszahelyezze […] a budapesti délkerületi orosz katonai parancsnokság.

A fellebbezés népbírósági tárgyalására jóval később, 1948. január 30-án került sor. Dévay, aki ekkorra már átesett rendőri kihallgatáson és felügyelet alá helyezésen, majd a felügyelet megszüntetésén is, ekkor így vallott a *Jud Süss*-kérdésben: „A Jud Süsst távollétemben játszották, én nem is tudtam róla, mert én megtiltottam a játszását a filmnek." A népbírák tanácsa mégis helyben hagyta az igazoló bizottság ítéletét (moziengedélytől való megfosztásként értve az örök eltiltást), részben az akkori (Dévay által tagadott) vallomásra alapozva. A bíróság indoklása:

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

> Igazolás alá vont többször járt a nyilas párt helyiségében, és oda plakátokat adott be, a maga részére a nyilasok támogatását kérte, éspedig előadása szerint azért, mert azt annak idején üzletnek tartotta. Német katonaság által vezetett mozinál dolgozott. Mozgófényképszínházában előadatta a fajgyűlöletre uszító Jud Süss című filmet. […]
>
> Igazolás alá vont a fellebbezési tárgyaláson számos nyilatkozatot csatolt be, amelyek az ő egyéniségét a fentebb megállapítottnál másnak, zsidóbarátnak, sőt németellenesnek is igyekeznek feltüntetni. A saját maga által beismert tényekkel szemben azonban ezeknek a nyilatkozatoknak a tartalmát nem vehette figyelembe a Népbíróság, mert hiszen az elismert tényeket alapul véve a rendelkező részben foglalt határozatot kellett hozni igazolás alá vonttal szemben, éppen azért nem is rendelt el további bizonyítást, mert a tényállást felderítettnek látta.
>
> Kiemeli egyébként a Népbíróság, hogy igazolás alá vont az aláírásával ellátott fellebbezésben azt írja, hogy feljelentőjének az állításait „csakis a mai, még kiforratlan zavaros időkben lehetett komolyan venni". Az írásbeli fellebbezésnek az a kitétele utal arra, hogy az igazolás alá vontnak a fiatal demokratikus Magyarország kezdeti időszakáról minő véleménye volt, s ez a kitétel csak megerősíti a Népbíróságot abban a meggyőződésében, hogy az igazolás alá vont által elismert tények alapján a rendelkező rész szerinti határozatot kellett meghozni.

A fent idézett iratok alapján, csaknem nyolcvan év távlatából, nehéz volna kétséget kizáróan megállapítani, hogy Dévayt okkal vagy ok nélkül száműzték a mozi világából. (Ami kutatási tapasztalatom szerint a büntetéssel végződő igazolási eljárások jelentős hányadára igaz.) A föntiekben bemutatott „eljárási forgatókönyv" mindezzel együtt is kellően fényt derít úgy a számonkérés jellegzetességeire, mint azokra a vétek- és erénytípusokra, amelyekkel a filmipar résztvevőit az igazolás során vádolták és védték. Annyi bizonyos, hogy moziplakátot vinni nyilasházba, ott üzleti érdekből támogatást kérni, németek fenntartotta moziban dolgozni, a *Jud Süss*t vetíteni együttesen olyan vádhalmazt képeztek, melynek súlyán a megvádoltnak sem cáfolattal, sem pedig a kényszernek, az üldözöttségnek, valamint az üldözöttek és a mozis javak mentésének hangoztatásával nem sikerült könnyítenie.

A hangmérnök és a hivatalban maradás

A második eset alanya első pillantásra sokban hasonlít a kispesti mozi üzemeltetőjére, Dévay Andorra. Ő sem a fiatalok nemzedékéhez tartozott (1887-ben született Salgótarjánban), és éppen úgy, mint a magát amerikai születésűnek mondó, Párizsban orvosnak készülő, az első világháború után a bécsi amerikai misszióban tényked Dévay, szintén

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

többször kényszerült profilt és székhelyet változtatni. Ráadásul a mai Budapest (állítólag) legidősebb fája mellett álló pesthidegkúti családi villától néhány utcára maga is működtetett mozit, ahol a szóbeszéd szerint különösen jó minőségű hanggal szólaltak meg a filmek. A fámának kellő hitelt szolgáltat, hogy Lázár István, akinek az igazolását az alábbiakban részletezem, a magyar filmgyártás szívének méltán tekinthető Gyarmat utcai stúdiókomplexum, a Hunnia hangmérnöke volt. Lázár a harmincas évektől olyan, ma is ismert filmekhez adta szaktudását, mint például a *Havi 200 fix* (1936)*, Halálos tavasz* (1939), *Egy szoknya, egy nadrág* (1943) *(Hangosfilm.hu).* Ez a pozíció, a hazai filmipar reprezentatív műhelyének nagyra becsült posztja jelentősen megkülönböztette Dévaytól, aki a filmes tér túlsó szögletében működött, és nem a gyártás, hanem a bemutatás és az eladás feladatát látta el, még csak nem is az akkori főváros területén.

Csíktaplóczai Lázár Istvánt, a Rimamurány-Salgótarjáni Vasmű Rt. korábbi gyárigazgatójának fiát, a főváros néhai rendőrfőkapitányának, az 1907-ben moziengedélystopot elrendelő Boda Dezsőnek (*Népszava* 1907: 8) a vejét Dévaytól eltérő helyzete nem mentette meg attól, hogy az 1945. november 17-i igazolóbizottsági ülésen ugyanarra a sorsra jusson, mint a kispesti mozis. Annak ellenére is, hogy a feljelentés – a jegyzőkönyv tanúsága szerint – nála hiányzott, ráadásul mind lakó-, mind munkahelyén (Pesthidegkút, Hunnia) előzőleg már igazolták:

> Lázár István a következőket mondja: 18 éve dolgozik a Hunniában, ahol 1945.IX.1-én állását felmondták. 1944-ben karácsonyig dolgozott. Nyilaspárt tagja nem volt. Utolsó filmje nyilas propagandafilm volt, amit kénytelen volt csinálni, mert mint technikai embert ahhoz a filmhez rendelték ki, amihez a vezetőség akarta. Nem emlékszik, hogy ennek a kisfilmnek ki volt a rendezője és ki a gyártásvezetője.
>
> Szakmai előadó megjegyzi, hogy különösnek találja, hogy Lázár István pontosan emlékszik arra, hogy 10 évvel ezelőtt milyen filmen dolgozott és kik voltak a munkatársai. Ezzel bizonyítékát adja annak, hogy védi a nyilas beállítottságú egyéneket.
>
> Határozat: Igazoló Bizottság Lázár Istvánt a szakmai gyakorlattól örökre eltiltja. Indokolás: miután Lázár István anyagi helyzete olyan rendezett, megengedhette volna magának, hogy október 15. után a munkát abbahagyja. Ezt nem tette, továbbra is a helyén maradt és részt vett nyilas propagandafilmek készítésében. Igazolásra vont a határozattal szemben fellebbezéssel él.
>
> (Lázár István igazolási ügye. HU BFL XVII. 1633. 3. kisdoboz, Kl–Ö[3])

A bizottság visszamenőleges elvárása tehát az volt a filmipari szereplőkkel szemben, hogy a nyilas hatalomátvétel napjától, ha anyagilag megengedhették, hagyják el állásu-

[3] A Lázárra vonatkozó továbbiakban közölt információk és szövegrészletek az itt található dokumentumokból származnak.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

kat, és ne működjenek közre a hatalom propagandafilmjeinek munkálataiban. Vagyis a bizottság, különösen a jegyzőkönyv kivonatában nem nevesített, igen jól informált szakmai előadó kollaborációfogalmába nemcsak a propagandafilmek készítése, hanem a megélhetési kényszer nélkül végzett munka is beletartozott.

Lázár, a bánya-, majd gépészmérnökből lett filmgyári szakember megkülönböztetett helyzetét mutatja, hogy hangmérnök létére a Horthy-kor újságlapjain is megmegfordult (pl. Földényi 1941: 19). Természetesen vitatta a bizottság határozatát, és a büntetendő kollaboráció egy másik értelmezésével élt. Írásban benyújtott fellebbezését tanulságos hosszan idézni, mert abban többek közt hierarchizálta a filmalkotás szereplőinek felelősségét is.

> [A] következő okokból maradtam szerintem helyesen a hangmérnöki állásomban:
> 1. Én nem voltam produkcióvezető, sem filmvállalkozó, de még forgatókönyvíró sem. Mindössze hangmérnök voltam, kinek a film szellemi részéhez semmi köze sincs. A Hunnia filmgyár évek óta alkalmazott fix fizetéses hangmérnöke voltam, ki műszaki szempontból a hangokat vizsgáltam felül, és nem a szöveget, mellyel lelkeket lehet mérgezni.[4]
>
> 2. A nyilas időben nem volt olyan könnyű odadobni egy műszaki állást, hiszen az a rezsim terrorral, géppisztollyal és börtönnel dolgozott. Engem kenyéradó gazdám, a Hunnia minden egyes filmhez kivezényelt válogatás nélkül, de a terhemre írt filmek úgynevezett kisfilmek voltak, melyeknek tartalmát nem is ismertem, de nem is kellett ismernem. Az a szerző, a forgatókönyvíró és a felvételvezető rendező hatáskörébe tartozik, nem a mérnökéhez.
>
> 3. Most is helyesen azt mondják, hogy főként karácsony előtt a munkások kedvéért annyit kell dolgozni, amennyit csak lehet. Akkor is karácsony előtt állottunk, amikor az ott alkalmazott családos munkásoknak is kenyérre volt szüksége. De különben is, tekintetes fellebbezési tanács! Azért maradtak meg a gépek, mert én dolgoztam. A németek feltétlenül leszerelték és kivitték volna a gépberendezést, ha ott nem folyt volna a munka. Így maradtak meg a Hunnia pasaréti gépei sértetlen állapotban, és:
>
> 4. Hogy a demokrata Magyarország ma a Gyarmat utcában filmeket tud gyártani, az nagyrészben az én érdemem. Én nem álltam le a műszaki munkával, s így a felszerelés, de egész Budapesten csak ez a felszerelés lett a ma részére átmentve, és ma a Hunnia Gyarmat utcai gyárában a volt Pasaréti üzemből oda átvitt gépekkel lehet csak és egyedül dolgozni, melyeket az én munkám óvott meg a Németországba való kiszállítás elől.[5]
>
> További vád ellenem az, hogy nem emlékeztem volt munkatársaimra és azokat az igazolási tárgyaláson nem akartam „kiadni". Méltóztatik tudni, hogy az emlékezőtehet-

[4] Vagyis a gyártók ekkor a mai szokással ellentétben nem saját csapattal érkeztek a kibérelt stúdióba, hanem a stúdió stábjával készíttették el a művet, kivéve persze az írót, rendezőt, színészgárdát.

[5] Aláhúzás az eredetiben.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

ség egy természeti adomány, mely nálam évtizedek óta nem működik kifogástalanul, de kérem, én nem dolgoztam a pasaréti kis filmeknél nagy rendezőkkel vagy produkcióvezetőkkel, hanem kis és jelentéktelen filmekhez való kis és jelentéktelen emberekkel, kiknek a nevére már csak azért sem emlékeztem, mert a hangmérnöknek, mint ismételten mondottam, a szellemi részhez és annak rendezőihez semmi köze sincsen.

Végül marad a vagyoni állapotom. Való igaz, hogy 57 éves koromra annyira vittem negyven évi szorgalmas munka után, hogy egy földszintes családi házacskám van Pesthidegkúton gyümölcsöskerttel, héttagú családom részére. Azonkívül összerakosgattam egy kis falusi mozit, melyben hetekint két napon van előadás, és néhány gyümölcsfából hogyan lehet héttagú családdal (négy gyermekem van), az öreg édesanyámmal megélni a nyilasok géppisztolyai által fenyegetve, az rejtély előttem. Két helyen igazoltak: Pesthidegkúton és a Hunnia gyárban. Hol vannak tehát a bűneim?

Mivel erre a kérdésre az igazolási eljárás megállapító választ nem tudott adni, mély tisztelettel kérem igazoltatásom kimondását.

Legmélyebb tisztelettel
Lázár István
okl. mérnök, hangmérnök.

Lázár pontokba szedett érvelése olyan kollaborációelképzeléssel operál, melynek értelmében a film(szöveg), amellyel valóban lehet „lelkeket mérgezni", legalább két részre osztható: egy szellemire és egy műszakira. Csakis az előbbieket előállítók, avagy „a szerző, a forgatókönyvíró és a felvételvezető rendező" felelnek a tartalomért, ilyenformán a műszaki közreműködőket a propagandáért nem terheli felelősség. (Utóbbihoz az eljárás során nem konkretizált „kisfilmeket" egyébként is emlékezetre méltatlan, „kis és jelentéktelen" figurák gyártották.) Lázár mindemellett tagadta azt is, hogy módjában lett volna szabadon döntenie feladatairól, szemben a terror eszközeivel élő nyilasuralommal, a munkahely parancsával, nem beszélve a tőle függő filmes dolgozók és a saját anyagi problémáiról. Lázár lánya, Julianna egyébként még 2009-ben is alátámasztotta 1944 végének pesthidegkúti nehézségeit (Péter 2009: 7): „Az ostromot ebben a házban éltük végig. Sokan idemenekültek a családból, volt, hogy huszonhárman is laktunk itt. Főztünk, mostunk, varrtunk, állandóan égett a nagy sparhelt."

Lázár érvelése a kényszer fölemlítésén túl abban is egyezik Dévayéval, hogy mindketten mentő körülményként hozták fel a gépek megőrzését. Vagyis saját erényükként tüntették föl, hogy sikerült megelőzni a felszerelés Németországba hurcolását, így téve lehetővé a filmforgatást és -vetítést a közben demokratikussá lett Magyarországon.

Ami azonban a fellebbezés sikerét illeti, a két férfi nem is különbözhetne jobban. Míg Dévayt, láthattuk, elutasította a népbíróság, Lázár érvei meghallgatásra találtak. (Figyelemre méltó egyébként, hogy az első fokon ítélkező igazolóbizottság mindkettejük ese-

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

tében túllépte jogkörét, mert nem tilthatott volna el örökre senkit a szakmájától. Dévay rá is mutatott erre a hibára.) Lázár fellebbezését az első igazolóbizottsági meghallgatás után csaknem két évvel, tehát szintén jókora késéssel tárgyalta a fellebbviteli (nép)bírói testület. Akik figyelembe vették a Hunniában lezajlott, pozitív végkimenetelű igazolási eljárást – a megfellebbezett eltiltásról egy másik, a Magyar Filmalkalmazottak Országos Szabad Szakszervezeténél ténykedő bizottság döntött –, mi több, meggyőzőnek találták Lázár elméletét a filmalkotók eltérő felelősségéről is:

> A népbíróság elfogadja helytállónak Lázár István védekezését, amely szerint a filmek szellemi részéhez köze nem volt, ő csupán műszaki szempontból vizsgálta a hangokat. A kérdéses kisfilmekért tehát a felelősség nem őt terheli, de ezen felül javára írandó az a körülmény, hogy a film[hiányzó szövegrész] üzemben tartása megakadályozta a felszerelési tárgyak Németországba való kiszállítását. Minthogy az eljárás alá vont egyébkénti magatartása ellen semmiféle kifogás fel nem merült

– Lázárt végül igazoltnak ítélték.

Azonban a kollaboráció vádjával szembeni sikeres védekezés sem jelentette a működés akadálytalan folytatását. Legalábbis ezt kell föltételeznie annak, aki a kispesti mozisnak és a Hunnia hangmérnökének további sorsára kíváncsi, mivel a rendelkezésemre álló dokumentumok, adatbázisok alapján egyikük útját sem lehet tovább követni a fellebbezés elbírálása, azaz 1948 és 1947 után. Lázárról is csak annyi tudható, hogy 1974-ben hunyt el, miután hatvanéves koráig, azaz 1947-ig állt a Hunnia alkalmazásában, pesthidegkúti moziját pedig ugyanebben az évben államosították (Péter 2009: 7). Mivel Dévaytól már 1945-ben megvonták a moziengedélyt, és a fellebbezése sem ért célt, gyanítható, hogy a mozgóképet ismét a propaganda szolgálatába állító újabb megszállás és újabb diktatúra éveiben ő sem a film világában találta meg – már amennyiben – a boldogulás útját. Dévay Andor és Lázár István számonkérésének története azonban így is muníciót biztosít ahhoz a vitához, amely a populáris kultúra, azon belül a film politikai célú felhasználásáról folyik szakadatlanul. És amelynek – ahogyan reményeim szerint e két esettanulmányból is kiderült – korántsem az az egyedüli tanulsága, hogy sem a *Jud Süss*, sem *Az akarat diadala* rendezőjét nem ítélték el háborús bűnökért (Schubert 2002: 26).

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Levéltári források

Budapest Főváros Levéltára, filmipari igazolóbizottsági ügyek iratai, 1945–1946
Dévay Andor igazolási ügye. HU BFL XVII. 1633. 1. kisdoboz (A–Fé)
Lázár István igazolási ügye. HU BFL XVII. 1633. 3. kisdoboz (Kl–Ö)
Magyar Nemzeti Filmintézet – Filmarchívum
Radó István: *Egy filmdramaturg emlékiratai.* Ké 201/10
(Nyomtatásban megjelent: uő: *Egy filmdramaturg emlékei.* Válogatta, szerkesztette és a bevezető tanulmányt írta Buza Péter. Budapest, MMA, 2020)

Hivatkozások

1939. évi IV. törvénycikk a zsidók közéleti és gazdasági térfoglalásának korlátozásáról, *https://net.jogtar.hu/ezer-ev-torveny?docid=93900004.TV&searchUrl=/ezer-ev-torvenyei%3Fpagenum%3D42*
Az ideiglenes nemzeti kormány 1945. évi 15. M. E. számú rendelete
a közalkalmazottak igazolásáról. *Magyarországi Rendeletek Tára,* 1945, *https://library.hungaricana.hu/hu/view/OGYK_RT_1945*
A mozik megrendszabályozása. *Népszava*, 1907. november 26.: 8.
Baráth K. (2020) Migráció és mobilitás. Magyarkanizsaiak Budapesten a 20. század első felében. *Bácsország Vajdasági Honismereti Szemle*, 25 (1): 10–23.
Csáki P. (1988) A ponyvairodalom „megrendszabályozása" az 1940-es évek elején. *Magyar Könyvszemle,* 104 (1): 41–53.
Deák I. (2015) *Európa próbatétele. Együttműködés, ellenállás és megtorlás a második világháború alatt.* Budapest: Argumentum
Esti Ujság, 1941. április 10.: 8.
Földényi E. (1941) Tücsök jól helyezte el gyerekeit. *Színházi Magazin*, 4 (10): 18–19.
Frey, D. (2018) *Jews, Nazis, and the Cinema of Hungary: The Tragedy of Success, 1929–44*. London: Tauris
Gergely G. (2017) *Hungarian Film 1929–1947*: *National Identity, Anti-Semitism, and Popular Cinema.* Amsterdam: Amsterdam University Press
Hangosfilm.hu, www.hangosfilm.hu
Péter Zs. (2009) Egy trilógiát is írhatnék. *Pesthidegkúti Polgár*, 1 (5): 6–7.
Schubert G. (2002) A szépség szörnyetege. Leni Riefenstahl 100. *Filmvilág*, 45 (12): 26–31.
Szegedy-Maszák M. (2006) A polgári társadalom korának művelődése II. (1920–1948). Szellemi élet. In Kósa L. (szerk.): *Magyar művelődéstörténet.* Budapest: Osiris, 531–564.
Vajdovich Gy. (2013) A magyar film 1939 és 1945 között. *Metropolis,* 17 (2): 7–10.
Záhonyi-Ábel M. (2013) A magyar filmes intézményrendszer 1938–1944. *Metropolis,* 17 (2): 14–27.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Filmográfia

Balogh B. (1936) *Havi 200 fix*
Hamza D. Á. (1943) *Egy szoknya, egy nadrág*
Harlan, V. (1940) *Jud Süss*
Kalmár L. (1939) *Halálos tavasz*
Riefenstahl, L. (1935) *Az akarat diadala*

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Ignácz Ádám

Szovjet dalok magyarországi adaptációi a Rákosi- és Kádár-korszakban

Politika- és diplomáciatörténeti adalékok a populáris zenei feldolgozások elemzéséhez

Bevezetés

A populáris zene nemzetközi kutatásában ma már alapvetésnek számít, hogy a zenei produktumok esztétikai és strukturális elemzése a zenészeket befolyásoló „külső" tényezők vizsgálatával, a zeneszerzés és a zenei előadás társadalmi, technológiai, politikai kontextusainak a megismerésével lehet csak igazán teljes és sikeres. Mindez azt is jelenti, hogy olykor egészen eltérő elemzési stratégiákkal érdemes különböző korokban vagy különböző földrajzi és kulturális formációkban született alkotásokhoz közelíteni. Munkánkra nagy hatással lehet például, ha olyan országok vagy térségek zenéjével foglalkozunk, ahol a művészek tájékozódását és repertoárépítését politikai-diplomáciai tényezők is intenzíven alakítják (vö. Susam-Saraeva 2015: 8–9), amelyek akár a zenei interpretáción is nyomot hagyhatnak. Ezt egy olyan tanulmányban kísérlem meg most demonstrálni, amelyben elsősorban a populáris zenei adaptációk kérdéseiről lesz szó. „Eredetikről" és „utánzatokról", dalok „változatairól" és „verzióiról", amelyek nem csupán egyéni művészi döntések következtében nyerték el ma ismert alakjukat és kerültek a szélesebb nyilvánosság elé.

Az, hogy a politika és a diplomácia akár a fordítások, adaptációk, feldolgozások esztétikai sajátosságaira is hatással lehet, megítélésem szerint a zeneipar globalizálódása és az online zenei platformok megjelenése előtti időszakokon, illetve a populáris zene nyugati centrumországaitól földrajzi vagy kulturális értelemben távol eső színtereken mutatható be a leghatásosabban. Ott, ahol múlt és jelen nem minden zenéje volt széles körben hozzáférhető, és ezért a helyi zenészközösségeknek kiváltságos szerepük volt a legújabb trendek importjában és terjesztésében; és ahol direktívákkal, szervezett koncertekkel, felvételek tudatos terjesztésével vagy éppen terjedésük akadályozásával a nagyhatalmak, illetve a helyi politikai elit tagjai valóban nagyobb sikerrel avatkoztak

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

be a mű „egyediségébe" és manipulálták a populáris zene mozgáspályáit (vö. Fosler-Lussier 2020).

Éppen ezért tekintem jó elemzési terepnek az államszocialista Magyarország zenekultúráját is. A hidegháború évtizedeiben a nagyhatalmi befolyás és a politikai kontroll folyamatosan érzékelhető volt a magyar (populáris) kultúrában, jóllehet e kontroll jellege és intenzitása folyamatosan változott. Azt, hogy milyen sokszor és milyen sok irányban is módosult a zene és a politika kapcsolata a Rákosi- és Kádár-korszakban, olyan produkciókon keresztül próbálom meg a következőkben megragadni, amelyek a rendszer mind a négy évtizedét végigkísérték, majd a rendszerváltást követően szinte nyomtalanul eltűntek a hazai zenei életből: vizsgálatom középpontjában egykor népszerű szovjet dalok magyarországi feldolgozásai állnak. Számos ilyen feldolgozás született 1945 és 1989 között, amelyek átfogó elemzésére e rövid írás keretében nem vállalkozhatok. Zenei és esztétikai kérdésekkel például csak érintőlegesen foglalkozom, és mindössze három dalra, illetve ezek különböző feldolgozásaira összpontosítok. E példákat azonban úgy igyekeztem összeválogatni, hogy a legmeghatározóbb trendek kirajzolódjanak, és láthatóvá váljon, időben és műfaji szempontból is milyen messzire ért a szovjet zene hatása Magyarországon.

Poljuska (1947/1964)

Elsőként Lev Knyipper *Poljuska* (eredetileg: *Poljusko polje*) című szerzeményével foglalkozom, amit az énekesnő Vera Duhovszkaja mutatott be 1933 februárjában egy, a Vörös Hadsereg létrejöttének 15. évfordulója alkalmából rendezett moszkvai koncerten, és ami a zeneszerző *Költemény a Komszomol-katonáról* című, egy évvel később (1934-ben) megjelenő szimfonikus művében is helyet kapott. A Viktor Guszev szövegére komponált dal a Szovjetunió állami ifjúsági szervezetének otthonuktól és szeretteiktől messze, jeges mezőkön harcoló katonáit méltatja, mégsem csupán katonadalként, illetve a bolsevik forradalmi-mozgalmi dalrepertoár meghatározó darabjaként vonult be a köztudatba (Nest'ev 1983: 18–24). Általános népszerűségéről, illetve gyors ütemű *folklorizációjáról* sok mindent elárul, hogy gyakorta „népdalként" hivatkoztak rá (vö. Sztroganov 2015), dallama pedig messze a Szovjetunió határain túl is ismertté vált. Különösen sok feldolgozása született a második világháború idején és közvetlenül a háború után, a szovjetekkel akkor még szövetséges nyugati országokban; Jarry Gray, Tex Beneke és a US Army Air Force Band 1946-ban és 1947-ben kiadott instrumentális jazzverziói (pl. Gray, *Russian Patrol,* 1946; Beneke, *Meadowlands,* 1947) rövid ideig még az amerikai slágerlistákon is előkelő helyet foglaltak el.[1]

[1] Knyipper alkotásának hatása ilyen szempontból talán csak a *Volgai hajóvontatók dala* című 19. századi

www.interkonyv.hu

Mindezt azért fontos megemlíteni, mert a *Poljuska* 1945 után Magyarországon is kétféle formában volt jelen. Egyfelől mozgalmi dalként (Tokaji 1978), másfelől viszont hazai szórakoztató zenészek adaptációiban, amelyek többsége stílusában az amerikai jazzfeldolgozásokat követte. A dal azon magyarországi változatai közül, amelyekről hangfelvétel is készült, a fa- és rézfúvósokat használó amerikai big bandek hatása leginkább a jazz-zongorista-zenekarvezető Martiny Lajos, a dalszövegíró G. Dénes György és az orosz származású énekes, Várady György 1947-es közös produkciójában (Martiny, *Poljuska,* 1947) volt kitapintható. Ez a produkció ráadásul szövegében is eltért Viktor Guszev eredetijétől és Raics István felvonulásokon, ünnepeken, majd később tankönyvekben is használt fordításától, amennyiben Poljuska egy személyként, a katona otthon hagyott szerelmeként jelent meg benne (a kifejezés az oroszban a *polje* – „mező, síkság" szó kicsinyítő képzős alakja):

Raics István fordítása (részlet; Fejér 1949: 26–27)

Vár ránk a síkság,
Végtelen mezőkön szél jár.
Búcsúzni kell az otthonunktól, pajtás,
Halld, a kürt a harcmezőkre hív már.

Sírnak a lányok,
Szél, ne hozz felénk ma jajszót:
Zengj harci indulót, ma bátorítót,
Lengesd, lobogtasd a vörös zászlót!

G. Dénes György verziója (részlet; Martiny 1947)

Száguldó járőrben
Járom én a puszták útját,
Lóhátról üvöltöm a zúgó szélben,
Ó, mennyire imádom Poljuskát!

Bérc, lejtő, völgy, erdő
Elmarad a száguldásban,
Csontig ható nagy fagyban szívem nem fáj,
Vigasztal szép szerelmem, Poljuska!

munkadalhoz, illetve Matvej Blantyer *Katyusá*jához (1938) volt mérhető: a külföld szemében már a 20. század első felében is ezek számítottak a szovjet kultúra – és általában a Szovjetunió – legtöbbet használt „zenei jelölőinek". Itt érdemes még megemlíteni, hogy a US Army Air Force Band – akkor még Glenn Miller vezetésével – már 1941-ben feldolgozta a *Volgai hajóvontatók dalá*t; a *Katyusa* ekkoriban készült amerikai adaptációi közül pedig Nat King Cole-é (1945) a legismertebb.

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

A jelenből visszatekintve úgy tűnik, hogy Martinyék produkciója – amelynek alkotói szintén „orosz népdalként" hivatkoztak Knyipper művére – két korszak határán állt. Közvetlenül azelőtt született, hogy Magyarországon kezdetét vette volna a szovjet típusú „kulturális forradalom", és az államhatalom központi lépéseket tett volna a nyugati(as) szórakoztatóipari termékek kiszorítására. A dalválasztásra ez esetben már bizonyosan hatással voltak a Magyarország geopolitikai státuszában bekövetkező változások, az interpretáció szabadsága azonban egyelőre még megmaradhatott. Ezt a határhelyzetet jól érzékelteti, hogy egy évvel később a párt lapja, a *Szabad Nép* már éles kirohanást intézett a „megdzsesszesített Poljuska" ellen, amely a Hivatásos Zenészek Szakszervezetének a *Dolgozók az iskoláért* akció javára rendezett jazzkoncertjén hangzott fel az Apor együttes előadásában, a budapesti Városi Színházban (Dr. H. T. 1948). A lap névtelen kritikusa „visszatetszést keltőnek", sőt „undorítónak" nevezte, hogy egy „szovjet dalremekből", egy „szépséges" mozgalmi indulóból „hisztérikusan vonagló amerikai dzsesszszámot" készítettek, majd rövid kritikáját a következő sorokkal zárta (N. N. 1948): „A dzsesszre való átírás ma divat. Klasszikus zeneszerzők egymásután esnek áldozatául, úgy látszik, most a munkásmozgalom dalait is ki akarj[ák] kezdeni. A mozgalom dalainak [viszont] nincs szükségük ilyesfajta »népszerűsítésre«. A Poljuska és minden más mozgalmi dal közkincs, de nem közpréda." Ilyen jellegű feldolgozások felvételen való megjelentetésére és terjesztésére aztán 1949-től kezdődően már egyáltalán nem volt lehetőség: a Magyar Rádió műsoraiban és az 1951-ben megalapított Magyar Hanglemezgyártó Vállalat (a továbbiakban: MHV) kiadványain már a sztálinizmus első időszakában sem szerepelhettek a szovjet dalok jazzes feldolgozásai, és rövidesen az élő zenei gyakorlatból is igyekeztek száműzni azokat (Ignácz 2020a: 113–184). Nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy a *Poljuska* e zenepolitikai változások ellenére nem tűnt el a magyar zenei nyilvánosságból. A hivatalos ünnepségeknek, reprezentatív eseményeknek – kórusműként – továbbra is fontos kelléke maradt, sőt, az ötvenes években már az iskolai ének-zenei oktatásban is egyre hangsúlyosabb szerepet kapott (Kiss 2020) – a dal *spontán* átalakításának és *szabad* interpretációjának a lehetősége viszont hosszú időre megszűnt.

A következő években a keleti blokk (s benne Magyarország), illetve a nyugati országok (populáris) zenei színterei jórészt egymástól függetlenül fejlődtek. 1956 után, a hruscsovi olvadás időszakában az újbóli közeledés viszont nem a legújabb trendek befogadásán, hanem sokkal inkább egyfajta visszarendeződésen és múltba tekintésen keresztül valósult meg (Ignácz 2020b). Kelet-Európában egyre inkább visszaengedték a két világháború közötti divatokat, és már a jazznek is csak a modernebb, absztraktabb irányait vetették el, nyugaton pedig újból divatba jöttek a szovjet dalok jazzfeldolgozásai, részben az 1940–1948 között népszerűvé váló slágerek feleleventésével. Az első jelentős sikert a fal túlsó oldalán egy olyan dal adaptációi aratták, amely a Szovjetunió

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

kulturális nyitottságát demonstráló 1957-es moszkvai Világifjúsági Találkozón (VIT) kapott először nagyobb nyilvánosságot: Vaszilij Szolovjov-Szedoj *Moszkva környéki esték* című szerzeménye 1962-ben a brit Kenny Ball *trad jazz* együttesének előadásában a brit és amerikai slágerlistákon is egészen a második helyig jutott. Diplomáciatörténeti szempontból még ennél is fontosabb, hogy a jazzklarinétos Benny Goodman többéves előkészítést követően megvalósuló 1962-es szovjet turnéján Blantyer *Katyusá*ja (Joya Sherill orosz, majd angol nyelvű előadásában [Eschen 2004: 115–116]), illetve a big bandre hangszerelt *Poljuska* (instrumentális verziója) is a ráadásszámok között szerepelt (Goodman 1962). Egy olyan kiemelt figyelemmel kísért eseményen, mint amilyen Goodman turnéja volt, e ráadásszámok aligha mehettek volna le a házigazdák jóváhagyása nélkül. Márpedig a rábólintás ebben az esetben a régi-új interpretáció megtűrését, elfogadását is jelentette.

Lényeges ugyanakkor, hogy az efféle amerikai és nyugat-európai adaptációk szinte mindig a különösen ismert, folklorizálódott szovjet-orosz dalokat (1949 előttről a *Katyusá*t, a *Poljuská*t, a *Volgai hajóvontatók dalá*t, és újabban a *Moszkva környéki esték*et) vették alapul, és nagy többségükben instrumentálisak voltak. Ezzel abban is irányt mutattak, hogy miként lehet a legegyszerűbben „neutralizálni", eredeti földrajzi-politikai kontextusától megfosztani a szovjet zenét, hogy az más távoli, „egzotikus" dalok társaságában beépíthetővé váljon a nemzetközi vendéglátó-ipari, szórakoztató zenei repertoárba.

De mivel indokolható, hogy lényegében a szovjet dalok hatvanas évek elején-közepén született magyar *rockzenei* feldolgozásai – a fal innenső oldalán – szintén ugyanezt a mintázatot követték? Egyfelől nyilván azzal, hogy ezek az adaptációk egy olyan időszakban születtek, amikor az első hazai amatőr gitáregyüttesek még kizárólag feldolgozásokat játszottak, és miután négy-hat órás vendéglátó-ipari fellépéseken és klubesteken kellett hétről hétre helytállniuk (lásd K. Horváth 2015), folyamatosan keresték, hogy az alaprepertoárjukat adó, nyugati rádiókról lefülelt slágerek mellett milyen egyéb zenékkel, például népszerű klasszikusokkal, népdalokkal vagy akár jazzsztenderdekkel egészíthetik ki a műsoraikat. E sokszínűség köszön vissza a Sztevanovity Zorán vezette Metro együttes 1965-ben kiadott első önálló kislemezén is, amelyen együtt jelenhetett meg egy Shadows-dalnak *(The Rise and Fall of Flingel Bunt),* egy Del Shannonhoz köthető amerikai rock and roll slágernek *(Keep Searchin),* Martiny Lajos és Pogány Lajos 1953-ban írott, *Mit tegyek?* című táncdalának és a *Volgai hajóvontatók dalá*nak az instrumentális rockzenei adaptációja (Metro, *Volgai hajósok dala,* 1965). Utóbbi verzió különlegessége, hogy az valójában egy már létező adaptáció adaptációja (másolata) volt: Zorának a svájci Rolf Hazy Osterwald *Wolgaschiffer* (1964) címen kiadott felvételét kopírozták, amely felvételt – az akkori bőgős, Bokány Ferenc visszaemlékezése szerint (Bálint 2020: 248) – a zenekart patrónusi minőségében segítő professzionális jazz-zongorista és -zeneszerző, Deák Tamás ajánlotta a figyelmükbe.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

A svájci Osterwald egyike volt azoknak a közép-európai professzionális szórakoztató zenészeknek, akik az 1940-es években a jazz világában kezdték karrierjüket, de lépést akarván tartani az újabb divatokkal, a hatvanas évektől (instrumentális) gitárzenével is kísérleteztek. Hozzá egészen hasonló utat járt be az a Berki Géza, akinek nevéhez a *Poljuska* 1964-es instrumentális rockzenei feldolgozása fűződik (Berki, *Poljuska,* 1964). Az 1927-es születésű Berki 1948-tól a Magyar Rádió Tánczenekarának, majd a hatvanas években a Rádió hivatalos big bandjeként működő Stúdió 11-nek volt a tagja, saját zenekarával viszont alkalmanként a Shadows együttes stílusát idéző adaptációkat is készített. E kettős identitás miatt okkal feltételezhetjük, hogy Berki 1964-es *Poljuska*-feldolgozása mögött egyaránt ott vannak a zenekarvezető 1940-es évek második felének Magyarországán szerzett zenei tapasztalatai, a Kenny Ball és Goodman irányából érkező jazzinspirációk, illetve a svéd Spotnicks együttes közvetlen hatása, amely együttes 1962-ben (*The Rocket Man* címmel) elsőként tett kísérletet a *Poljuska* amatőr gitárzenei újrahasznosítására.

A *Poljuska* példájával elsősorban azt szerettem volna megmutatni, hogy Magyarországon 1948 előtt és az 1960-as években is léteztek olyan zenészközösségek, amelyek még a szovjet dalok feldolgozása tekintetében is a nyugati trendeket követték. Ám a Kádár-korszakban ez csak azáltal válhatott lehetővé, hogy már nem minősült ideológiailag védhetetlen, ellenkulturális gesztusnak, ha valaki szórakoztatóipari zenészként adaptálta a *Volgai hajóvontatók dalá*t vagy a *Poljuská*t, még akkor sem, ha ezt egy nyugatról importált irányzat (jelen esetben az instrumentális rock) keretein belül tette. A hatvanas évek Magyarországán kiépülő *szimulált nyilvánosság*nak (a fogalomhoz lásd Kalmár 1998) épp az volt az egyik jellegzetessége, hogy az államhatalom már látványosan kerülte a művészeti alkotásba és interpretációba történő direkt beavatkozásokat, inkább megpróbálta elnyomni vagy marginalizálni az ellenségesnek, veszélyesnek minősülő művészeti kísérleteket. A hivatalos nyilvánosságban jellemzően akkor jelenhetett meg valaki, ha a kultúra „támogatott" vagy „tűrt" szférájába került. Azzal, hogy a magyar piacon kizárólagos monopóliumot szerző Magyar Hanglemezgyártó Vállalat vállalta a kiadásukat, a Metró és Berki adaptációi „állami engedéllyel" kerültek forgalomba.

Jereván (1951/1977)

A szovjet dalok magyarországi adaptációi között tehát olyanok is akadtak, amelyeket nyugati-nemzetközi trendek inspiráltak. Az államszocializmus évtizedeiben azonban szép számban születtek olyan szovjet dalok is, melyek kizárólag a *második világ* zenei piacain köröztek, és csak ebben a regionális kontextusban voltak értelmezhetők. Ezek jelentős része a Rákosi-korszakban érkezett meg Magyarországra.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Ahogy fentebb már említettem, 1949 után idehaza valóban történtek kísérletek a jazz ernyőfogalma alá vont nyugati szórakoztató zenei műfajok kiszorítására, ráadásul a kultúrpolitikai vezetés a professzionális zeneszerzők és -tudósok alkotta zenei elit bevonásával új elvárásokat fogalmazott meg a szórakoztató és vendéglátó-ipari zenével szemben. Arra szólították fel a zenészeket, hogy a dalszerzésben, a repertoárépítésben és a zenei interpretáció terén is új mintákat keressenek (Ignácz 2020a).

Legnagyobb mennyiségben ekkor indult meg a magyar zenei piacon a népszerű szovjet dalok importja. Ezek nyomában ugyanakkor egy újfajta feldolgozástípus is megjelent, amely szinte minden tekintetben az 1945–1949 között keletkezett jazzes adaptációk antitézise volt: az interpretációt visszafogottság, kiszámíthatóság és az improvizatív részek feltűnő mellőzése jellemezte, a hangszerelés terén pedig a vonós hangszerek és a népi fúvósok domináltak a big bandekre jellemző rézfúvósok és szaxofonok helyett. Ez volt elmondható az örmény származású Artyemij Ajvazjan *Drága Jereván* című 1948-as táncdalának (Ajvazjan 1983 [1948]) 1951-ben forgalomba hozott első hazai feldolgozásairól is, amelyek a rádióban leggyakrabban Hollós Ilona, Záray Márta és a Magyar Rádió Tánczenekara előadásában voltak hallhatók (a magyar változat *Jereván* címen futott, lásd például Hollós, *Jereván [örmény táncdal],* 1951).

A kaukázusi szovjet tagköztársaságok zeneszerzői, ahogy arra Marina Frolova-Walker (2007: 320–338) is felhívta a figyelmet, a kései sztálinizmus időszakában gyakran írtak keleties zenét, ami nemzeti értékeik kihangsúlyozására szolgált, és kommersz, „kiigazított" formában tárta a szovjet hallgatók elé a helyi népzene jellegzetességeit. Amint azt az örmény eredeti és annak orosz fordítása alapján sikerült kiderítenem, a *Drága Jereván* dalszövege is lokális perspektívából ábrázolja Jerevánt és emeli ki annak pozitív tulajdonságait:

Artyemij Ajvazjan eredetije (részlet, nyersfordítás; Ajvazjan 1983)

Jereván, kedvesem, ide hívlak mindnyájatokat,
Csodálatos itt a levegő, isteni a víz,
Hófehér sapkában tündököl az Ararát,
És alatta városom, akár egy illatos kert.[2]

Hé, kedves Jereván,
Szülőhazám!
Hé, kedves, kedves,
Drága Jereván!

[2] A versszak utolsó két sorának egy másik változata is létezett: „*Hagyd ott a karaván̈t, vándor, / És gyere inkább Örményországba, testvérem.*"

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Kihasználva a dallam keleties karakterét, a magyar verzióban azonban a szövegíró Zoltán Pál az örmény fővárost nem valami ismerős, hanem éppenséggel idilli, különleges, ám elérhetetlenül távoli helyként mutatja be:

Zoltán Pál változata (részlet; Hollós 1951)

Messze túl a kék hegyen van az én hazám,
De hív a város, a zsongó Jereván.
Suhognak a selymek a lányok derekán,
A fény úgy csillog a bőrük aranyán.

Vár rám ott egy szép legény,
Szép, mint álomkép.
Lépte suhanó, ajka daloló,
Szíve az enyém rég.

Erről a szövegről éppúgy gondolhatjuk, hogy a Szovjetunió idealizálásának szándékával született, mint azt, hogy a két világháború közötti nyugati (és a nyugati mintákat követő magyar) szórakoztatóipar azon dalainak nyomvonalát követi, amelyek az afrikai, ázsiai, dél-amerikai országokat szinte minden esetben a gyarmattartó nagyhatalmak nézőpontjából, egzotikus helyekként jelenítették meg (vö. Rupprecht 2015). Ez is azt támasztja alá, hogy a szovjetizáció még a sztálinizmus első időszakában sem puszta utánzást jelentett, sokkal inkább az „idegen" és „hazai", illetve a „régi" és „új" minőségek bonyolult egymásba játszását.

A *Drága Jereván* valóban az egyik legnépszerűbb lett az ötvenes évek elején tömegesen gyártott szovjetdal-feldolgozások közül, azon ritka produkciók egyike, amelyek bizonyíthatóan még 1956-ban is használatban voltak Magyarországon. Ám a forradalom után, akárcsak a Rákosi-korszak más külföldi és magyar slágerei, hosszú időre használaton kívülre került. Ez nemcsak a divatok változásával magyarázható, hanem azzal is, hogy az 1957-től berendezkedő új kádári rezsim ambivalensen viseltetett a sztálinizmus éveinek politikai és kulturális örökségével szemben, és sok esetben nyíltan meg is próbált attól elhatárolódni (Rainer M. 2004).

Az ötvenes években divatos dalok tömeges újrahasznosítására végül csak a hetvenes–nyolcvanas évek fordulóján kiteljesedő retró- és nosztalgiahullám adott lehetőséget. Az első populáris zenei nosztalgiahullám a hidegháborús nyugaton főként az ötvenes évek rock and rolljának újbóli divatjáról, majd pedig a beatkorszakhoz kötődő retrospektív produkciók megjelenéséről szólt (Reynolds 2011). Az államszocialista Magyarországon ugyanakkor a hazai szórakoztató zene korábbi korszakainak (a két világháború közötti időszaknak és végül a Rákosi-érának) az újrafelfedezésével is összekapcsolódott, és

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

egy sor előadónak adott lehetőséget arra, hogy *saját* karrierje egy korábbi szakaszához nyúljon vissza.

Ekkor, 1977-ben jelent meg Záray Márta és Vámosi János első nagylemeze is, melyen a *Drága Jereván* új feldolgozása is helyet kapott. Ez a változat a hagyományos szórakoztató zene megújulási törekvéseivel összhangban rockos, funkys, diszkós elemeket is tartalmazott, viszont teljes egészében átvette Zoltán Pál 1951-es szövegét. Utóbbi döntés árulja el igazán, hogy az énekes házaspár nem az eredeti szovjet dalhoz, hanem kifejezetten annak ötvenes évek elején készült magyar változatához tért vissza, amelyet – mint fentebb említettem – Záray néhány évtizeddel korábban már sikerrel énekelt.

Mégsem csupán egyéni művészi döntések és kereskedelmi megfontolások vezettek ahhoz, hogy ez a lemez és rajta a feldolgozás épp a hetvenes évek végén jelent meg. A lemez elkészültét a hazai lemezgyártásban végbemenő változások is elősegítették. Amíg ugyanis a Kábel- és Műanyaggyár szerény körülményei között gyártatta a lemezeit, az MHV akkor sem tudta volna a hatvanas évektől egyre tömegesebbé váló hazai igényeket kielégíteni, ha ez szándékában állt volna. A technikai korlátok hatására viszont elsősorban kultúrpolitikai és ideológiai szempontok mentén döntött arról, mikor, kivel és milyen felvételt készít. A dorogi lemezgyár 1976-os felépülésével aztán a korábbi kapacitásproblémák megszűntek, sőt, a lemezgyár populáris zenei kiadványokért felelős, teljhatalmú menedzsere, Erdős Péter maga nyilatkozta azt, hogy immár állandó tervezést igényelt, milyen további – korábban nem támogatott, vagy népszerű, de lenézett – anyagokkal töltsék meg a kihasználatlan gyártósorokat (idézi Sebők 2002: 221). Az egyik legkézenfekvőbb megoldás pedig ebben a helyzetben az évtizedek óta használaton kívüli archív felvételek és a régebbi korok dalaiból készült feldolgozáslemezek kiadása lett, amire az 1976–1984 közötti időszakból számos példát találunk.

Ma már több kutató is foglalkozik azzal, hogy a populáris zenében a nosztalgia és a múltidézés milyen mértékig függött mindig is össze a stúdiók, a hanghordozók és a zenelejátszó-hangközvetítő berendezések fejlődésével, illetve ezen eszközök tömeges terjedésével (Hogarty 2017; Reynolds 2011). Az államszocialista Magyarországon sem volt ez tehát másként, ám itt még valami másra is szükség volt a Horthy- és Rákosi-korszak zenéinek feleletenítéséhez: arra, hogy fokozatosan enyhüljenek vagy akár teljességgel meg is szűnjenek az e korszakokkal szembeni általános politikai-ideológiai előítéletek (vö. György 2014: 11–15; 45–46). A harmincas, negyvenes, ötvenes évek magyar szórakoztató zenei produktumai éppen akkor jöttek újból divatba, amikor a kultúra más szféráiban (például a színházban és a filmben), sőt a történet- és a társadalomtudományokban is megindult ezeknek az évtizedeknek a feldolgozása, és sor került a korábbiaknál objektívebb szempontok szerinti újraértékelésükre.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Száz barát / Szent Iván éjjelén (1986/1987)

A *Drága Jereván* 1951-ben és 1977-ben született magyarországi adaptációinak létezéséből és abból a tényből, hogy Ajvazjan dalát ekkoriban Romániában és Csehszlovákiában is feldolgozták, arra következtethetünk, hogy a második világ populáris zenéjében – a nyugati trendek átvétele mellett – a regionális szinten megvalósuló cseréknek is meghatározó szerepe lehetett.

A modern nyugati populáris zene hatását azonban a hatvanas évek második felétől kezdve az államszocialista országokban sem lehetett „kivédeni". A rendszerváltás előtti utolsó két évtized a kommunista vezetésű országokban már nem (csak) a nyugati zene általános tiltásáról és a szocialista társadalomhoz illő, alternatív szórakozási-művelődési formák megtalálásáról szólt, hanem sokkal inkább arról, hogy miképpen lehet *domesztikálni* a nyugati népszerű zenét (vö. Kappanyos 2017), vagyis kiválogatni azokat a műfajokat és előadásmódokat, amelyek esztétikai, etikai vagy ideológiai szempontból nem tűnnek összeegyeztethetetlennek a szocialista államrenddel. Az alternatív, rendszer- és társadalomkritika megfogalmazására alkalmas zenéket (például a kemény rockot és a punkot) a politikai és kulturális elit továbbra is gyakran kriminalizálta; sokkal könnyebben a szocialista populáris zenei fősodor részévé válhattak viszont a tisztán szórakoztató céllal készülő, apolitikus produkciók, amik aztán a blokk regionális zenei piacain is szabadon terjedtek. Tanulmányom utolsó példája ebből az időszakból származik: egy olyan szovjet dal magyarországi feldolgozására szeretnék kitérni, amely elsősorban a keleti blokkban vált ismertté, ugyanakkor a transzfer ebben az esetben egy olyan műfaj – a diszkó – keretein belül valósult meg, amely egyértelműen a nyugati zeneipar termékének tekinthető.

A példa az 1983 és 1988 között hat alkalommal megrendezett, *Slágerbarátság* című zenés vetélkedőhöz kapcsolódik, amit kifejezetten a szovjet–magyar szórakoztató zenei kapcsolatok erősítésére és a szovjet zene legújabb divatjainak magyarországi terjesztésére hoztak létre. A *Slágerbarátság* fővédnöke a *Szovjetszkaja Zsenscsina* (magyarul *Lányok, asszonyok* címen kiadott) folyóirat, illetve a helyszínt biztosító Pesti Vigadó volt, de a fesztivál kultúrdiplomáciai jelentőségéről sok mindent elárul, hogy a szervezésben és a lebonyolításban a Szovjetunió Szerzői Jogvédő Hivatala, a Mezsdunarodnaja Knyiga Könyv- és Hanglemezegyesülés, valamint a budapesti Szovjet Kultúra és Tudomány Háza is részt vett, a Fényes Szabolcs vezette zsűribe pedig – a felsorolt szerveken túl – a külföldi szólisták és együttesek magyarországi látogatásait is bonyolító Nemzetközi Koncert Igazgatóság (ismertebb nevén: Interkoncert), valamint a Magyar Rádió, a Lapkiadó Vállalat és az MHV is delegált tagokat (N. N. 1986). A részint szovjet előadók vendégfellépéseinek, részint magyar előadók által készített feldolgozásoknak helyet adó rendezvény legjobbnak ítélt pillanataiból a Magyar Rádió és a Magyar Te-

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

levízió minden évben november 7-én, vagyis az 1917. októberi szocialista forradalom hivatalos ünnepnapján adott válogatást, az itt elhangzó dalok egy része pedig az MHV gondozásában kislemezen és kazettán is megjelent.

A rendezvényen fellépő magyar előadók egyik része – Aradszky Lászlótól Korda Györgyön át Harangozó Terézig – a hagyományos vendéglátó- és szórakoztatóipar képviselője volt, akik a nyugati *recording star*okhoz hasonló szerepet töltöttek be a korszak zenei életében. Őket jellemzően a rádió hivatalos együttesei (többnyire a Stúdió 11) kísérték. De mellettük számos olyan fiatalabb zenész és zenekar is indult a vetélkedőn, akiknek karrierje jellemzően a beatkorszakban indult, ám akik később a professzionális szórakoztatóipar felé fordultak, és a nemzedéki divatok esztétikai eszköztárát mainstream popzenei produkciók előállítására használták. Elsősorban nekik: Máté Péternek, Komár Lászlónak, Zalatnay Saroltának, a 100 Folk Celsius, az Apostol, a Bergendy vagy a Bojtorján együtteseknek volt köszönhető, hogy a *Slágerbarátság*on nemcsak a táncdal és esztrád világából származó szerzemények szerepeltek, hanem legalább ugyanilyen számban szovjet folk, country vagy hard rock slágerek is. És ez utóbbi körbe tartozott a Neoton Família együttes is, amely 1987-ben Igor Nyikolajev és Alla Pugacsova *Száz barát* című, 1986-os diszkóslágerét adta elő magyar szöveggel, az eredeti zenei anyag többé-kevésbé pontos lekövetésével. (A magyar verzió *Szent Iván éjjelén* címmel hangzott el a Vigadóban.[3])

Szergej Zsuk és Kevin C. Karnes több írásában (pl. Zhuk 2018; Karnes 2021) is rámutatott, hogy a diszkókultúra már az 1970-es évek második felétől kezdve dinamikusan fejlődött a Szovjetunió különböző tagköztársaságaiban, és fontos eszközzé vált a szovjet populáris kultúra állami kontroll mellett zajló *elnyugatosításában*. A szovjet diszkó azonban nem a nyugati zene puszta lemásolásával született, azt ugyanis nem kizárólag a fiatal generáció nemzetközi trendekre fogékony képviselői terjesztették. A Szovjetunió kései történetének egyik legtöbbet foglalkoztatott, állami kitüntetésekkel is elismert előadója, Alla Pugacsova szintén csak középkorú előadóként fordult a diszkó irányába, miután már számos más – tradicionális – stílusban bizonyított és a szovjet popsztárok közül egyedülálló módon nyugaton is karriert építhetett.

1982-es turnéja és a *Slágerbarátság*on is bemutatott *Millió rózsaszál* című slágere Pugacsova nevét Magyarországon elsősorban az operettek és táncdalok rajongóinak körében tette ismertté. Svédországban viszont ezzel párhuzamosan már olyan tévéfelvételeket és lemezeket készített, amelyek a nyolcvanas évek nemzetközi popzenéjének hangján szólaltak meg. Ez utóbbi felvételek készítették elő azt a korszakát is, amelyet hazájában „ifjúsági időszaknak" is neveztek, többek között épp az olyan slágereknek köszönhetően, mint amilyen a *Száz barát* volt (Pugacsova 1986).

[3] A dal magyar feldolgozását tudomásom szerint nem adták ki hivatalos felvételen. A vetélkedőn elhangzó verzió megtekinthető: *https://www.youtube.com/watch?v=Qcbeid0UNGs*.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

A Neoton Família ideális magyar tolmácsa lehetett egy olyan dalnak, amely azt mutatta meg, hogy a nyolcvanas évekre a szocialista blokk vezető nagyhatalma is sikerrel integrálta a politikai értelemben veszélytelen, ám nagy népszerűségnek örvendő nyugati divatokat. Az MHV, valamint Erdős Péter erőteljes támogatását élvező együttes már az 1970-es évek végétől tudatosan az ABBA sikereit vette célba, és – Pugacsovához hasonlóan – egyike lett a szocialista tábor nyugaton is értékesíthető zenei exporttermékeinek (Fernbach 2021), aminek a „nyugatos" popzene kelet-európai terjesztésében is fontos szerepet szántak (a Neoton a Szovjetunióban is több alkalommal turnézott, és ott számos lemezt is értékesített).

A *Szent Iván éjjelén* nem népszerűsége vagy trendformáló jellege miatt érdemel figyelmet, inkább szimbolikus jelentőségűnek tekinthető, hogy a rendszerváltás előtti pillanatokban egy nemzetközi szinten is jegyzett szovjet popsztár *aktuális* diszkóslágerét egy zeneiparilag vele azonos rangú és szerepű magyar előadó játszotta, méghozzá egy zenediplomáciai szempontból kiemelt jelentőségű rendezvényen. Megosztottság helyett ekkor már minden az integráció irányába mutatott.

Konklúzió

Amint megszűnt a Szovjetunió és Magyarország közti politikai szövetség, a fentiekben vizsgált dalok és adaptációik itthon hamar a feledés homályába merültek. Ez a fejlemény annál is inkább figyelemre méltó, mert a volt szovjet tagköztársaságokban Nyikolajev, Knyipper és Ajvazjan szerzeményei továbbra is használatban maradtak. Itt talán elegendő arra utalnunk, hogy a *Száz barát*ból legutóbb az ismert ukrán lemezlovas, DJ Lutique készített remixet (amit svájci kollégája, DJ Antoine is felhasznált egy 2006-os moszkvai fellépése alkalmával);[4] a *Drága Jereván*nak pedig Örményországban még ma is számos professzionális és amatőr feldolgozása készül, amint ezt a koronavírus-járvány idején készült és időközben a YouTube-ra feltöltött „karanténfelvételek" is példázzák.[5] Magyarországon ezzel szemben tudtommal nem születtek újabb adaptációk vagy a korábbi adaptációkhoz új felvételek az elmúlt három évtizedben. Még a *Poljuska* is inkább „zenei emlékműként", egy letűnt korszak mementójaként él(t) csak (rövidebb ideig) tovább, a *Best of Communism* (1997) című albumnak és más hasonló válogatásoknak köszönhetően.

De talán épp erős idő- és térbeli meghatározottságuk miatt használhatjuk a fenti példákat arra, hogy néhány általános következtetést is levonhassunk:

[4] Lásd például https://www.youtube.com/watch?v=Hx4NKrnRsbE.

[5] Lásd például https://www.youtube.com/watch?v=gTVSsjJvdN0.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

1) A Rákosi- és Kádár-korszakban a szovjet hatás nemcsak a művészi zenében, a mozgalmi repertoárban, a hivatalos eseményekhez, állami és iskolai ünnepekhez kapcsolódóan, hanem a szélesebb értelemben vett populáris zene valamennyi műfajában is kimutatható volt. Ráadásul szó sincs arról, hogy a szovjet–magyar populáris zenei transzferek intenzitása az ötvenes évektől kezdve fokozatosan csökkenő tendenciát mutatott volna. Épp ellenkezőleg: a feldolgozások felől nézve úgy tűnik, hogy a magyar zenei piac még a Kádár-korszak utolsó évtizedében is megtartotta keleti kapcsolatait, jóllehet ekkor már a nyugati zene állt a figyelem középpontjában.
2) A magyar zeneipar és zenei piac 1989 előtt nem vált le teljesen a „globális" trendekről, hanem mindvégig egy sajátos, önálló kontaktokkal és transzfercsatornákkal rendelkező hálózat részeként kapcsolódott ezekhez. A hálózat tagjai (így a szovjet és magyar zenei piac) közötti folyamatos csere, de sok esetben a nyugati kulturális javak importja is e csatornákon keresztül – ezek közvetítésével és kontrollja mellett – zajlott.
3) A tárgyalt adaptációk az államszocializmus időszakában nemcsak két politikai szövetséges, a Szovjetunió és Magyarország között közvetítettek, hanem a magyar politikatörténet különböző periódusai, azaz az újjáépítés időszaka (1945–1948), a Rákosi-korszak és a Kádár-korszak között is *dialógusokat* alakítottak ki, és bizonyos dalok visszatérése, újrahasznosítása akár az e korszakok politikai-ideológiai megítélésében bekövetkező változásokra is utalhatott.

A fentiekből az is következik, hogy populáris zene, diplomácia és politika szövevényes kapcsolatát a hidegháború időszakában nem csak a nyugati trendek, az ellenkulturális jelenségek, a komoly társadalmi üzenetet közvetítő dalok alapján érdemes vizsgálni. A magyar populáris zenét keleti irányból is fontos hatások érték, ám a kelet–nyugat ellentét nem komplett műfajok vagy generációk között, hanem ezeken belül jött létre.

Hivatkozások

Bálint Cs. (2020) *Beatinterjúk II*. Budapest: Magyar Rockhírességek Csarnoka

Dr. H. T. [Dr. Hegedűs Tamás] (1948) Színházi hírek. Száztagú szimfonikus jazz. *Magyar Nemzet,* november 4.: 2.

Eschen, P. (2004) *Satchmo Blows Up the World. Jazz Ambassadors Play the Cold War*. Cambridge (MA) és London: Harvard UP

Fejér P. (szerk.) (1949) *Szovjet dalok*. Budapest: Magyar–Szovjet Társaság

Fernbach E. (2021) Holnap hajnalig. A Neoton sikerei a Felkelő Nap országában. *Beatkorszak.blog.hu,* március 29., *https://beatkorszak.blog.hu/2021/03/29/holnap_hajnalig_a_neoton_sikerei_a_felkelo_nap_orszagaban*

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Fosler-Lussier, D. (2020) *Music on the Move*. Ann Arbor: University of Michigan Press
Frolova-Walker, M. (2007) *Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin*. New Haven: Yale University Press
György P. (2014) *A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között*. Budapest: Magvető
Hogarty, J. (2017) *Popular Music and Retro Culture in the Digital Era*. New York: Routledge
Ignácz Á. (2020a) *Milliók zenéje. Populáris zene és zenetudomány az államszocialista Magyarországon*. Budapest: Rózsavölgyi
—— (2020b) Visszatér a múlt. Populáris zene és nosztalgia a késő Kádár-korszakban. *Replika*, 115–116: 151–173.
K. Horváth Zs. (2015) Brit szellem és külvárosi dzsungaság. A Nyugat-kép felhajtóereje a magyar populáris zene korai történetében. In Ignácz Á. (szerk.): *Műfajok, stílusok, szubkultúrák. Tanulmányok a magyar populáris zenéről*. Budapest: Rózsavölgyi, 107–122.
Kalmár M. (1998) *Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája*. Budapest: Magvető
Kappanyos A. (2017) Az ellenkultúra domesztikálása. Táncdalfesztivál 1966–1968. In Ignácz Á. (szerk.): *Populáris zene és államhatalom*. Budapest: Rózsavölgyi, 54–71.
Karnes, K. C. (2021) Disco Culture and the Ritual Journey in the Soviet 1980s. *Music Theory Online*, 27(3): DOI:10.30535/mto.27.3.8.
Kiss H. (2020) *Zenehallgatás az általános iskolai ének-zene órákon az 1960-as években*. Doktori disszertáció. Budapest: ELTE, Pedagógiai és Pszichológiai Kar
N. N. (1948) A megdzsesszesített Poljuska. *Szabad Nép*, november 7.: 12.
Nest'ev, I. (1983) Die Liedbewegung des 20. Jahrhunderts und die „Zwei-Pole"-Situation. In J. Elsner (szerk.): *Sozialistische Musikkultur: Traditionen, Probleme, Perspektiven*. Berlin: Neue Musik, 9–24.
Rainer M. J. (2004) A „hatvanas évek" Magyarországon. (Politika)történeti közelítések. In uő (szerk.): *„Hatvanas évek" Magyarországon. Tanulmányok*. Budapest: 1956-os Intézet, 11–27.
Reynolds, S. (2011) *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. New York: Farrar, Straus and Giroux
Rupprecht, T. (2015) *Soviet Internationalism after Stalin. Interaction and Exchange between the USSR and Latin America during the Cold War*. Cambridge: Cambridge UP
Sebők J. (2002) *Rock a vasfüggöny mögött*. Budapest: GM
Susam-Saraeva, Ş. (2015) *Translation and Popular Music: Transcultural Intimacy in Turkish–Greek Relations*. Berlin: Lang
Sztroganov, M (2015) О народном бытовании песни Катюша и проблеме вариативности фольклорного сознания. *Научный Алманах*, 2(58): 28–38.
Tokaji A. (1978) A koalíciós évek mozgalmi dalainak társadalmi élete. *Kultúra és Közösség*, 5(1–2): 7–26.
Zhuk, S. (2019) Limits of Westernization during Cultural Détente in Provincial Society of Soviet Ukraine. *Euxeinos*, 8(25–26): 42–60.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Diszkográfia

Ajvazjan, A. (1983) *Песни*. Мелодия C60 17843 44
Goodman, B. (1962) *In Moscow*. RCA Victor LSO-6008
Джаз-оркестр Армении Под Управлением Артемия Айвазяна (1988 [1948]) *Джан Ереван*. Мелодия M60 48359 006
Hazy Osterwald-Sextett (1964) *1:0 Für Hazy*. HÖR ZU SHZE 112
Hollós Ilona (1951) *Jereván (örmény táncdal).* Tonalit B245
Jerry Gray And His Orchestra (1946) *Russian Patrol (Meadowland).* Mercury 5005
Martiny L. (átdolgozás) és G. Dénes Gy. (szöveg) (1947) *Poljuska*. Odeon MF 169
Metro Együttes (1965) *Volgai hajósok dala.* Qualiton EP 7322
Pugacsova, A. (1986) *…Счастья В Личной Жизни!* Мелодия C60 24717 002
Tex Beneke And His Orchestra (1947) *Makin' Love Mountain Style / Meadowlands*. RCA Victor 20-2898
Various Artists (1997) *Best of Communism*. Gong HCD 37898
Záray–Vámosi (1977) Pepita SLPX 17518

www.interkonyv.hu

© Typotex Kiadó

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

III. Popkultúra és (a)politikusság: kortárs esettanulmányok

© Typotex Kiadó

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Varga Balázs

Elképzelt szocializmus

A hidegháborús évtizedek új képe kortárs kelet-európai filmekben és sorozatokban

Az örökifjú kommunista veterán bizalomerősítő játékot játszik az állambiztonság beépített ügynökével a Május 1. Ruhagyár épületének tetején, a gyár nevét hirdető, rikító vörös és kék neonok fényében. A Visztula habjaiból kiemelkedő emberevő szirének elmerülnek Varsó éjszakai életében és egy diszkóbárban találnak munkát. A rókatündér szelleme által megszállt leány egy finn westernballadákat daloló rendőrrel randevúzik. A szocializmus dicsőségét hirdető első űrutazás főszereplője nem Lajka kutya, hanem Lajkó, a magyar cigány permetezőpilóta. 1983-ban terrorakció dönt rommá néhány lengyel várost, ennek következtében megváltozik a lengyel és a globális történelem.

Vér, verejték és könnyek – de nem olyan verzióban, ahogy azt a kelet-európai történelemből és popkultúrából ismerjük. Vad, abszurd, hihetetlen történetek, ismerős helyek, tárgyak és kulisszák között elővezetve. Jelenetek, mozzanatok az elmúlt idők néhány magyar és kelet-európai filmjéből. Nagyon különböző alkotások, mégis van bennük valami közös, ami transznacionális trendnek is nevezhető. Erről az irányról szól a most következő szöveg. Arról, hogy milyen változások érzékelhetők a szocializmus évtizedeinek ábrázolásában a kortárs kelet-európai populáris film- és sorozatkultúrában. Jó néhány olyan alkotás készült ugyanis az elmúlt években, amely a szocializmus időszakát fantasztikus elemekben bővelkedő történetben idézi meg, ismert és ismerős sztereotípiákat (helyszíneket, tárgyakat, szereplőket, zenéket) önfeledt fikcióval vegyítve. Olyan, a nyitó bekezdésben felvillantott filmek és sorozatok tartoznak ebbe a körbe, mint Ujj Mészáros Károly fanyar humorú romantikus vígjátéka, a *Liza, a rókatündér* (2015), Lengyel Balázs szatírája, a *Lajkó – Cigány az űrben* (2018), Bodzsár Márk vámpírtörténetbe csomagolt ügynökfilmje, a *Drakulics elvtárs* (2019), a lengyel Agnieszka Smoczyńska horrorelemekben bővelkedő musicalje, *A csábítás* (*Córki dancingu / The Lure*, 2015), vagy épp a Netflix első lengyel gyártású produkciója, az *1983* című alter-

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

natív történelmi thriller (kreátor: Joshua Long, az egyes epizódok rendezői: Katarzyna Adamik, Olga Chajdas, Agnieszka Holland és Agnieszka Smoczyńska, 2018).

Ezeket a filmeket és sorozatokat a szocializmus emlékezete szempontjából tanulságos kortárs trend képviselőiként fogom elemezni. Közös sajátosságuk, hogy erős műfaji kódok használatával, markánsan stilizált világban idézik fel (vagy teremtik meg) a szocializmus emlékezetét. Hibrid stratégiájuk egyfelől a retró jegyeit magán viselő tárgyias akkurátusságon alapul (tárgyak, ruhák, zenék megidézése), másfelől pedig a fantasztikus mozzanatokra épülő történeteken. Ez az irányzat nem a semmiből pattant elő. Nagyobb hagyományokra tekint vissza, miközben a kortárs nyugati populáris mozgóképkultúrában a hidegháborús nosztalgiának nevezett filmes és sorozathullámmal érintkezik. Úgy gondolom, a szocializmus popkulturális emlékezete vagy öröksége igen határozottan és kreatívan használja fel a hatvanas-hetvenes-nyolcvanas évek emblematikus, sztereotipikus ábrázolásait, és azok segítségével teremti meg a maga sajátos retró-pastiche világát. Ez a világ színes és szagos, látványos. Megmozgathatja a kortárs közönséget – azokat, akik már a berlini fal leomlása után születtek, akár keleten, akár nyugaton. E filmek és sorozatok célja nem a magyar hetvenes évek vagy a lengyel hadiállapot utáni időszak felidézése, miközben mégis erős bennük a politikum: a szocializmust a privátszférát, a vágyakat megregulázó, rigid és fegyelmező rendszerként mutatják be. Ám egyben ki is nevetik, kifigurázzák – tovább építve és erősítve egy masszív vizuális, zenei és narratív, műfaji kódokon alapuló világot. Az „elképzelt szocializmus" filmjeit és sorozatait tehát nem a valótlanságok és a fikció, hanem a különféle kulturális regiszterek keveredése révén előállított saját pozíció felől fogom értelmezni. Azt állítom, hogy ezek a filmek és sorozatok ábrázolási stratégiáikban és kulturális funkcióikban egyaránt különböznek a rendszerváltás utáni két évtized posztszocialista nosztalgia címen csoportosított és elemzett alkotásaitól, illetve a szocializmus időszakának drámai bemutatásaitól. Az „elképzelt szocializmus" filmjei az audiovizuális sztereotípiák és a retró dekoratív eszköztára segítségével a szocializmus fiktivizált képét teremtik meg, ám egyben újra is politizálják a szocializmus emlékezetét. A referencialitás és a kontinuitás eltűnése a mitizálás és a retró stratégiáinak erősödésével és az újrapolitizálással jár együtt. Szemben a posztszocialista nosztalgia kontinuitást kereső és depolitizált ábrázolásaival, és eltérően az állambiztonsági szolgálatok működésére fókuszáló, a szocializmus bűneit (és bűnösségét) tematizáló, illetve felmutató ügynökfilmek hullámától, az általam elemzendő filmek és sorozatok egy imaginárius világban jelenítik meg a szocializmus emlékezeti képét – ennek az imaginárius világnak azonban központi eleme a személyes autonómia beszűkülése és egy fegyelmező, megfigyelő és kontrolláló rendszer bemutatása.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

A nosztalgia és változatai

A nosztalgia az elmúlt évtizedekben a közelmúlt ábrázolásáról és emlékezeti képeiről, kulturális funkcióiról, illetve a popkultúra politikumáról folytatott viták egyik szuperfogalmává nőtte ki magát. Miközben maga a nosztalgia szó orvosi kifejezésként, a 17. század végén jelent meg, a társadalom- és kultúratudományos diskurzusban az 1970-es években terjedt el, többek között Fred Davis (1979) nagyszabású szociológiai munkája, a *Yearning for Yesterday* (Vágyakozás a tegnap után) nyomán. Az általában a múlt, illetve az otthon és otthonosság felé irányuló vágyakozásként jellemzett nosztalgiát egyéni és közösségi élményként vagy érzelmi állapotként, illetve kulturális jelenségként, sőt kereskedelmi termékként szokták leírni (Boym 2001; Lowenthal 1989; Radstone 2010), ilyetén módon mostanra a pszichológiai, társadalmi, politikai, kulturális és kereskedelmi szféra széles skálájára kiterjesztve. Popkulturális jelenségek értelmezésére tágabb körben szintén az 1970-es évektől kezdve használták, mégpedig elsősorban az amerikai popkultúra, a kulturális termelés, emlékezet és annak politikuma összefüggésében (Sprengler 2009). A hetvenes évekbeli Amerikai Egyesült Államokból, a politikai válságok (Watergate, vietnámi háború) zaklatottságából, illetve a hatvanas évek ellenkulturális mozgalmai és identitáspolitikai csatái okozta viták tapasztalatából visszatekintve az 1950-es évek Amerikája a béke és a prosperitás időszakának tűnhetett. Az ötvenes évek Amerikájának emlékezeti képe az 1970-es években egészen eltérő társadalmi és kulturális funkciókat tölthetett be: szolgálhatta a konzervatív értékrendet (a Pax Americana, a stabilitás és jólét idejeként értelmezve), de a nemzedéki önkifejezést, illetve általában is a tinédzsermitológia megalapozását is (mondjuk George Lucas 1973-as kultuszfilmje, az *American Graffiti* szerint). Ez utóbbin, tehát a „fiatal" és „fiatalság" koncepcióin keresztül pedig a kulturális fogyasztás és divat múltidéző nosztalgiahullámai mindinkább kiszélesedtek. Az „amerikai tinédzser" mint téma, célpont, fogyasztó és embléma a popkulturális termelés centrumába került, és ezen az alakon, illetve az ismétlés, felidézés és variáció remixstratégiáin keresztül a nosztalgiagyakorlatok is középponti szerepet kaptak. A *Stranger Things* (2016–2022) Netflix-produkciója az 1980-as évekre emlékezik, ám ezekben a nyolcvanas években az 1950-es évek Amerikája is masszívan visszaköszön.

A nosztalgiaviták popkulturális és politikai kontextusa tehát alapvetően a második világháború utáni USA-beli átalakuláshoz kötődik. Erre alapozva és ezen keresztül épült be tágabb kritikai diskurzusokba, így a modernitás/posztmodernitás körüli vitákba – leghatásosabban (azaz a leggyakrabban idézett módon) Fredric Jamesonnak (2010 [1991]) a posztmodernről és a késő kapitalizmus kulturális logikájáról született kötete kapcsán. Jameson is kitüntetett figyelemmel fordul az 1970-es évek amerikai filmjei felé, amikor a nosztalgiamódról és az eltűnőben lévő történelmiségről beszél, azt állítva,

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

hogy a posztmodern pastiche gyakorlatai érdemi vonatkozások nélküli stílusgyakorlatokká fordították a múltidézést. Realizmus helyett a múlt mentális képeinek keresése maradt: a történelemről alkotott popkulturális képek és szimulákrumok világa, maga a történelem (vagy Történelem) eközben elérhetetlenné vált.

Amennyiben a popkulturális termelés nosztalgiagyakorlatait amerikai orientációjúnak tekintjük (amerikai alatt ebben a kontextusban az Egyesült Államokat értve), különösen érdekessé válik a kérdés, hogy miként lehet elhelyezni és értelmezni a posztszocialista nosztalgia jelenségét, amely kulturálisan és politikailag is egészen más referenciákkal jellemezhető. A posztszocialista nosztalgia resztoratív (Boym 2001) funkcióját általában a kontinuitás megteremtésében szokták értelmezni. Irene Reifová (2018), miközben megkülönbözteti a posztszocialista nosztalgia társadalmi-politikai és kulturális használatát, mindkettőben a folytonosság megteremtésének mozzanatát emeli ki. A társadalmi-politikai nosztalgiagyakorlat a szocializmus időszakának egzisztenciális biztonságához, egyéni szinten pedig az identitásformáló élményekhez próbál kapcsolódni; a kulturális nosztalgia ugyanakkor – a retróesztétika révén – a szocializmus időszakának ikonikus és indexikus tárgyait és emlékeit idézi fel. Reifová kiemeli azt is, hogy a posztszocialista nosztalgia társadalmi-politikai gyakorlatai nemzedéki és társadalmi szempontból kötöttebbek (a szocializmus időszakáról megélt tapasztalatokkal bíró generációkhoz köthetők), míg a kulturális nosztalgia célközönsége szélesebb és eklektikusabb. A popkulturális nosztalgia amerikanizált koncepcióit és használati gyakorlatait, illetve a posztszocialista nosztalgiát egyaránt az elveszett világként érzékelt közelmúlthoz való kapcsolódás jellemzi. Amíg az amerikai popkultúra számára az 1950-es évek az origó, a posztszocialista nosztalgia (értve alatta az 1990-es és 2000-es évek trendjeit) az 1960-as évekre fókuszált (érthető módon itt nem a sztálinista ötvenes évek, hanem az „emberarcú szocializmus" megteremtési kísérleteivel azonosított reformkorszak tekinthető a béke és prosperitás idejének). A kortárs példákat nézve viszont, már csak az idő múlása és a nosztalgia ciklikus természete okán is, immáron egybeértek a vonatkozási korszakok: az elmúlt évtized popkulturális nosztalgiahulláma nyugaton és keleten egyaránt az 1980-as évekre tekint: a *Stranger Things* kezet ad *A besúgó*nak (2022).

Érdemes azonban visszatérni a posztszocialista nosztalgia politikai konnotációihoz és politikai használatához. Reifová (2018) a posztszocialista nosztalgia társadalmi és kulturális gyakorlatainak közös pontját azért is a közelmúlthoz való kapcsolódás megteremtési kísérletében és a folytonosság elvében látja, mert érvelése szerint a posztszocialista nosztalgia a rendszerváltás után az egykori szovjet blokkban a hivatalos politika által képviselt szakítási elvvel szemben (illetve a társadalmi átalakulás egzisztenciális, pszichés és érzelmi sokkjára adott válaszként, egyfajta védekezési reflexként) formálódott. Legkésőbb ezen a ponton ugyanakkor belefutunk a posztszocialista nosztalgiával

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

kapcsolatos egyik fő problémába: vajon mennyire általánosítható ernyőkategória ez? Mennyiben használható a posztszovjet, a keletnémet, a cseh és a szlovák vagy éppen a magyar politikai-társadalmi-kulturális átalakulás értelmezésére? A különféle verziók elég határozottan kirajzolódnak: az *ostalgie* terminussal fémjelzett keletnémet-nosztalgia (Berdahl 1999; Enns 2007) kapcsán a szakadás-szakítás érzete talán a legerősebb, hiszen a német egyesüléssel maga az ország, a Német Demokratikus Köztársaság is eltűnt. Ennek kapcsán a trauma és gyászmunka szempontjai erőteljesen megjelennek az *ostalgie*-gyakorlatok elemzési mezőjében (Boyer 2006). Szintén masszívan eltérő helyzetként lehet jellemezni a posztszovjet átalakulást, amelyben egy ország, egy birodalom omlott össze – ám amelynek jelenkori, a putyini Oroszország által képviselt politikája éppen nem a szovjet időszak megtagadására, hanem annak a történelmi folyamatosságára épít. A cseh posztszocialista nosztalgia tárgyalásakor rendre előkerül az 1970-es évtized emblematikus bűnügyi sorozata, a *Zeman őrnagy esetei* (1974–1979). A csehszlovák belügyminisztérium hathatós közreműködésével készült sorozat a népszerű bűnügyi fikciót a csehszlovák kommunizmus alapító elbeszélésévé igyekezett formálni. Az ideológiailag tehát egyáltalán nem súlytalan *Zeman őrnagy* a rendszerváltás utáni évtizedekben többször ismételt sikersorozat volt a cseh és szlovák televízióban. Ezt a népszerűséget, illetve a sorozat bemutatásának variációit (amikor kísérő-értelmező politikai vitaműsorokkal körítve vetítették) több elemző (Reifová 2009; Pehe 2014) a cseh emlékezetpolitika és a posztszocialista nosztalgia ambivalenciájának izgalmas példájaként mutatja be.

Ebben a kontextusban a magyar posztszocialista nosztalgia társadalmi és politikai hatása és jelentősége sokkal visszafogottabb. A magyar szocialista tévésorozatok között nem volt olyan élesen ideologikus és emlékezetét tekintve felkapott darab, mint a *Zeman őrnagy*. Azt azonban, hogy a közelmúltról szóló beszédnek, a popkulturális produkcióknak ne lenne vagy ne lehetne akár a jelenben is politikai tétje, többek között az HBO produkciójában készített *A besúgó* 2022-es bemutatója utáni polémiák mutatják.

A nosztalgia mint terminus tehát nagyon rugalmas szuperfogalom, amely kontextualizált használata esetén lehet igazán segítségünkre. Ebben a szövegben mozgóképi ábrázolási gyakorlatként (Spengler 2009), illetve egyfajta beállítottságként fogom használni a kifejezést, nagyjából összhangban azzal, ahogyan Paul Grainge (2002) a nosztalgia mint mód és hangulat *(nostalgia as a mode and mood)* elkülönítése kapcsán bevezette. A nosztalgia terminus ábrázolási gyakorlatként való használata alatt azt értem, amikor valamit kifejezetten múltbélinek vagy elmúltnak kívánunk mutatni, és ezen karaktere okán szándékozik az ábrázolás érzelmi hatást kiváltani. Ez az értelmezés sokban egybeeshet egy másik kifejezéssel, a retróval, amely eredetileg a divat és a dizájn területén volt használatban, ám az elmúlt évtizedekben szintén sokkal kiterjedtebb körben, területen és értelemben alkalmazták (Reynolds 2011). Elizabeth Guffey (2006) a retróról írt

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

könyvében a múlt megismerésének nem történeti módjaként értelmezte, a retró iróniku sságára, játékosságára és önreflexív mivoltára helyezve a hangsúlyt. Ebből a leírásból sok minden használható az én elemzéseimben is, ám állításom szerint az újrapolitizálás gesztusa mégis eltérést jelent a Guffey szerinti értelemben vett retrógyakorlatoktól.

Végül, a nosztalgia és a retró kapcsán érdemes kitérni a közelmúlt megjelenítésének és a történelmi filmek vagy a történelem ábrázolásának kérdéseire is. Ebből a szintén végtelenül szerteágazó problémakörből és szakirodalomból kizárólag egyetlen szálat, pontosabban egyetlen szöveget ragadok ki, mégpedig Philip Drake (2003) tanulmányát, amely az 1990-es években született amerikai filmeket csoportosítja ábrázolásuk, témájuk és attitűdjük szerint, a történelmi film, a korszakfilm *(period film)* és a retró kategóriái mentén. A *történelmi filmek* lényegét Drake (egybevágva a hagyományos műfaji definíciókkal) a referencialitásban látja. Ezek az alkotások valós személyek és/vagy események tárgyalása köré szerveződnek – ilyen az általa tárgyalt korszakban Oliver Stone életrajzi filmje, a *Nixon* (1995), vagy James Cameron melodrámába öltött katasztrófafilmje, a *Titanic* (1997). A *korszakfilmek* indexikus kapcsolatban állnak a filmek által megmutatott korszakokkal – ezekben az esetekben a hangsúly az adott időszak felidézésének gesztusán, a rekonstrukciós szándékon van (Drake konkrét példái *Az ártatlanság kora* [1993] és a *Gladiátor* [2000]). A *period film* esetében tehát nem egy adott személynek vagy eseménynek a története, hanem magának a korszaknak a felidézése a cél. Végül, a harmadik csoport, a *retrófilmek* jellemzője Drake szerint a metonimikus kapcsolódás: ezek a filmek az adott kor emlékezetére koncentrálnak, Raymond Williams (1977) kifejezésével egyfajta érzésstruktúrát idéznek fel. Ahogy ő fogalmaz, a retrófilmek nem a történelmi pontosságra és akkurátusságra törekednek, hanem inkább az elmúlt időket konnotáló kódokba feledkeznek bele. Ezen a ponton Drake is kiemeli, hogy a retrófilm működése sokban hasonlít ahhoz a mechanizmushoz, amit Jameson (2010 [1991]) a *nosztalgiafilmek* működése kapcsán tárgyalt – hogy a nosztalgiafilmek korábbi, mediatizált ábrázolások és sztereotípiák segítségével idézik fel a múltat. Drake azonban a nosztalgiafilm kifejezést a filmek és a közönség viszonyának jellemzésére, és nem a filmek és az egyes korszakok kapcsolatának leírására tartja fent. Elemzésem számára, az „elképzelt szocializmus" filmjeinek és sorozatainak értelmezésekor, illetve a történeti gondosság elhanyagolása kapcsán, a Drake által értelmezett retró kategória a leginkább célravezető.

A vonatkozó kortárs magyar és kelet-európai filmek és sorozatok elemzése kapcsán tehát a retró és az elmúlt időket konnotáló kódok fontosságát szeretném kiemelni, mint ami megkülönbözteti a referencialitásra vagy indexikusságra törekvő alkotásoktól azokat, amelyek korábbi (popkulturális és mediális) ábrázolások sztereotípiáira építenek. Másfelől, a filmek ábrázolási stratégiáinak jellemzésére előhoznék két olyan terminust, amit még az 1970-es évek elején, a nosztalgiáról és a nosztalgiafilmekről indult viták

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

kezdetén a téma egyik első fontos elemzője, Marc LeSueur (1977) használt, mégpedig a „felszíni realizmus" és a „szándékos archaizmus" kategóriáját. LeSueur két akkori amerikai film, *Az utolsó mozielőadás* (Peter Bogdanovich, 1972) és a már említett *American Graffiti* kapcsán tárgyalta a filmes nosztalgia kérdését és ábrázolási mechanizmusait. Ebben a kontextusban emelte ki az aprólékosság és részletesség kérdését: a korabelinek tűnő tárgyak és mozzanatok halmozása mint felszíni realizmus véleménye szerint komoly mértékben hozzájárul ahhoz, hogy e filmek nézői hitelesnek tekintsék az adott ábrázolást. A másik ábrázolásai stratégia, a szándékos archaizmus alatt pedig LeSueur azt értette, hogy az alkotók nemcsak az adott korszak megjelenését és hangulatát akarták újraalkotni, hanem olyan kivitelt is kívántak adni filmjeiknek, mintha azok az adott korból származtak volna. Mindez annyiban lehet érdekes, mert azt gondolom, a következőkben elemzendő magyar és kelet-európai filmek és sorozatok a felszíni realizmus stratégiáját messzemenőkig megtartva és használva épp hogy nem a szándékos archaizálással, hanem a tudatos és szándékos fiktiválás és mitizálás eszközével élnek. Ezek az ábrázolási stratégiák pedig nem feltétlenül jelentik a történetiség jamesoni értelemben vett elvesztését. Az „elképzelt szocializmus" filmjei inkább a közelmúlt parodikus újrapolitizálásának (Hutcheon 1989) példái.

A szocializmus képei és emlékezete

Az, hogy a filmek milyen hatékonysággal formálják egyes korszakokról kialakult képünket, sosem volt igazán kérdés (Rosenstone 1995). Mégis aránylag kevés elemzés született arról, hogy magyar és kelet-európai filmek miként alakították és mennyire meghatározták például a kora ötvenes évek sztálinizmusáról bennünk élő képet. A Bacsó Péter klasszikusában, *A tanú*ban (1969) is emlegetett „nagy fekete autó", az állambiztonság kiszemeltjeit otthonukból hajnaltájt kirángató katonák képe, vagy épp a vastapsba és ütemes szlogenekbe forduló nagygyűlések, avagy a plakátokkal kidekorált üzemek és pártirodák képei mind-mind megtalálhatók korabeli, illetve késő szocialista időkben készült filmekben – és visszaköszönnek kortárs látványkiállításokon, így a Terror Háza enteriőrjeiben is. A kelet-európai sztálinizmus emlékezete mint atmoszféra és vizuális sztereotípiakollekció nagymértékben ilyen emblematikus fotók, híradók és filmek hosszú sorában teremtődött meg (Hirsch 2016; Kovács 1998; Murai 2008). A szocializmus bemutatásának filmes alapmintázatai tehát már a szocializmus idején kialakultak. A rendszerváltás környékén pedig az épp összeomló „létező szocializmus" brutalismonumentális örökségének vizuális-mozgóképes mitizálása is elindult. Monory M. András 1988-ban forgatott disztópikus sci-fije, a *Meteo,* vagy Kamondi Zoltán 1991-es mágikus-realista filmje, a *Halálutak és angyalok* szuggesztív látványvilágához nemhogy

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

digitális trükkökre, de óriási költségvetésből épített díszletekre sem volt szükség, hiszen ott voltak a frissen összeomló-összeomlott rendszer emlékművei, a koszosszürke gyárépületek, kongóan üres üzemcsarnokok vagy a bős–nagymarosi vízlépcső betonszarkofágjának a kulisszái mint kíméletlenül valós hátterek.

A szocializmus emlékezetét a kilencvenes és a kétezres évek hazai és kelet-európai populáris filmkultúrájában két téma vagy irány uralta: a keserédes nosztalgia, illetve a hideglelős szembesülés az állambiztonsági rendszerrel. A posztszocialista nosztalgia széles körben tárgyalt jelenségegyüttesének körébe tartozó filmes nosztalgiahullám (Enns 2007; Pehe 2015, 2020; Varga 2018) legismertebb példái a *Csinibaba* (Tímár Péter, 1997), a cseh *Kolja* (Jan Sverák, 1996) vagy a német *Goodbye Lenin* (Wolfgang Becker, 2003). A felnövéstörténet és a búcsúzás témáinak variációival ezek a filmek az egyéni, nemzedéki és közösségi szinteken egyaránt egy általánosabb felnőtté válás történeteként keretezik a rendszerváltást, ahogy azt például Maya Nadkarni (2019 [2010]) kiemelte.

A kelet-európai szocializmus állambiztonsági rendszere egy másik filmcsoport, az ügynökfilmek kapcsán került elő (Mazierska 2011). Magyar kontextusban *A vizsga* (Bergendy Péter, 2011) a legismertebb, nemzetközi színtéren pedig a német *A mások élete* (Florian Henckel von Donnersmarck, 2006). Talán nem véletlen, hogy mind a nosztalgiafilmek, mind pedig az ügynökfilmek köréből kikerült egy-egy olyan reprezentatív alkotás, amely a legjobb nem angol nyelvű film Oscar-díját is elnyerte (1997-ben a *Kolja*, 2007-ben *A mások élete*), mintegy a globális figyelem divatját is jelezve. Ez a két filmcsoport tehát más-más motívumok és aspektusok kapcsán, de elég pontosan leírta a rendszerváltás utáni időszak kulturális trendjeit és emlékezeti divatjait.

Míg a nosztalgia trópusán keresztül a kötődés, visszavágyás és a szükségszerű elválás érzelmi ambivalenciája volt a fontos, az ügynökfilmek a „végre magunk mögött hagytuk" távolságteremtő gesztusára építettek. A nosztalgiafilmek az ambivalens kötődéssel jellemezhető jelen–közelmúlt viszony, az ügynökfilmek a jelentől elválasztott, lezártnak tekintett múlt képviselői (hogy a Reifová [2019] által elemzett folytonosság–megszakítottság kettősséget a filmes térre is alkalmazzuk). A nosztalgiafilmekkel kapcsolatban az ambivalencia alapja a korszak és a személyes élmények kontrasztja: annak dinamikája, hogy egy bezárt világban mégis hogyan lehetett élni. Az ügynökfilmek a bezártság és a megfigyelés uralmát helyezték az előtérbe. Mondhatni, a szocializmus évtizedeinek napsugaras, illetve árnyékos oldala hangsúlyozódott ebben a két trendben: a nosztalgiafilmek kontinuus szemlélete (amire érdemes emlékezni), illetve az ügynökfilmek lezárt múltképe (amiről akkor nem lehetett beszélni) határozottan eltérő irányt jeleztek. Mindez persze sohasem kristálytisztán különült el, sőt, gyakran keveredett egymással: ahogy a *Made in Hungária* (Fonyó Gergely, 2008) Fenyő Miklós kvázi életrajzi meséjében a nosztalgia mellett az állambiztonság manipulációját is erősen megjelenítette; vagy az ezredfordulós cseh musical, a *Lázadók* (*Rebelové/Rebels*, Filip Renč, 2001) esetében,

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

amely 1968 nyarán játszódó cukormázas zenés pastiche-vígjátéknak indul, hogy a történet végén az augusztusi bevonulás drámájával a politikai nyomasztásban kulminálj on.

Hidegháborús nosztalgia

Ha a nosztalgia- és ügynökfilmeket a kelet-európai és az új német film körébe tartozónak soroljuk, akkor a kortárs történések szempontjából legalább ennyire érdekes a *hidegháborús nosztalgiá*nak nevezett hullám a nyugati filmkultúrában (Gumbert 2021; Popescu-Sandu 2022). Olyan filmek és sorozatok tartoznak ebbe a csoportba, mint *Az U.N.C.L.E. embere* (*The Man from U.N.C.L.E.*, Guy Ritchie, 2015), az *Atomszőke* (*Atomic Blonde*, David Leitch, 2017), a *Vörös veréb* (*Red Sparrow*, Francis Lawrence, 2018), vagy a *Foglalkozásuk: amerikai* (*The Americans*, kreátor: Joe Weisberg, 2013–2018), a *Berlini küldetés* (*Berlin Station*, kreátor: Olen Steinhauer, 2016–2019), illetve a *Volt egyszer két Németország* (*Deutschland 83*, kreátor: Anna és Joerg Winger, 2015; majd folytatásaként a *86* és *89*). Ezek a sorozatok és filmek a hidegháború időszakában játszódnak, javarészt kém-, illetve tágabban értett bűnügyi történetek, melyek nagyban építenek a második világháború utáni időszak, azaz a hidegháború kém- és bűnügyi filmes hagyományára. Amikor az elemzők ezekre az alkotásokra hidegháborús nosztalgia címszóval hivatkoznak, általában a 2010-es évek világpolitikai kontextusában értelmezik azokat. Azt a politikai és kulturális klímaváltozást szokás ezen filmek és sorozatok kapcsán elemezni, amely két, amúgy inkább divergáló trenddel jellemezhető. Egyfelől a bipoláris világ felbomlása utáni globális újrarendeződés időszakának bizonytalansága és válsága magyarázhatta a nosztalgikus visszaemlékezést a „régi jó" vagy épp régi rossz, de mégis ismerős és kiszámítható kétosztatú világra (Prorokova-Konrad 2020). Másfelől a 2010-es években a putyini Oroszország újabb birodalmi ambíciói (a Krím 2014-es annektálása, az amerikai politikába való beavatkozás – hogy Ukrajna 2022-es újabb háborús lerohanását ne is említsem) újfent kiélezte az Oroszország és az USA közötti kapcsolatokat, ezzel mintegy színre hozva a hidegháborús narratívákat. Akad olyan szerző, aki nemes egyszerűséggel „2. hidegháború" *(Cold War II)* címke alatt elemzi az idetartozó filmeket (Prorokova-Konrad 2020).

A nyugati hidegháborús nosztalgia filmjei és sorozatai sok közös pontot mutatnak az általam elemzett kelet-európai filmcsoporttal, ám a fikciósítás gesztusai kevéssé erőteljesek bennük. Inkább ragaszkodnak a hagyományos kém- és akciófilmes műfaji keretekhez, ahol a lényegi tényező az autentikusságra való törekvés (ennek iskolapéldája lehet Spielbergtől *A kémek hídja* [2015]). Érdekes, hogy a *Volt egyszer két Németország,* illetve a *Foglalkozásuk: amerikai* egyaránt a nyugati világba beépülő keleti kémek történetét meséli el, azaz protagonistájuk az „ellenoldal" reprezentánsa, és az ezekkel

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

a szereplőkkel való ambivalens azonosulás állíthatja kihívás elé a (nyugati perspektívát felvevő) nézőket.

Az önreflexió és az ábrázolási újdonságok kapcsán talán az *Atomszőke* emelhető ki, amely közvetlenül a berlini fal leomlásának napjaiban, heteiben játszódik. A tüntetések és a falomlás eksztázisa szó szerint is pusztán háttere az előtérben játszódó kémjátszmának, amit a film sokszorosan és határozottan jelez. A nyitójelenetben egy szöveginzerttel indít, mely szerint ez nem az a film, amely a falomlás elragadtatott történetét meséli el, később pedig több olyan jelenettel egészül ki, amelyben explicite, vizuálisan is a háttérben a pezsgővel és petárdával az NDK végét ünneplő tömeget látjuk – míg az előtérben a főszereplő ügynök végzi akcióit. Az előtér–háttér viszonyainak ilyen kiemelésével (aminek párja a berlini Kino Internationalban játszódó akciójelenet, ahol megint csak szó szerint átszakad a filmvászon, és Tarkovszkij *Sztalker*ének [1979] vetítését szovjet és brit kémek verekedése szakítja meg) az *Atomszőke* tudatosan, reflektáltan építkezik korábbi filmek és évtizedek vizuális, zenei és műfaji, kulturális sablonjaira. A film zenei anyaga egyfajta sajátos nyolcvanas évekbeli slágertár, magába sűrítve egy évtized emblematikus számait, David Bowie-tól (*Cat People,* 1982) Nena *99 Luftballons*án (1983) át a The Clash *London Calling*jáig (1979). A hidegháborús Berlin, a leghidegebb város szinte összes létező sztereotípiája felvonul a filmben. Az *Atomszőke* azonban ezeket a retróelemeket egyfajta kiállítási vagy emléktárgyként mutatja be, jelezve korhoz és időhöz kötöttségüket. A retrológikát erősen felpörgetve működteti, ám nem vonul be teljesen a fikcióvilágba – a „létező szocializmus" képeit, szereplőit és helyszíneit hangsúlyozottan meghagyja a háttérben. Éppen itt térnek el radikálisan a továbbiakban elemzendő kelet-európai alkotások, amelyek egyrészt a retró sztereotípiagyűjteménye mellett teljes erővel és szabadsággal lódulnak meg a fantasztikus és mesés események felé, másrészt mégiscsak a „létező szocializmus" vágyakat, szuverenitást és autonómiát korlátozó gyakorlatát mutatják fel az erősen stilizált világban játszódó történeteik tablóin. A vizuális és műfaji sztereotípiaképzés, illetve a cselekvőképesség, a személyes autonómia történelmi-politikai koordinátáinak és szituáltságainak ez a furcsa pastichevilágban való bemutatása teszi az „elképzelt szocializmus" filmjeit és sorozatait érdekessé. Mielőtt azonban ezt az utat és ezt az ábrázolási stratégiát megnéznénk, szeretném legalább futtában áttekinteni a szocializmus mozgóképes emlékezetének rendszerváltás utáni néhány nagyobb trendjét és kérdését.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

A posztszocialista nosztalgiától az elképzelt szocializmusig

A rendszerváltás utáni évtizedek filmes szocializmusábrázolására jellemző két tendencia, a nosztalgia és az ügynöktörténet osztozott abban, hogy elemi módon kapcsolódtak a szocializmus megélt tapasztalatához. A nosztalgiafilmek olykor melankolikus, máskor ironikus és játékos vágyakozása a közelmúltba, illetve az ügynökfilmek elköteleződése a korábban titokban tartott történetek feltárása mellett egyaránt az egyszer volt világok és a valós, megtapasztalt, megélt élmények körül keringett. Az eltelt időből fakadó távolság mindkét esetben kardinális eleme volt a közelmúlthoz való odafordulásnak: a nosztalgiát és az ügynöktörténetek elmondását végső soron egyaránt az tette lehetővé, hogy amire emlékeztek, az elmúlt – *ezért* és *így* lehetett felidézni, visszaidézni, illetve megmutatni. A rendszerváltástól távolodva azonban a szocializmus bemutatásának mintázatai is átalakultak. A megélt élmények, a referencialitás és az egyszer volt világhoz való kapcsolódás helyébe formalizáltabb, műfaji alapú és egyre kevésbé realisztikus ábrázolási stratégiák léptek. Ez nem szakítást és radikális váltást jelentett: a szocialista időszak populáris kultúrában való megjelenítése határozottan épít a korábbi ábrázolási mintázatokra. Azokból válogat, azoknak a kikristályosodott, jól ismert, emblémaként használható elemeit forgatja bele új típusú történetekbe és furcsa, teremtett világokba. Ahogy a korábban már említett módon a hetvenes évek amerikai popkultúrájában kialakult az ötvenes évek Amerikájának vizuális és mozgóképes emlékezeti világa a fényesre suvickolt, hatalmas autókkal, neonfényes éttermekkel és egyszerű fehér pólós fiatalokkal, úgy a hatvanas-hetvenes évek kelet-európai szocializmusának is megvannak azok az ábrázolási paneljei, amelyek mostanra elég stabilak és ismertek ahhoz, hogy ne csak a korszakot átélők és a kelet-európai közönség számára legyenek könnyen és pontosan azonosíthatók. A filmtörténet sztereotípiagyárában persze mindig is megvoltak ezek az elemek – az ötvenes évek sztálinista, majd posztsztálinista filmje élen járt a vizuális ikonográfia megszerkesztésében, ahogy a hidegháborús idők amerikai filmjei is bővelkedtek a maguk kliséiben. A most elemzett filmek és sorozatok viszont túláradó bőségben és harsány öntudatossággal használják a maguk ikonográfiáját. Adott esetben kiforgatják, fejtetőre állítják az elmúlt idők tárgyait, képeit, emblémáit.

A *Lajkó – Cigány az űrben* egy címbe emelt névátírással pozicionálja magát a megtörtént események helyett az alternatív történelem irányába. A felemás geg mögött egyfelől egy mesés történet, másfelől vázlatos társadalmi példázat rejlik. A Lajka kutya helyett a világ első űrutazójaként bemutatott Lajkó sztorija a margóra szorított hősök felemelkedéstörténetének is a travesztiája. Az első űrutas a történet szerint elvileg halálra volt ítélve, Lajkó mégis túléli a kalandot. A járulékos veszteségként elkönyvelt (kutyaszámba vett) cigány fiú története a kert végi budiból sok kanyarral vezet az űrbe, majd vissza a szocialista táborba, annak is a legrejtettebb, nyomorúságos zugába,

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

a Gulágra. A film zavarba ejtő eklektikájában a roma sztereotípiák végtelen sorozata (ezek nem is a főszereplőre, hanem a fiú apjának figurájára vannak aggatva) abszurd ötletek és fordulatok sokaságával keveredik (a szovjet-szocialista vezetők körében dívó elvtársi csók ikonikus képe mögé a film például Brezsnyev homoszexualitásáról fabrikál egy legendáriumot). Ott van Lengyel Balázs filmjében a cigánymese, a „mi fiunk" mitológiája, a kitaszítottak kitartásáról szóló példázat – és ott van egy pusztító, elnyomó rendszer esztelen kegyetlensége és kétarcúsága. Hiszen a történet az ötvenes évek közepétől a hatvanas évek elejéig tart, benne az eltiport '56-os forradalommal, de főképp a hidegháborús űrversenynek azzal a korszakával, amelyben a Szovjetunió állt nyerésre. Ez tehát a *Lajkó* nagy politikai-kulturális paradoxonja: a film egy slamposan erőszakos diktatúra világát mutatja be, ahol alapvető funkciók nem működtek – mégis, ilyen körülmények között sikerült elsőként embert feljuttatni az űrbe.

A *Drakulics elvtárs* szintén már címében jelzi a hibriditás és kiforgatás dinamikáját, összekapcsolva a Drakula- és a szocializmusmítoszt. A szlávos hangzásúként elkönyvelt Drakulics családnév az orientalizáló tekintet (Syed 2019) két verzióját (a középkorit és a modernet) hozza össze, egy lehetetlen, fikcionalizált tér-időben elhelyezve a történetet. Bodzsár Márk filmje a sztoriban még tovább forgatja és csavarja a Kelet–Nyugat dinamikát. A vámpír ezúttal nem keletről jön, hanem nyugatról – bár oda éppenséggel keletről jutott, hiszen a főszereplő nem más, mint a kommunista mozgalom világlátott hőse, Fábián elvtárs, aki a hatvanas években a kubai forradalmat is megjárta, és a cselekményidő jelenében, a hetvenes években internacionalista vándornak álcázott vámpírként érkezik meg nyugatról Budapestre. A kommunista propaganda egyik kedvenc trópusa, a vérszívó Nyugat ezáltal új alakban támad fel, a kommunista teleológia helyébe pedig az örök élet ígérete lép. Pontosabban egy speciális öregedésgátló technológia az, amit a magyar titkosszolgálat meg akar szerezni, ugyanis Kádár Jánost Leonyid Brezsnyev erre utasítja. A *Drakulics* tehát eklektikus összetevőkből, jelesül a kommunista frazeológiából, a vámpírmítoszból és az elaggott szovjet pártfőtitkárok legendáriumából kerekít különleges fikcióvilágot, amelyben a szocialista internacionalista segítség, a vietnámi gerillákat támogató véradás is megtalálja a maga helyét – a málnaízű Hüsi üdítőről (amelynek palackja akár friss emberi vért is rejthet) nem is beszélve.

A *Liza, a rókatündér* nem ilyen élesen politikus világban teremti újra a keleti blokk 1970-es éveit. Ujj Mészáros Károly groteszk humorú romkomja az elvágyódás filmje, ennyiben a sokirányú nosztalgia szép kortárs példája. Liza tündérvilágban él, Japánba vágyódik, miközben az a filmbéli Budapest, ahol a története játszódik, szintén fantáziavilág: Csudapest. Ez a világ Kelet és Nyugat lehetetlen fúziója. *Cosmopolitan* magazint hirdetnek óriásplakátokon, McDonald's helyett Mekkburger hamburgerezőbe járnak a hősök. Csudapest kevert fantáziavilága szocialistának túl kapitalista, kapitalistának túl keleties (miközben a rendőrök egyenruhája bármilyen déli banánköztársaság díszére

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

válna). A *Drakulics*ban a vámpír szerelme, Magyar Mária ügynök fellázad a rendszer ellen (tökön rúgja Kádárt, majd a nagy leszámolás után Magyarországon marad, mert látni akarja, ahogy vége lesz a rendszernek). Liza elvágyódása szintén egyfajta sajátos lázadás, de nem annyira politikus, inkább vágyvezérelten mesei.

Ujj Mészáros Károly filmje a mesei elemek hangsúlyozásával egyértelművé teszi a realizmustól való távolságtartást. Egy sosem létezett hetvenes évekbeli világot hoz létre, amely emlékeztet ugyan a korszak Budapestjére, miközben egyértelműen teremtett, alternatív világ. Ez az ambivalencia érhető tetten a retróhoz való viszonyban is: a *Liza* kapcsán éppannyira lehet érvelni amellett, hogy a film búcsút vesz a posztszocialista nosztalgiától, mint hogy szisztematikusan épít a retró- és nosztalgiahullámra. Olyan rafinált és játékos világot hoz létre, amelynek a többértelműség, a többféleképp láthatóság az alapja. Ezt hívhatjuk akár modularitásnak is, és akkor eljutunk a tárgyalt filmcsoport egyik kulcsfontosságú technikai összetevőjéhez: a digitális mozgóképkészítés és számítógépes képalkotás lehetőségeihez. A *Liza* amalgámként összeolvasztott hibrid fiktív és ismerősen valós épületei, terei és filmvilága elementáris példája a digitális mozgóképkultúra pastiche jellegének és teremtett realizmusának, annak, hogy a digitális technológia korában mekkora vonzereje van az analóg technológiák és „analóg korszakok" iránti nosztalgiának (Sperb 2015). Vegyük például a film egyik helyszínét, a Csudapesti Rendőrkapitányság épületét (amelynek homlokzatán elbillent a *C* betű, így Sutapestként is olvasható). Ez a helyszín egyfelől felismerhető: a SOTE épülete; a háttér azonban már számítógéppel készült – miközben az odavarázsolt panelrengeteg tetszőleges kelet-európai nagyvárosból lehet ismerős. Azt már nem is említve (maradva a filmben is kijátszott magyar–finn kapcsolati vonalon), hogy a Csudapesti Rendőrkapitányság épülete kísértetiesen hasonlít a tamperei rendőrkapitányságéra. A Budapest–Csudapest szójáték ezernyi korábbi változata között pedig ott van egy 1962-es magyar revüfilm is, amely a szocmodern magyar főváros pompás életérzését próbálta megörökíteni és reklámozni. Hasonlóképp a Liza lakásának otthont adó épületnek is megvan az eredetije (a Mátyás téri Magda udvar), miként a Mekkburger helyszínének (az egykori Engels, majd Erzsébet téri buszpályaudvarból lett Közért bár, majd Design Terminál; a mai Fröccsterasz), ahol a háttérből a József Attila utca forgalmát kellett kisatírozni, és a helyére a *Cosmopolitan* óriásplakátot elhelyezni.

Amíg a *Liza* Budapest helyeit varázsolja el, *A csábítás* című lengyel film Varsóval teszi ugyanezt: a horrorral kevert musicaltörténet sellők/szirének történetét viszi a nyolcvanas évekbeli fővárosba. A cselekmény egyszerre idézi Andersen *A kis hableány* meséjét és Varsó eredettörténetét, amelyben a Visztula folyóból kiemelkedő szirén énekével csábított el egy halászt. A csábítás csodás hangú emberevő főszereplői, Ezüstke és Aranyka a folyóból bukkannak elő, majd Varsó éjszakai életében próbálnak érvényesülni. Lengyelül is tudnak (állítólag valahol a bolgár tengerparton tanultak meg).

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Agnieszka Smoczyńska filmjének közege alapvetően realisztikus, ám mivel a jelenetek túlnyomó többsége belső terekben és főként egy éjszakai zenés klub rikító neonfényben úszó tereiben és színpadán játszódik, ezek a koridéző, realisztikus belsők is erősen, atmoszférikusan stilizáltak. Mindezeken túl a két szirén jelenléte végképp a fikció világába lendíti a történetet.

A másik lengyel példa, az *1983,* a Netflix első lengyel produkciója már kiindulópontját tekintve sem realisztikus. A 2003-ban játszódó sorozat politikai thrillerbe oltott alternatív történelem, amelyben a fordulópontot a címben is szereplő dátum jelenti. (1981 plusz két év, 1984 mínusz egy év: a hadiállapot és Orwell találkozása a műfaji keverőgépezetben.) A sorozat alternatív történelme 1983-ban vett ugyanis fordulatot, amikor egy Varsó, Gdańsk és Krakkó elleni terroristatámadás mindent megváltoztatott. A nemzeti trauma nyomán nem a kommunista rendszer agóniája indult el, de nem is a Szolidaritás jutott diadalra, hanem egy sikeres és a nemzetközi porondon is egyedülálló, ütőképes nemzeti kommunista katonai rendszer alakult ki. 2003-ban is ez a rezsim van hatalmon, a kétpólusú világrendben Lengyelország a továbbra is aktív Varsói Szerződés tagjaként szuverén hatalom és a saját útját követi. A sorozat összeesküvés-thrillerként bontja ki a hatalmon lévők és az 1983-as terrortámadás „igaz" történetét, melyet egy kiégett rendőr és egy fényes politikai karrier előtt álló, frissen diplomázott fiatal tárnak fel.

Posztszocializmus vagy pótszocializmus

A fenti bemutatásból talán már látható a példaként választott filmek és sorozatok hibriditása, de egyben a szocialista időszak ábrázolását illető új vagy legalábbis ambivalens karaktere. Mindegyik alkotásban fontos szerepet kap a realizmustól és a realisztikusságtól való elmozdulás. Ennek az eszköze néha a műfajválasztás (vámpírok és szirének a hetvenes vagy nyolcvanas évek Budapestjén és Varsójában), máskor az alternatív történelem (az 1983-as terrorakció vagy épp a magyar permetezőpilóta cigányfiú az űrben), vagy akár az elvarázsolt valóság (Csudapest csodásan kevert világa). A realizmustól való elszakadás azért fontos ezen alkotások politikája szempontjából, mert a választott műfaji világgal és stilizációs stratégiával a hagyományos, referenciális olvasási irányok felől nehezen érthetővé, zavarossá, problematikussá teszi azokat. Politikai vonatkozásaik így könnyen karikaturisztikusnak és komolytalannak tűnhetnek. A realisztikusságtól való elszakadás mellett a stilizáció központi eleme a szocialista időszak tárgyi kultúrájához és kulisszájához való kapcsolódás, a felszíni realizmus: a nyolcvanas évek Varsójának éjszakai lokáljai, a hetvenes évek Úttörővasútja, a varsói Tudományok és Művészetek Palotája szocreál épülettömbje, az újjászületett Közért bár – ismerős helyek és tárgyak, sok trükkel, ötlettel és adott esetben a digitális technikával átalakított változatban. Ezek

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

a filmek masszívan építenek tehát olyan képi, motivikus elemekre, amelyeket a „szocializmus" világához asszociálunk. Ilyen egyfelől az ideologikus szimbólumok visszatérő használata (vörös csillag, a vörös szín túlzó használata: vér, neon, málnaszörp, vagy épp Veres elvtárs és Karmazsin elvtársak nevei, továbbá pártszlogenek, pártvezetők arcképei) kompozicionálisan kitüntetett helyeken. Ilyen a szocializmus hétköznapi világát meghatározónak gondoló épített és tárgyi környezet kulisszaszerű megjelenítése: a lerohadt panelházak, monoton gyárcsarnokok és üzemépületek, szocreál hivatalok és rendőri épületek. Továbbá a retró és a pastiche kontextusában is érvényes tárgykultúra szerepeltetése, akár valós, akár fiktív referenciákkal: a Hüsi üdítő vagy a Pobjeda gépkocsik. Érdemes azonban arra is figyelni, hogy immár évtizedekkel a rendszerváltás után ezeknek a retrótárgyaknak a használata és jelentése alapvetően megváltozott. A közönség nagy része soha nem kortyolt Hüsi üdítőt és nem ült Pobjedában, mégis van valamilyen tudásuk ezekről a tárgyakról, sőt, akár nosztalgikusan is viszonyulhatnak hozzájuk. Ezt a nosztalgiát mégis érdemes valahogyan megkülönböztetni a jelzett generációs és tapasztalati eltérések alapján. Sergei A. Oushakine például a másodkézből vett nosztalgia *(second-hand nostalgia)* kifejezés használatát javasolja a szocializmus idejéből való tárgyak kortárs kultúrában való alkalmazásának értelmezésére (Oushakine 2020).

A retró gesztusa és a másodkézből való nosztalgia élménye mellett a lokalitás élménye is lényeges: Varsó és Budapest emblematikus helyszínei és emlékezete, épített környezete idéződik fel, hogy egyben át is alakuljon valamilyen képzeletbeli miliő elemévé. A stilizáció, a pastiche, a retró és a nosztalgia mindazonáltal nem öncélú effektusok ezekben a filmekben és sorozatokban. A megidézett, átalakított, elképzelt szocializmus történelmi tapasztalatokat is mozgásba hoz, illetve újraerősít. Az összes esetben komoly szerepet kap az intézményi, felügyeleti rendszer (rendőrség, titkosszolgálat, katonaság), és visszatérő motívum a represszió és az intézményes, katonai elnyomás (1956-os forradalom, lengyel hadiállapot, Gulág – maguk is mind traumatikus témák). Ezeken a motívumokon keresztül az „elképzelt szocializmus" filmjei a hétköznapokat, a tereket és az egyéneket szemmel tartó, megfigyelő, kontrolláló világként idézik fel és erősítik meg a „valóban létező szocializmus" emlékezeti képét. A nosztalgia és a hideglelős trauma kettősségét, egymásba játszatását a legjobban a *Drakulics elvtárs* azon jelenete mutatja, amikor a ruhagyári látogatás során a kommunista vámpír elénekelteti magának a *Pancsoló kislány* című slágert a feszélyezett női brigád egyik tagjával – majd amúgy *en passant* megemlíti, hogy az '56-os forradalom után a kivégzések alatt ezt a dalt játszották a rádióból. Talán az sem véletlen, és szintén a hibrid politikum egyik eleme, hogy az álidentitás, az alakváltás, álcázás és átalakulás (emberré változó szirén, vámpírrá változó ügynök, rókatündér, permetezőpilótából lett szuperűrhajós) a történetek és a központi karakterek egyik legfontosabb jellemzője.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

A legérdekesebb vagy leginkább tanulságos azonban az, hogy miközben ezek az elképzelt szocializmusok rendpárti és megfigyelő intézményes rendszerként mutatkoznak, mindegyik történetben valamiképp megjelenik a szocialista különlegesség, illetve a szisztémán kívüliség motívuma is. Ez sok esetben a technológiai elsőség (űrutazás, speciális öregedésgátló módszer, vagy a hi-tech megfigyelő rendszer az *1983*-ban), máskor pedig a harmadik út vagy a Kelet–Nyugat pólusokon kívüliség hangsúlyozását jelenti (a *Liza* szockapitalizmusában vagy az *1983* különleges Lengyelországában). Ez utóbbi motívumot erősítik az alternatív globalizáció és modernitás, avagy a nyugati blokkon kívüliség kulturális utalásai (a *Liza* finn és japán referenciái, a lengyel–vietnámi kapcsolatok az *1983*-ban, szintén a vietnámi vonal a *Drakulics*ban). Miként a pastiche-, retró- és nosztalgiaeffektek fentebb már elemzett variációi, úgy a lokális kulturális öntudatnak ezek az apró gegjei és gesztusai is egyfajta fanyar büszkeségtudat kifejezései. A különlegesség kérdése előkerül a posztszocializmus és a retró kortárs (újra)értelmezéseiben is. Fehérváry Krisztina (2022) 21. századi példákat – így a Tisza cipőnek vagy a régi idők szódásüvegeinek új kultuszát és kereskedelmi sikerét – elemezve a „nemzeti retró" vagy „magyar retró" terminust használja. Érvelése szerint ezek a példák már nem a posztszocialista nosztalgia közelmúlt-orientált hullámának keretében, hanem új trendként elemezhetők. Újdonságuk a jelenorientáltság, és az, hogy a retró tárgyak alkalmazásával lényegében újrapozicionálják az adott országot a 20. századi történelemben. Így a „magyar retró" világszínvonalú és a jelenben is piacképes tárgyak és termékek bemutatása köré szerveződik. Arra koncentrál, amire büszkék lehetünk, és ezáltal a közelmúlt, a szocialista Magyarország világát nem (feltétlenül) a Nyugattól vasfüggönnyel elválasztott, technológiailag hátramaradt világként segít elképzelni. Azt gondolom, hogy az „elképzelt szocializmus" alkotásaiban a különlegesség fent említett példái szintén értelmezhetők egyfajta kulturális és politikai újrapozicionálásként. A különlegességet ezek az alkotások nem feltétlenül a rendszer sajátjaként mutatják be, hanem az a hősök valamilyen attribútuma, vagy az ő világukat jellemzi. Nem véletlen, hogy ezeknek a filmeknek és sorozatoknak a főszereplői kívülálló, saját világgal rendelkező alakok: a kulturálisan hibrid álomvilágban élő Liza, a hazalátogató vámpír elvtárs, a Visztulán Varsóig felúszó szirének, a társadalom peremérről Bajkonurig jutó cigánylegény, a rendszerellenes földalatti diákcsoport vezetői. Az „elképzelt szocializmus" újrapolitizáló stratégiája tehát hibrid és ambivalens módon vegyít elemeket és sztereotípiákat a szocializmus emlékezetéből és a globális populáris képzeletvilágból. Bemutat egy fegyelmező, a személyes autonómiát korlátozó rendszert, de olyan hősökre koncentrál, akik kívül állnak ezen a rendszeren. Kelet és Nyugat dichotómiája helyett egy olyan hibrid kulturális tér jelenik meg, amelyben vannak ismerős és büszkeségre okot adó elemek, tárgyak.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Bő harminc évvel vagyunk a rendszerváltás után, egy nemzedéknyi idő telt el. Az lenne a meglepő, ha a szocializmus emlékezetében ne történtek volna alapvető változások. Ha a létező szocializmusban nem sikerült, akkor talán majd az elképzelt szocializmusban lehet valamifajta különleges és kivételes élményre lelni.

Hivatkozások

Berdahl, D. (1999) '(N)Ostalgie' for the present: Memory, longing, and East German things. *Ethnos*, 2: 192–211.

Boyer, D. (2006) Ostalgie and the Politics of the Future in Eastern Germany. *Public Culture*, 2: 361–381.

Boym, S. (2001) *The Future of Nostalgia.* New York: Basic

Davis, F. (1979) *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia.* New York: Free Press

Drake, P. (2003) Mortgaged to Music: New Retro Movies in 1990s Hollywood Cinema. In P. Grainge (szerk.): *Memory and Popular Film*. Manchester: Manchester University Press, 183–201.

Enns, A. (2007) The Politics of Ostalgie: Post-Socialist Nostalgia in Recent German Film. *Screen*, 4: 475–491.

Fehérváry K. (2022) National Retro and the Re-mattering of History in Twenty-First-Century Hungary. *Comparative Studies in Society and History*, 64(3): 646–689.

Grainge, P. (2002) *Monochrome Memories: Nostalgia and Style in Retro America.* Westport and London: Praeger

Guffey, E. (2006) *Retro: The Culture of Revival.* London: Reaktion

Gumbert, H. (2021) The Deutschland Series: Cold War Nostalgia for Transnational Audiences. *Central European History*, 54: 352–360.

Hirsch T. (2016) Magyar film, magyar idő 1. Múltunk a beton alatt. *Filmvilág*, 5: 4–8.

Hutcheon, L. (1989) *The Politics of Postmodernism.* New York: Routledge

Jameson, F. (2010 [1991]) *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*. Ford. Dudik A. É. Budapest: Noran Libro

Kovács A. B. (1988) Miért az ávósok? A történelem visszavétele. *Filmvilág*, 4: 6–11.

LeSueur, M. (1977) Theory Number Five: Anatomy of Nostalgia Films: Heritage and Methods. *Journal of Popular Film*, 2: 187–197.

Lowenthal, D. (1989) Nostalgia Tells it Like Is Wasn't. In C. Shaw és M. Chase (szerk.): *The Imagined Past. History and Nostalgia.* Manchester and New York: Manchester University Press, 18–32.

Mazierska, E. (2011) *European Cinema and Intertextuality. History, Memory and Politics*. London: Palgrave Macmillan

Murai A. (2008) *Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszerváltozás után*. Szombathely: Savaria University Press

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Nadkarni, M. (2019 [2010]) „De a miénk!" A nosztalgia és a hitelesség politikája a poszt-szocialista Magyarországon. Ford. Kránicz B. In Dánél M., Hlavacska A., Király H. és Vincze F. (szerk.): *Tér – elmélet – kultúra. Interdiszciplináris térelméleti szöveggyűjtemény*. Budapest: ELTE Eötvös, 225–251.

Oushakine, S. (2020) Second-Hand Nostalgia: Composing a New Reality out of Old Things. *KnE Social Sciences*, 4(13): 180–198.

Pehe, V. (2014) Retro Reappropriations. Responses to The Thirty Cases of Major Zeman in the Czech Republic. *VIEW Journal of European Television History and Culture*, 5: 100–107.

—— (2015) The colours of socialism: Visual nostalgia and retro aesthetics in Czech film and television. *Canadian Slavonic Papers*, 3–4: 239–253.

—— (2020) *Velvet Retro: Postsocialist Nostalgia and the Politics of Heroism in Czech Popular Culture*. New York and Oxford: Berghan

Popescu-Sandu, O. (2022) New Cold War Nostalgia in Recent U.S. Cultural Productions: Retro and Irony in the Transnational Postsocialist World. *Comparative Literature Studies*, 3: 612–630.

Prorokova-Konrad, T. (2020) *Cold War II: Hollywood's Renewed Obsession with Russia.* University Press of Mississippi

Radstone, S. (2010) Nostalgia: Home-Comings and Departures. *Memory Studies*, 3: 187–191.

Reifová, I. (2009) Rerunning and 'Re-Watching' Socialist TV Drama Serials: Post-Socialist Czech Television Audiences between Commodification and Reclaiming the Past. *Critical Studies in Television*, 2: 53–71.

—— (2018) The Pleasure of Continuity: Re-Reading Post-Socialist Nostalgia. *International Journal of Cultural Studies*, 6: 587–602.

Reynolds, S. (2011) *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past.* New York: Faber

Rosenstone, R. (1995) *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History.* Boston: Harvard University Press

Sperb, J. (2015) *Flickers of Film: Nostalgia in the Time of Digital Cinema.* New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press

Sprengler, Ch. (2009) *Screening Nostalgia. Populexe Props and Technicolor Aesthetics in Contemporary American Films*. New York and Oxford: Berghan

Syed, T. B. (2019) Civilization versus 'the Barbarian Turk': Imperial Gothic and Western Self-Definition in Dracula Narratives from Fin-de-Siècle to the Post-9/11 World. In E. J. Van Leeuwen és M. Newton (szerk.): *Haunted Europe: Continental Connections in English-Language Gothic Writing, Film and New Media.* Routledge, 190– 206.

Varga B. (2018) Worlds that Never Were: Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe. In E. Mazierska és Győri Zs. (szerk.): *Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe*. New York és London: Bloomsbury, 63–82.

Williams, R. (1977) Structures of Feeling. In uő: *Marxism and Literature.* Oxford: Oxford University Press, 128–135.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Filmográfia

1983. Netflix, 2018
A besúgó. HBO, 2022
A csábítás [Córki dancingu] (2015) Rend. Agnieszka Smoczyńska
A kémek hídja [Bridge of Spies] (2015) Rend. Steven Spielberg
A mások élete [Das Leben der Anderen] (2006) Rend. Florian Henckel von Donnersmarck
A tanú (1969) Rend. Bacsó Péter
A vizsga (2011) Rend. Bergendy Péter
American Graffiti (1973) Rend. George Lucas
Atomszőke [Atomic Blonde] (2017) Rend. David Leitch
Az ártatlanság kora [The Age of Innocence] (1993) Rend. Martin Scorsese
Az U.N.C.L.E. embere [The Man from U.N.C.L.E.] (2015) Rend. Guy Ritchie
Az utolsó mozielőadás [The Last Picture Show] (1972) Rend. Peter Bogdanovich
Berlini küldetés [Berlin Station] HBO, 2016–2019
Csinibaba (1997) Rend. Tímár Péter
Drakulics elvtárs (2019) Rend. Bodzsár Márk
Foglalkozásuk: amerikai [The Americans] FX, 2013–2018
Gladiátor [Gladiator] (2000) Rend. Ridley Scott
Goodbye Lenin (2003) Rend. Wolfgang Becker
Halálutak és angyalok (1991) Rend. Kamondi Zoltán
Kolja (1996) Rend. Jan Sverák
Lajkó – Cigány az űrben (2018) Rend. Lengyel Balázs
Lázadók [Rebelové] (2001) Rend. Filip Renč
Liza, a rókatündér (2015) Rend. Ujj Mészáros Károly
Made in Hungária (2008) Rend. Fonyó Gergely
Meteo (1988) Rend. Monory M. András
Nixon (1995) Rend. Oliver Stone
Stranger Things. Netflix, 2016–2022
Sztalker (1979) Rend. Andrej Tarkovszkij
Titanic (1997) Rend. James Cameron
Volt egyszer két Németország [Deutschland 83] UFA Fiction, 2015
Vörös veréb [Red Sparrow] (2018) Rend. Francis Lawrence
Zeman őrnagy esetei [Třicet případů majora Zemana]. Csehszlovák Televízió, 1974–1979

Diszkográfia

Moroder, Giorgio (zeneszerző) és Bowie, David (szövegíró és előadó) (1982) *Cat People*. MCA Records MCA 770
Nena (1983) *99 Luftballons.* CBS CBS A 12.3061
The Clash (1979) *London Calling.* CBS CBS CLASH 3

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Barna Emília – Patakfalvi-Czirják Ágnes

Zene, haza, család

A zenehallgatás morális ökonómiája a 2010 utáni Magyarországon

Bevezetés

Magyarországon a 2010 utáni Fidesz-kormányok egyre növekvő mértékben osztottak és osztanak újra gazdasági és szimbolikus erőforrásokat a populáris zenei mezőben is. A politikai mező különböző szereplői – beleértve magát a miniszterelnököt – rendszeresen szerepelnek nyilvánosan népszerű zenészekkel, illetve propagálják kampányaikat és politikai rendezvényeiket zenekarokkal, előadókkal. A népszerűsítés mellett ugyanakkor bizonyos populáris előadók, zeneszámok a populista politikai diskurzusok megerősítésének funkcióját is betöltötték ebben az időszakban. A populáris zenei előadók tudatosan vagy kevésbé tudatosan alkalmazkodtak a politikai környezethez, sajátos ideológiai és gazdasági stratégiákat kidolgozva a változó (kultúr)politikai kontextus kezeléséhez. Ezek közé tartozik egyrészről az apolitikusság ideológiájának fenntartása és újratermelése, más esetekben a kormány diskurzusaival történő azonosulás, időnként annak nyílt támogatása. A zenészek és más zeneipari szereplők gazdasági, egzisztenciális értelemben vett függősége az állami, illetve kormánytámogatásoktól ideológiai pozíciótól függetlenül erősödött az elmúlt években, különösképpen az élő zene területén, amely Magyarországon a zeneipar gazdasági értelemben domináns szektora; és kiemelten a Covid–19-járvány nyomán kialakuló válság alatt, amely a zenészeket, zeneipari dolgozókat fokozottan kiszolgáltatott helyzetbe hozta. A zeneiparban dolgozók kiszolgáltatottsága mellett az élő zene hallgatásának lehetőségei, infrastruktúrája, az ingyenesen hozzáférhető zenei tartalmak kapcsán is megfigyelhető az átpolitizálódás folyamata, többek között a helyi politikai viszonyok és lehetőségek függvényében.

Ezeket a magyarországi populáris zenei mezőben (pl. Barna és Blaskó 2021; Patakfalvi-Czirják és Barna 2022), illetve a tágabb kulturális mezőben (pl. Barna et al. 2021; Nagy és Szarvas 2021) végbement átalakulásokat a kulturális termelés és a kulturális munkások, illetve intézmények helyzete szempontjából, valamint a kultúrpolitika tekintetében (pl. Kristóf 2021) többen vizsgálták az elmúlt években. Ezúttal azonban

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

más irányból és más társadalmi szinten ragadjuk meg a kérdést: arra kérdezünk rá, hogy a populáris zene fogyasztása hogyan ágyazódik egyrészről társas viszonyokba, másrészről a politikai mezőbe ma Magyarországon. Pontosabban, hogy a populáris zene fogyasztásának morális ökonómiája (Silverstone et al. 1992; Livingstone 1992; Pellandini-Simányi 2014) hogyan értelmezhető a populáris zenei mező állam, illetve politikai szereplők általi formálásának a kontextusában, amely a háztartások kulturális és szórakozási lehetőségeire is kihat. Míg a zenei fogyasztás társadalomtudományos kutatását túlnyomórészt a – társadalmilag formált, de – egyéni ízlés vizsgálata határozza meg, jelen tanulmányban azokra a folyamatokra és módokra összpontosítunk, amelyek során az ízlés és a fogyasztási szokások hétköznapi helyzetekbe és társas kontextusokba ágyazódnak – beleértve a családi környezetet, a baráti összejöveteleket és a helyi közösségi eseményeket. Ezáltal arra is rávilágítunk, hogy a társas szituációk, kontextusok és gyakorlatok hogyan képezik a politika terepét a (populáris) kultúra fogyasztásán keresztül.

2021-ben folytatott fókuszcsoportos kutatásunk eredményeire támaszkodva vizsgáljuk először a zenefogyasztási gyakorlatok mögött meghúzódó elveket és preferenciákat – beleértve a zenéért való fizetési hajlandóságot és a zenehallgatás előnyben részesített csatornáit és tereit –, és azt, hogy ezek hogyan kapcsolódnak a közösségi hovatartozással, illetve a nemzettel kapcsolatos érzésekhez és elképzelésekhez. Majd megvizsgáljuk, hogy miként történik a politika és a kultúra, illetve szórakozás közötti határok meghúzása a hétköznapi zenefogyasztásban. Harmadrészt pedig azt elemezzük, hogy a háztartás terei és a háztartáson belüli társas viszonyok, különösen a genderviszonyok és a szülő–gyerek kapcsolat hogyan formálják a zenefogyasztást. Tágabb perspektívában reflektálunk arra, hogy a fogyasztási választások mögött meghúzódó értékítéletek, indoklások, valamint morális megfontolások miként illeszkednek a 2010 utáni hegemóniaépítés ideológiai alapjaihoz, kiemelten a nacionalizmushoz és a családhoz társított értékekhez, vagy éppen kérdőjelezik meg ezeket.

Morális ökonómia és a zenehallgatás szociológiája

A zenefogyasztás hétköznapi gyakorlatainak, a populáris zenével kapcsolatos sokféle attitűdnek, valamint a zenehallgatás társas kontextusainak vizsgálata kapcsán a morális ökonómia elméleti keretére támaszkodunk. Ennek széles körű irodalmán belül (pl. Thompson 1971; Fassin 2012) specifikusan olyan munkákra hagyatkozunk, amelyek a fogyasztás morális ökonómiáját dolgozzák ki. A hétköznapi fogyasztási normákat elemző munkájában Pellandini-Simányi arra kíváncsi, hogy „hogyan artikulálódnak specifikus etikai problémák különböző fogyasztási normákon keresztül" (2014: 6). A szerző amellett érvel, hogy „a fogyasztási normák meghatározott normatív víziókat

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

közvetítenek arról, hogy hogyan éljünk és kik legyünk", valamint „az igazság ideáljait [közvetítik]; azaz olyan elveket, amelyek a jogosultságról és az értékes javak eloszlásáról szóló kérdéseket foglalják magukban" *(uo.)*. Silverstone és munkatársai (1992), valamint Livingstone (1992) a háztartásra és a családra mint kulturális és gazdasági egységre fókuszálva vizsgálják a fogyasztás morális ökonómiáját, a technológiai lehetőségeket is figyelembe véve. Az utóbbi saját elemzésünknek is kulcsfontosságú eleme, hiszen a zenehallgatást mélyen alakítja a folyamatosan változó média- és technológiai környezet (Tófalvy és Barna 2020).

A zenefogyasztás szociológiai vizsgálata jelentős mértékben Bourdieu ([1979] 1984) nagyhatású empirikus alapú munkájára támaszkodik, amely az 1960-as évek Franciaországában végzett felmérések alapján feltárta és elemezte a társadalmi osztály, illetve pozíció és a kulturális – beleértve a zenei – diszpozíciók, ízlés és értékítéletek összefüggéseit. Bourdieu következtetései a kulturális, és különösen a zenei ízlés további szociológiai vizsgálatainak alapjául szolgáltak, beleértve Peterson és kutatótársai (Peterson és Simkus 1992; Peterson és Kern 1996) kulturális mindenevőségről *(omnivore)* és az „egyetlen típusra korlátozódó" *(univore)* (Sági 2010) kulturális aktivitás mintázatairól szóló téziseit (a magyarországi vonatkozású kutatáshoz lásd még Kristóf és Kmetty 2019). Az ízléspreferenciák kvantitatív felmérését, illetve ezek társadalmi és demográfiai változók mentén történő interpretációját célzó utóbbi – Bourdieu utáni – munkák ugyanakkor jellemzően nem teszik vizsgálatuk tárgyává azt a folyamatot, amely során egyes műfajesztétikák vagy más zenei formai jegyek jelentéssel és értékkel telnek meg a zenehallgatók (és a kulturális termelők) számára – egy olyan folyamatot tehát, amely mélyen társadalmi és a kultúrafogyasztás hétköznapi társas kontextusaiba beágyazott.

Elemzésünkben nem kérdőjelezzük meg a bourdieu-i alapvetéseket, amelyek szerint az ízlés és annak artikulálása erőteljesen függ a társadalmi pozíciótól, valamint hogy a kulturális értékítéletek az osztályviszonyok szimbolikus kifejezései. Ugyanakkor Hennion (2001) és DeNora (2004) megközelítései nyomán azt is vizsgáljuk, hogy az ízlés hogyan ágyazódik olyan hétköznapi szituációkba és társas kontextusokba, mint a család, a baráti összejövetelek és a helyi közösségi események. Az ízlésre úgy tekintünk, mint ami ezekben a sajátos társas helyzetekben aktiválódik, figyelembe véve, hogy ez a folyamat maga is társadalmilag kondicionált, az osztály- és genderviszonyok, valamint az etnicitás által formált. Hennionhoz (2001: 2) hasonlóan tehát nem a zene, hanem a zenehallgatás szociológiájára törekszünk, amelyben a zenét nem „statikus produktumként" értjük, amely „kottán, lemezen vagy koncertprogramban" található, „hanem egy kiszámíthatatlan eseményként, egy valós idejű előadásként, egy valódi jelenségként, amelyet hangszerek, gépek, kezek és cselekvések hoznak létre". Elemzésünkben egyszerre fókuszálunk a zenehallgatás médiumaira és technológiáira, és annak kevésbé tanulmányozott tereire, beleértve a háztartást és a helyi fesztiválokat.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

A zenehallgatás említett megközelítései ezenfelül nemcsak a zenei termelés sajátosságait hagyják figyelmen kívül, hanem azokat a sajátos helyi, történeti, gazdasági és politikai kontextusokat is, amelyek a zenehallgatás e hétköznapi szituációit alakítják. Ebből következően a célunk, hogy a morális ökonómiai keret segítségével a zenehallgatás és zenei ízlés kontextusalapú megközelítését az azt strukturáló erőknek a megértésével vegyítsük. Emellett olyan, a zene és a politika viszonyát vizsgáló munkákra is támaszkodunk, amelyek segítségével a zenehallgatás és a politikához fűződő viszony elemezhető. Street – Frith (1996) munkáját idézve, aki a zenefogyasztás és az érték, esztétika és etika műfajon keresztül megnyilvánuló összefüggéseit teoretizálta – amellett érvel, hogy a zenéhez kapcsolódó értékítéletek és válaszok „politikai gondolatokat is kifejeznek" (2012: 118). A tömegkultúra jól ismert kritikája például a kultúra „lebutítását" nehezményezi azon explicit vagy implicit feltételezés nyomán, hogy a „lebutított" kulturális termékek passzív, a propagandára fogékony közönséget hoznak létre (*uo.* 119).

Jelen tanulmányban a mindennapi zenefogyasztási gyakorlatokhoz kötődő viszonyulásokat, értékítéleteket 30 és 50 év közötti zenehallgatók körében 2021 őszén végzett fókuszcsoportos kutatás alapján vizsgáljuk.[1] E szándékosan széles korcsoportot részben az ifjúsághoz, ifjúsági kultúrákhoz képest alulkutatott volta miatt választottuk, részben pedig a zenefogyasztási attitűdök és gyakorlatok feltételezett változatossága miatt – beleértve a zenéért való pénzkiadási hajlandóságot és a zenehallgatás preferált tereit, médiumait, régi és új technológiai eszközeit. Kitűzött célunk volt a gyerekes háztartások zenefogyasztásának vizsgálata, amit ez a korosztály szintén lehetővé tett. Minden alkalmat más magyarországi városba szerveztünk, ezek között szerepeltek egyetemi városok (Debrecen, Szeged, Pécs), középméretű városok (Székesfehérvár, Kecskemét, Tatabánya) és kisvárosok (Martfű és Nagymaros). A csoportok hét (illetve egy esetben nyolc) résztvevőből álltak, akik mindegyike érdeklődött valamennyire – de különböző mértékben – a zene iránt. Társadalmi hátterüket tekintve a résztvevők a munkás- és középosztálybeliek közé sorolhatók, minden csoport vegyesen állt nőkből és férfiakból. A beszélgetések hossza 90 és 120 perc között mozgott. Az alkalmakkor a résztvevőket nemcsak kedvelt zenei stílusaikról, előadóikról kérdeztük, de arról is, hogy milyen zenét hallgatnak különböző kontextusokban, terekben és társas helyzetekben, milyen csatornákon keresztül hallgatják ezt a zenét, és hogy az adott település hogyan jellemezhető az élő zene, valamint a kollektív zenefogyasztás egyéb lehetőségei szempontjából.

[1] A kutatás a „Popular Music and the Rise of Populism in Europe" (Volkswagen Alapítvány, ref. 94 754, 2019–2022, *musicandpopulism.eu*) projekt keretében készült.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Zenefogyasztás, közösség és nemzeti hovatartozás

A 2010 utáni Fidesz-kormányok kultúrpolitikája jelentős részben átalakította a populáris zene infrastruktúráját és támogatási rendszerét. A populáris zene állami támogatására létrehozott programok – beleértve a 2014-től bevezetett Cseh Tamás Programot, amely 2017 óta Hangfoglaló Programként működik tovább – egyrészről követik, illetve reagálnak a globális trendekre (a zenei exportot előmozdító alprogram ennek jó példája), miközben másfelől a populáris zenére irányuló kultúrpolitika az ideológiai kontroll populáris zenén keresztüli kiterjesztését is célozza (Barna et al. 2019). A 2010 utáni kormányok kultúrpolitikájának (infra)strukturális aspektusai a mindennapi zenefogyasztás lehetőségeire is hatással vannak.

Az élő zenei szektor gazdaságilag növekedett a 2010-es évek folyamán (egészen a 2020-as pandémia időszakáig), amivel párhuzamosan a magyarországi zenészek többsége számára a koncertezés a közönségépítés és a népszerűsítés, valamint a jövedelemszerzés legfontosabb módjává és terepévé vált. A 2001 utáni időszakban, bár a kimondottan koncerthelyszínként működő klubok száma Budapesten kívül csökkent, jelentős mértékben növekedett a helyi önkormányzatok által szervezett és finanszírozott ingyenes kulturális események száma, beleértve a falu- és városnapokat, gasztronómiai fesztiválokat, amelyeknek jellemzően az élő zene is része. Az ingyenes koncertek a magyarországi élő zenei események többségét képezik (Jakab és Főző 2020: 79–81), amiből az következik, hogy a koncertre járás többsége is ingyenes – a 18–59 közötti korcsoport 15%-a adott ki rendszeresen pénzt élő zenéért (*uo.* 35). Ezek az események nemcsak a magyarországi előadók szempontjából kulcsfontosságúak, de olyan, az Orbán-rezsim ideológiájához közel álló előadók számára is meghatározó bevételt jelentenek, akik számára legfőképp az önkormányzatok által finanszírozott események építik ki a közönséget és teszik lehetővé az ismertséget, mint például az Ismerős Arcok esetében, ahol a széles körű ismertség idővel a kormányzati elismerést is magával hozta (Barna és Patakfalvi-Czirják 2022).

A rögzített zene terén a kérdéses időszakra vonatkozó rendelkezésre álló kvantitatív adatok alapján a digitalizáció és a kulturális fogyasztás ahhoz kapcsolódó változó gyakorlatai ellenére – beleértve a streamingszolgáltatókon keresztül történő zenehallgatás elterjedését – a zenehallgatás legfontosabb médiuma továbbra is a rádió. A ProArt országos reprezentatív felmérésében a megkérdezettek 68%-a hallgatott naponta rádiót (Jakab és Főző 2020: 31). Az MR2 Petőfi mint közszolgálati populáris zenei adó fontos csatornája különösen a rezsimhez közel álló előadók (mint például Ákos) népszerűsítésének, noha paradox módon a hazai repertoárja 2016-tól (a közszolgálati média erőteljes átstrukturálását, koncentrációját követően) csökkent. 2019-ben a második legfontosabb zenehallgatási csatorna a YouTube volt: a megkérdezettek közel 32%-a

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

vette igénybe a platform ingyenes szolgáltatását naponta legalább egyszer – a 30 év alatti népességben viszont ez a domináns médium (a 20 és 29 közötti népesség fele naponta legalább egyszer hallgat zenét a YouTube-on keresztül) *(uo.)*. A zenei streaming kevésbé volt népszerű, mint a letöltött zene, a CD-k vagy az online rádió hallgatása; a népesség 20%-a vett igénybe on-demand streamingszolgáltatást (mint amilyen például a Spotify) legalább havonta egyszer *(uo.)*.

A magyar és nemzetközi zene vonatkozásában – ahol a magyar nem feltétlenül, bár többségében magyar nyelvűt jelent – az idézett jelentés világosan megjelöl egy, a megkérdezettek 32%-át adó idősebb korcsoportot, akik a magyar előadókat részesítik előnyben; a 20–29 év közöttiek 16%-a egyértelműen a nemzetközi előadókat preferálja, míg a többi csoportnak nincs tisztán kivehető preferenciája (Jakab és Főző 2020: 32). A Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság 2022-es, a 2021-es évre vonatkozó jelentése a Spotify, a YouTube és a rádiós játszások adatait összehasonlítva a Spotify és a YouTube hallgatóinak preferenciái közötti kontrasztra mutat rá, amely vélhetően eltérő társadalmi szegmenseket takar. A Spotifyon legnépszerűbb 20 előadó között csak 6 magyarországi előadót találunk, ami a Spotifyt használó fiatalabb és vélhetően jobb módú zenefogyasztók nemzetközi popzene iránti preferenciáját tükrözi, míg a YouTube-on első 20 legnépszerűbb előadóból 19 magyar, a 20 legnépszerűbb dalból pedig 16 ugyanebben az időszakban (a 16-ból 15 magyar, egy pedig magyar és cigány nyelvű [*uo.* 28]).

A fókuszcsoportos beszélgetések határozottan megmutatták, hogy a populáris zene fogyasztása a mindennapok szerves részét képezi: zene szól reggel az autóban, edzés közben a konditeremben, főzés és más otthoni feladatok alatt, és este lefekvés előtt. Az adatok azt is sugallják, hogy a stíluspreferenciák mellett a zenehallgatás különböző csatornái, terei és technológiái – közös YouTube-hallgatás családi összejövetelek alkalmával, CD-hallgatás az autóban vagy a Spotify bekapcsolása otthon – szintén társas szituációkhoz kötöttek. Bár az említett tevékenységek eltérő jellegűek, közös értékek és morális megfontolások kötik őket össze. A csoportok résztvevői jellemzően azokat a zenei tevékenységeket tartották a leginkább értékesnek, amelyek jelentősége számukra túlmutatott saját szórakozásukon – amelyekhez valamilyen közösségi értéket társítottak, illetve amelyeken át az adott zenészek, előadók iránti tiszteletüket is ki tudták fejezni. A következőkben áttekintjük a zenehallgatás morális ökonómiai beágyazottságát a fogyasztáson keresztül, különös tekintettel annak módjaira, ahogyan a zenehallgatók a (rögzített vagy élő) zene vásárlásához, illetve ingyenes formában történő fogyasztásához etikai súlyt társítanak. Ezek a fogyasztói döntések egyúttal a közösséghez való tartozás kifejezéseként, a másik oldalon pedig társas, illetve társadalmi értelemben vett határhúzásként és kirekesztésként is működnek.

Bár a populáris zenéhez való hozzáférés vitathatatlanul egyszerűbbé vált a digitalizációval – az olyan hagyományos csatornák mellett, mint a rádió vagy a televízió,

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

a YouTube vagy a Spotify potenciálisan szinte végtelen mennyiségű zenei tartalomhoz kínál elérést –, a csoportok egyes résztvevői a fizikai formátumok, leginkább a CD-k, kevesebb esetben a vinil hanglemezek vásárlását emelték ki ritka és értékkel telített gyakorlatként. Nekik a fizikai tárgy megvásárlása a zenészek iránti tisztelet kifejezését jelentette, munkájuk elismerését, amelyet a vásárlás aktusán keresztül anyagilag is támogatnak. Ahogy a következő részlet megmutatja, a tiszteletet jellemzően ugyanakkor a magyar előadók számára tartották fenn:

> A: Én nagyon rendszeresen megveszek CD-ket, de nincs otthon CD-lejátszóm.
> B: Ezt úgy, mint a fiam, hogy tiszteletből veszed meg? Mert mi a magyarokat azért szoktuk megvenni, mert mondjuk a kedvence volt férjemnek nagyon-nagyon sokáig a Kispál és a Borz meg a Quimby, és akkor az övékét megvesszük.
> A: Hát, van olyan, amit az ember támogatásból vesz meg, vagy azért, hogy egyáltalán meglegyen, meg van, ami régi nagy szerelemből maradt dolog. […] Azért van, amiért adunk ki pénzt, de nagyon sokat töltünk le, meg YouTube-ról is. Szóval annyira jól nem keresünk, hogy mindent megvegyünk, azt meghagyom a nyugatiaknak, hogy majd ők megveszik, de akit igazán szeretünk, tisztelünk, Budapest Bárt, azt megvesszük. Csíkot is megvettük, amikor kollégák voltak a Kodályban.
>
> (Kecskemét, 2021. szeptember 30.)

A lemezek fogyasztása – azaz a vásárlása és a használata – tehát sajátos szimbolikus szerepet vesz fel a magyar populáris zene (előállítóinak) támogatásán át. A zenefogyasztáson keresztüli ilyetén igazodás egyfajta nemzeti hovatartozáshoz ugyanakkor a hétköznapi nacionalizmus (Edensor 2002; Fox és Miller-Idriss 2008) gyakorlataként és diskurzusaként interpretálható. Ebben a keretezésben a magyar zene megvásárlása és hallgatása nem csupán a szórakozás funkcióját tölti be, és nem is kizárólag a zenészek iránti tisztelet kifejezését szolgálja, hanem a magyar nemzethez való tartozás érzését is kifejezi és erősíti. Az anyagi áldozat a nemzeti közösség fenntartásának „banális" (Billig 1995), hétköznapi eszközévé válik.

Az élő zenei események látogatásához és a jegyvásárláshoz úgyszintén társítottak a résztvevők értékeket. Ebben a kontextusban azonban a nemzeti hovatartozás gyakorlása mellett a(z egykori) szubkulturális közösséggel való azonosulás kifejezésének és fenntartásának vágya nagyobb hangsúlyt kapott. Bár a fókuszcsoportjaink középkorú résztvevői jellemzően nem követték kedvenc előadóikat, zenekaraikat turnéállomásokon át, sokan hangsúlyozták, hogy szívesen csatlakoznak barátaikhoz és utaznak más városba egy jó koncertért. A gyerekes családok számára az ilyen alkalmak ritkaságuk miatt válnak értékessé – mind időbeli, mind a hétköznapi rutinból történő kiszakadás értelmében áldozatot kívánnak, ugyanakkor ideiglenesen menekülést is biztosítanak hétköznapi feladataikból és környezetükből.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Az ilyen alkalmak jelentősége különbözött az élőzene-fogyasztás könnyen hozzáférhető lehetőségeitől, azaz az olyan helyi eseményektől, mint az ingyenes városnapok, helyi fesztiválok, valamint állandó klubhelyszíneken rendezett koncertek. Ezeket az eseményeket jellemzően helyi lakosok látogatják, de a részvételük nem feltétlenül tükrözi zenei ízlésüket, preferenciáikat. Az adott lehetőségek mentén válogatnak, ugyanakkor a részvétel és az ahhoz kapcsolódó közösségiség érzése fontos számukra. Ahogy a martfűi csoport egyik résztvevője fogalmazott:

> A helyi rendezvényekre le szoktunk menni. Én azt vettem észre, hogy akárkit is hívnak meg, meg szokták tudni tölteni, el szoktak jönni elég szép számmal. Persze lehetne, minden pénzkérdés.
>
> (Martfű, 2021. november 15.)

Ugyanebben a csoportban a résztvevők a nemzeti rock műfajához tartozó zenekarokat is megneveztek, ami megmutatja, hogy az ingyenes rendezvények fontos terek ezen előadók népszerűsítése szempontjából:

> Inkább csak itt helyben szoktam menni, Kárpátia, Ismerős Arcok, Bikini. […] Egész jó a környék felhozatala, 30-40 kilométeren belül kéthetente tudok menni nyáron.
>
> (Martfű, 2021. november 15.)

Az Ismerős Arcok zenekar különösen fontos szerepet töltött be a „magyarság" 2010 utáni Fidesz-kormányok által propagált hegemón diskurzusainak mainstreamesítésében (Barna és Patakfalvi-Czirják 2022).

Mindezek mellett egyes résztvevők azt is egyértelművé tették, hogy a jegy megvásárlásával a zenekar vagy előadó iránti elkötelezettségük kifejezése és az élménybe való befektetésük mellett azért is fizetnek, hogy távol tartsák azokat, akik kevésbé elkötelezettek, akik nem rajongói a zenekarnak vagy előadónak:

> Én nem szeretek annyira az ingyenes, nyilvános fesztiválokon, koncerten részt venni, mert jobban szeretem, ha fizetek egy koncertért és olyan a környezet, akik azért mennek oda, mert azt a zenekart szeretik. Akkor nagyon jó a hangulat, nagyon jó a légkör. De nagyon sokszor tapasztaltam, hogy mindenki odamegy, nem alakul ki az a hangulat.
>
> (Kecskemét, 2021. szeptember 30.)

Ily módon az elsősorban elkötelezett rajongóknak szóló kisebb, fizetős koncerteket számos résztvevő értékesebbnek tartotta a fesztiváloknál vagy az olyan nagyméretű rendezvényeknél, mint az arénakoncertek. A fenti idézet arra is utal, hogy a jegyvá-

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

sárláson keresztüli – szubkulturális vagy rajongói – közösséggel történő azonosulás a kirekesztés szimbolikus, egyúttal materiális aktusává is válhat. Bizonyos esetekben ez a kirekesztés közvetlenül rasszista terminusokban fejeződött ki:

A: [Nyáron] kiürül a város, a diszkók bezárnak […] és inkább a fesztiválok [vannak].
B: Meg a Siófok.
C: Meg azért van egy körülmény, a cigányok. Tehát azért ezt akár kimondjuk, akár nem, de […] az AlbaBárba volt, amikor én is lementem, de most már nincs kedvem lemenni. Nem a koromból [fakadóan], hanem egyszerűen… nem vagyok rájuk kíváncsi.
B: Nem hiányzik senkinek.
A: Nem.
C: Tehát hogy miattuk, most bocsánat, ha most így elmennénk, nem lenne semmi bajom, de nem vagyok rájuk kíváncsi, mert csak a botrány meg a balhé. […]
C: Akárhová megyek, Fehérváron most rengetegen vannak. És igazából a fiamat is féltem pont emiatt ezektől a szórakozóhelyektől. És ezért szeretem a Fezent, mert ott jön egy csomó rocker, meg jön az alternatív meg a skinhead, és oda nem jönnek. Távol tartják magukat tőle.
B: Meg hát fizetős.
D: Így van, meg kell venni a belépőjegyet.
B: Az azért szűri.
D: Hála Istennek. Pont azon gondolkodtam, hogy nem nagyon találkozom velük, de valószínű, azért, mert a helyek.
B: Az ezres belépőt kifizetik a diszkóba, de a fezenes belépőt már nehezebben.
(Székesfehérvár, 2021. október 11.)

Ezekben az esetekben a fizetős eseményekre a nem roma középosztálybeli résztvevők a népesség olyan, számukra nemkívánatos szegmenseitől elszigetelt szabadidős terekként tekintettek, mint az alsóbb osztályok és a romák. A hétköznapi nacionalizmus diskurzusai és az ezekhez társított – etnikai és osztályalapú – határhúzás és -fenntartás egy olyan, a Fidesz-kormányok által is erősített ideológiai kapcsolatot támaszt alá és erősít meg, amely szerint a nemzethez való tartozás élménye etnicitás és társadalmi osztály szempontjából korlátozott, nemcsak politikai és társadalmi értelemben, de a kultúra és a szórakozás területén is. A szórakozásért vállalt anyagi áldozat ilyen értelemben nemcsak az ízléspreferenciák distinkcióját, hanem az osztályhelyzetet és etnikai hovatartozást is kijelöli.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Zenefogyasztás és politika

A politikai hatalom központosítása Magyarországon és a nemzeti-konzervatív-keresztény pártvezetés hegemóniaépítése, ahogy rámutattunk, jelentősen alakították a populáris zene fogyasztásának lehetőségeit, infrastruktúráját és kínálatát, továbbá a kormány az ízlés formálására is tett próbálkozásokat bizonyos előadók és zenei projektek szelektív támogatása révén. A zenefogyasztók válasza a mindennapi élet átpolitizálásának e folyamatára eközben általában kevesebb figyelmet kap a vizsgálatokban. A fókuszcsoportos kutatásunk résztvevői rendszerint tudatában voltak az előadók és más zeneipari szereplők közötti egyenlőtlen versenynek, különös tekintettel arra, hogy a kormány előtérbe helyezi bizonyos produkciók finanszírozását, támogatását, és hogy a helyi, közpénzből fizetett eseményeken fellépő előadók névsorát a politikai akarat is befolyásolhatja.

> Nekem az jut eszembe, mi vagyunk ennek a három T-nek az országa [az államszocializmus kultúrpolitikájának gyakorlatára, a tiltott–tűrt–támogatott felosztásra utal], és még mi azok vagyunk, akik tudjuk is, hogy a zene az egy ilyen nagyon erős ellenállás volt a késő kádárizmusban is már, és utóéletük van azoknak a zenekaroknak meg daloknak is, és akkor […] meg volt, aki teljesen ellehetetlenült, meg összeverték, meg volt, aki meg hagyva volt, és volt, aki meg támogatva. Tulajdonképpen ma is látjuk, minthogyha ugyanaz lenne, mint 40 éve. […] Ma nem az van, hogy megvernek valakit vagy rendőr elől elmenekül, hanem az van, hogy nem hívják meg a fesztiválra. És akkor valakinek meg adnak tízmilliót.
>
> (Nagymaros, 2021. szeptember 27.)

Ugyanakkor saját szabadidejüket, fogyasztói választásaikat, valamint a család privát szféráját, amelyen belül sok esetben ez a fogyasztás történik, kimondottan politikamentesnek látják és láttatják. A résztvevők szerint a zenészek társadalmi vagy politikai szerepvállalása, illetve elköteleződése, ahol ez egyáltalán tudható, nem feltétlenül játszik szerepet előadói hitelességükben vagy minőségükben. Gyakran hangsúlyozták a zenészek politikai hovatartozásáról szóló információk irrelevanciáját – még ha egyes résztvevők az ellenkezője mellett is érveltek. A következő részlet illusztrálja a jellemző állásfoglalásokat ebben a kérdésben:

> A: […] A politikai beállítottsága nem is feltétlenül érdekel, ha valakinek a zenéjét szeretem. Nem az foglalkoztat.
>
> B: Igen, nagyon jó mondat volt a végén. Engem sem, nem úgy fogok zenét választani, hogy […] vagy akármit, amit hallgatni szeretnék, hogy végiggondolom azt, hogy

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

aki énekel, vagy zenekar, akkor az melyik politikai részhez tartozik. Függetlenül ettől is meghallgatom, ha egyszerűen tetszik a zenéje. Tehát nem igazán fogja ezt befolyásolni.

(Szeged, 2021. szeptember 27.)

Egy másik csoportban a következő párbeszéd zajlott le Kovács Ákossal kapcsolatban, aki rock/popénekesként és dalszerzőként nyíltan vállalja keresztény-konzervatív beállítottságát, valamint a kormány, illetve közvetlenül Orbán Viktor aktív támogatását élvezi (Patakfalvi-Czirják és Barna 2022):

A: Mert életemben nem hallgattam meg egy Ákos-számot, és nem is tervezem. Tehát hogy így eszemben sincs, nem tudok rá objektíven nézni. Én ebből a szempontból zenészként nem tudom megítélni, onnantól kezdve, hogy ő az Ákos. Mert hogy nem vagyok hajlandó meghallgatni egy számát sem.

B: Én elvonatkoztatok tőle.

A: Tök jó, de én nem, én ezt nem tudom megcsinálni.

B: Én is tudom, hogy beállt a Fidesz mögé, de olyan jó zenéi vannak. Nem mindegyik, jó sokat változott a zenéje. Amúgy én sem kedvelem őt.

(Nagymaros, 2021. szeptember 27.)

A zenefogyasztást tehát a résztvevők egy része – gyakran tudatosan – külön kezeli az előadó politikai hovatartozásától, illetve a kormány adott előadóhoz történő viszonyulásától. A résztvevők jelentős része kimondottan tartózkodott attól, hogy a zenefogyasztási szokásaikat és preferenciáikat a politikai affiliáció vagy befolyás lencséjén keresztül szemléljék:

P. Á.: Tehát le tudod, úgymond, választani?

A: Igen, szerintem igen! Igen, igen. […] Politikai orientációja abszolút hidegen hagy igazából bárkinek. Én sem az alapján hallgatok zenét. De az kétségtelen, hogyha bárki elmondja a véleményét – és itt egyet kell értenem többőtökkel, az nem zavar – és nemcsak Magyarországon, hanem a világon bárhol ez elmondható.

(Szeged, 2021. szeptember 27.)

Érvényesül tehát egy elvárás a zenére mint művészeti formára és a zenét művelő előadókra vonatkozóan, amely szerint azoknak a politika mezejétől autonómnak kell maradniuk (ennek ideológiai gyökerei a 19. századi európai romanticizmus kontextusában kifejlődött, a művészeti alkotás autonómiájának burzsoá ideológiájáig vezethetők vissza [Banks 2010: 253]). A szabadidőt továbbá olyan alapon is különállóként kezelik

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

a politikától, hogy a politikát kifejezetten pártpolitikaként határozzák meg, amely a társadalmi polarizáció irányába hat:

> De bármelyik oldalról mondhatunk [példát]. Az ellenzéki oldal is hozott ki most egy videóklipet, nem tudom, mi a címe […]. Ott is sok színész, zenész felvonul a klipben és egy politikai vállalást tesznek. Nyilván a másik oldal emiatt pfujol. De ha most a másik oldal hozna ki egy klipet és azon is megjelennének szereplők, akkor az ellenzéki oldal hordaná le őket mindennek. És onnantól kezdve teljesen mindegy, hogy milyen művészek és mit tudnak.
>
> (Szeged, 2021. szeptember 27.)

Ez a stratégia a résztvevők felől kifejezi a vágyat, hogy a mindennapi élet átpolitizálódásával úgy küzdjenek meg, hogy pártatlanok és közönyösek maradnak, miközben kifejezi azt a törekvésüket is, hogy a saját családjukat megvédjék a politika káros hatásaitól. Ahogy a következő idézet mutatja:

> Egyik oldal, másik oldal, oltott, oltatlan, én ezért haragszom erre a mostani politikára, mert a gyűlöletkeltést erőltetik minden fórumban. Legyen művészet, zene, egészségügy […] teljesen mindegy.
>
> (Székesfehérvár, 2021. október 11.).

Zenefogyasztás és család

A fókuszcsoportos beszélgetések szerint a zenefogyasztás gyakran működik integratív erőként családi események, baráti összejövetelek alkalmával, illetve általában a közösségi életben, és gyakran képezi beszélgetések tárgyát. Amellett tehát, hogy a zenefogyasztás az individuális ízlés kifejezőjeként, a másoktól való megkülönböztetés eszközeként funkcionál, a családi és baráti kötelékek megerősítését is segíti. A zene közösségformáló szerepe és a családdal, barátokkal töltött szabadidő (párt)politikától való védelme a két meghatározó jellemző, amit kiemeltek a résztvevők.

Az életútban bekövetkező változások ezeket a hatásokat is felerősítik, például a gyerekszületés és -nevelés a szabadidőeltöltés formáit vagy tartalmát is átalakítják:

> Zsófi vagyok, 35 éves, szintén házas. Ezt azért tartom fontosnak, mert amióta két gyermekem van, a zenehallgatás az így kicsit elmegy egy más irányba, lásd Halász Judit meg 100 Folk Celsius.
>
> (Szeged, 2021. szeptember 27.)

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Illetve:

> […] gyakorlatilag minden hónapban volt fellépése [a férjemnek], és mentem én is vele. És akkor nyilván élő zenét hallgattam, de hát megjöttek a gyerekek, és a kicsi még nagyon kicsi, ő kétéves, nem koncertkompatibilis. Még gyerekkoncertre sem [megyünk], mert nem marad kő kövön.
>
> *(Uo.)*

Az ellenőrzött (zenei) tartalom kiválasztása, a gyerekek digitális eszközhasználatának felügyelete (Kutrovátz 2022) a gyereknevelés egyik kihívása, ami a család tagjainak ízlésbeli, preferenciabeli összehangolódásának, közös tapasztalatának is terepévé válhat. A gyerekek zenehallgatásának, koncertélményének biztosítása a legtöbb gyereket nevelő résztvevő számára a gondoskodás egyik formájaként jelent meg a beszélgetésekben:

> Nekem van két gyerekem, és a két gyerekem is elég nagy ahhoz, hogy ők is járjanak koncertre. Van, amikor én is el szoktam kísérni, főleg most, amikor ilyen védettségi igazolványos belépések vannak.
>
> (Székesfehérvár, 2021. október 11.)

> Én régebben szoktam járni a Fezenre, illetve két nagylányom van. Velük szoktam néha eljárni koncertre.
>
> *(Uo.)*

> A: Én is YouTube-ról [hallgatok zenét], mert nekünk muszáj előfizetni, hogy a kisfiam iskolába menet tudja hallgatni a zenét.
>
> B: A Spotifyjal én is így jártam, hogy a kislányom miatt kell, mert ő nagyon széles palettáról válogat. Neki a „Spotyt" előfizettük.
>
> (Kecskemét, 2021. szeptember 30.)

A technológiahasználat és médiafogyasztás ellenőrzése különösen a középosztálybeli családok számára jelent meg, a szülői kontroll a gyerek tartalomfogyasztása kapcsán a munkásosztálybeli családoknál azonban lazább, többek között az idő és az idegennyelvtudás hiánya miatt:

> Én nem tudom, a gyerekek mit hallgatnak, valami zenekar, valami külföldi nem tudom, mi. Nekem olyan túl monoton és egyhangú zenét hallgat. Nem tudom és nem értem.
>
> (Debrecen, 2021. október 15.)

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Illetve:

A: Még nekem kicsike [hároméves a gyerek], tévében meg YouTube-on [hallgat zenét]. Nyilván az megy.

P. Á.: Olyankor ő választ vagy ti próbáljátok neki kiválasztani?

A: Nem, ő! Nem lehet neki megmondani, hogy mit. Nem jó, akkor kapcsoljunk mást. Hát, nem tudom, nekem nem nagyon tetszik, amit ő szeret.

P. Á.: És miket szeret?

A: Hát ilyen nagyon egyszerűeket.

B: Magyarul énekelnek?

A: Nem, nem annyira. Hát ezt a *Baby Shark*ot, meg nem is tudom, még mik [vannak].

(Martfű, 2021. november 15.)

Mind a munkás-, mind a középosztálybeli szülők jellemzően különbséget tettek a saját fogyasztásukat kiszolgáló technológiák és szolgáltatások – amelyek között helyet kaptak a hagyományosabb formátumok is, mint a CD-k –, illetve a gyerekeik szükségletei között, amelyeket inkább az újabb technológiák és szolgáltatások – YouTube, Spotify – szolgáltak ki, amelyek használatának megtanulása erőfeszítést kívánt a szülők részéről:

A: A két lányom eldönti otthon, javarészt[, hogy mit hallgassunk].

P. Á.: És velük mennyire klappol az ízlésed?

A: Néha fogalmam sincs, hogy az előadó kicsoda, de a kocsiban az az első, hogy rádió, a Bluetoothon küldi telefonról. Otthon, ugye, meg kellett nekik mindent venni, hangszórós lámpától a hangprojektorig mindent, mert szeretik. És igazából vannak olyanok, amik tetszenek nekem is, van, ami már megtetszett.

(Tatabánya, 2021. október 14.)

A résztvevők ugyanakkor nem fogalmaztak meg közvetlen kritikát a fiatal generáció fogyasztási szokásaival kapcsolatban, vigyázva arra, hogy ne tűnjenek szűk látókörűnek; ehelyett inkább a digitális médiakörnyezethez és életstílushoz való alkalmazkodás szükségességét emelték ki, és az új technológiai eszközökbe és digitális szolgáltatásokba való anyagi befektetés iránti hajlandóságukat hangsúlyozták.

A zenefogyasztás a szükséges technológiai eszközökkel az intenzív gyereknevelés részeként értelmezhető, amely Szőke és Kovai (2022: 8) szerint szerepet játszik a középosztálybeli státusz fenntartásában és újratermelésében. A jelenleg domináns középosztálybeli szülői elvárásokhoz kötődő intenzív gyereknevelés a szülőktől anyagi befektetést és számos egyéb erőforrást követel annak érdekében, hogy megfelelő kör-

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

nyezetet alakítsanak ki a gyerek(ek) fejlődéséhez (*uo*. 8–9). A zenefogyasztást lehetővé tevő technológiai eszközök és szolgáltatások biztosítását a szülők szintén azért tekintik szükségesnek, mivel ezek a jó gyermekgondozás és -nevelés elképzeléséhez kapcsolódnak. A gyerekek védelme a média káros hatásaitól, a digitális eszközök biztosítása és az elérhető tartalmak kontrollja a szülői gondoskodás és felelősség terepeként jelenik meg. A gyerekek szórakozásának, igényeinek megismerése tehát morális kötelezettséget jelent, és anyagi (fogyasztási) és gondoskodási (többlet)feladatokat ró a háztartásokra egy gyorsan változó mediális és technológiai környezetben.

Konklúzió

Elemzésünk azon az előfeltevésen alapult, hogy a zenefogyasztást és a zenei ízlést alakítják azok a módok, ahogyan a mindennapi élet különféle tevékenységeihez kapcsolódnak – és amelyek ezáltal kulcsfontosságúak a (zene)fogyasztás morális ökonómiája tanulmányozásakor. Az elemzéssel a fogyasztás szociológiájához olyan módon igyekeztünk hozzájárulni, hogy az egyéni ízlés helyett a háztartások és közösségek gyakorlataira fókuszáltunk. Az eredmények megerősítették, hogy a zenefogyasztási gyakorlatok és a hozzájuk társított értékítéletek nemcsak hétköznapi szituációkba ágyazottak, de a fogyasztók segítségükkel aktívan konstruálják is a politikától mentes hétköznapi tereket. Mindennek a kontextusaként a 2010-es évtized folyamán a kétharmados többséggel rendelkező Orbán-kormányok jelentős kontrollt szereztek az állami intézmények felett, és hatékony politikai kommunikációval hozzájárultak a mindennapi élet számos területének explicit át-, illetve újrapolitizálásához. A Fidesz hegemóniaépítése kiterjedt a populáris zene fogyasztásának különböző gyakorlataira és módjaira is azáltal, hogy növelte az irányítást a populáris zene infrastruktúrája és intézményei felett – különösen az élő zenei szektorban és a rádiók kínálatában –, és azáltal, hogy szelektív támogatást nyújt a kormányhoz hű előadók számára, és lehetővé teszi karrierjük fenntartását egy kiemelten prekár területen.

A zenefogyasztás jelentős részben az ízlésközösség és a nemzethez való tartozás hétköznapi megéléséhez kapcsolódik, amelyet a fókuszcsoportok résztvevői egyértelműen „alulról" jövő igényként fogalmaztak meg: abbéli vágyként, hogy hazájuk zenéje és előadói iránti elköteleződésüket fizikai hanghordozók és élő zenei események belépőjegyei megvásárlásával fejezzék ki. Ez az alulról jövő igény ugyanakkor a kormány hegemóniaépítési törekvéseihez illeszkedik. A magyar zenei csatornák feletti állami kontrollt (amely elsődlegesen a médiapolitikán, többek között a rádiós kvótákon és a frekvenciakiosztáson keresztül valósul meg) és a kormány fesztiváliparra gyakorolt befolyását a fogyasztók gyakorlatai erősítik meg, akik nem mutatnak ellenállást az erő-

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

ződő politikai kontrollal szemben – ehelyett a zenefogyasztáshoz kötődő értékeket és morális választásokat apolitikus keretben fogalmazzák meg, ami az Orbán-kormányok kulturális hegemóniaépítését közvetetten támogatja. Az élőzene-fogyasztás terei és gyakorlatai továbbá az „érdemtelennek" tartott társadalmi csoportok, jellemzően az alsó osztálybeliek és a romák kizárására is alkalmasak. Az Orbán-rendszer által támogatott népszerű szórakoztatóipar elméletben a fogyasztásbeli egyenlőtlenségek feloldására irányul azáltal, hogy – többek között az ingyenes, egész országra kiterjedő rendezvényeken keresztül – mindenki számára hozzáférést biztosít. A hétköznapi zenefogyasztás más területein azonban az „érdemes" és „érdemtelen" egyének, „dolgozó" és „dologtalan" családok közötti megkülönböztetés – amelyet a társadalom- és kultúrpolitika aktívan létrehoz és fenntart (Szikra 2018) – megerősíti a relatíve jó módban élő középosztály pozícióját. Ebben az értelemben az ízlés és az érték(ítéletet)ek a társadalmi határok konstrukciójának gyakorlatául szolgálnak.

Fókuszcsoportos kutatásunk eredményei arra is választ adnak, hogy a zenefogyasztás, összehasonlítva a rendszerváltást megelőző időszakkal, miért nem válik a politikai elégedetlenség, illetve az ellenállás terepévé, és hogy a fogyasztás hétköznapi formái ehelyett hogyan támogatják a Fidesz-kormányok hegemóniaépítését. A zenehallgatók átlátják a kormány és a pártpolitikai szereplők törekvéseit a kultúra különböző területeinek kontrollálására, azonban saját életük és kulturális szokásaik szempontjából ezt általánosságban irrelevánsnak tekintik. Azáltal, hogy aktívan leválasztják magukat és kulturális fogyasztásukat a politikai üzenetekről – részben a művészetek autonómiájának ideológiáján, részben pedig a család kulturális fogyasztásának kontrollján keresztül –, olyan privát szférát alkotnak, amely szimbolikusan kívül áll a politikán és védelmet nyújt attól.

Hivatkozások

Banks, M. (2010) Autonomy guaranteed? Cultural work and the 'art–commerce relation', *Journal for Cultural Research*, 14(3): 251–269.

Barna E. és Blaskó Á. (2021) Music industry workers' autonomy and (un)changing relations of dependency in the wake of COVID–19 in Hungary: Conclusions of a sociodrama research project. *Intersections. East European Journal of Society and Politics*, 7(3): 279–298.

Barna E., Madár M., Nagy K. és Szarvas M. (2019) Dinamikus hatalom. Kulturális termelés és politika Magyarországon 2010 után. *Fordulat,* 26: 225–251.

Barna E. és Patakfalvi-Czirják Á. (2022) 'We are of one blood': Hungarian popular music, nationalism and the trajectory of the song 'Nélküled' through radicalization, folklorization and consecration, *Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*, 30(2): 217–235.

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Billig, M. (1996) *Banal Nationalism*. Thousand Oaks (CA): Sage

Bourdieu, P. (1984 [1979]) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge (MA): Harvard University Press

DeNora, T. (2004) *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press

Edensor, T. (2002) *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Oxford: Berg

Fassin, D. (2012) Économies morales et justices locales, *Revue Française de Sociologie*, 53: 651–5.

Fox, J. E. és Miller-Idriss, C. (2008) Everyday Nationhood, *Ethnicities*, 8(4): 536–563.

Frith, S. (1996) *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge (MA): Harvard University Press

Hennion, A. (2001) Music Lovers: Taste as Performance, *Theory, Culture & Society*, 18(5): 1–22.

Jakab G. és Főző Zs. (2020) *ProArt Zeneipari Jelentés 2020. Koronavírus fejezettel kiegészítve, https://zeneipar.info/letoltes/proart-zeneipari-jelentes-2020.pdf*

Kristóf L. (2021) From cultural policy towards cultural politics? The case of the Hungarian cultural sphere, *International Journal of Cultural Policy*, 27(2): 191–201.

Kristóf L. és Kmetty Z. (2019) Szereti ön Vivaldit? Zenei ízlés és társadalmi státusz, *Szociológiai Szemle,* 2: 49–67.

Kutrovátz K. (2022) Parental mediation of adolescents' technology use: Unequal parenting practices, *Intersections. East European Journal of Society and Politics*, 8(3): 99–117.

Livingstone, S. (1992) The meaning of domestic technologies: A personal construct analysis of familial gender relations. In R. Silverstone és E. Hirsch (szerk.): *Consuming Technologies: Media and Information in Everyday Spaces*. London és New York: Routledge, 63–73.

Nagy K. és Szarvas M. (2021) Morals of Precarity: Artistic Trajectories under the Orbán Regime of Hungary, *Comparativ*, 31(2): 217–230.

NMHH (2022) 2021-es zenei toplisták a Spotify és a YouTube lejátszási listái alapján, *https://nmhh.hu/dokumentum/233232/2021_es_zenei_toplistak_a_Spotify_es_a_Youtube_lejatszasi_listai_alapjan.pdf*

Patakfalvi-Czirják Á. és Barna E. (2022) „Dühöng a fősodor". Az Orbán-rendszer populista diskurzusai a populáris zenében, *Fordulat,* 30: 181–213.

Pellandini-Simányi L. (2014) *Consumption Norms and Everyday Ethics*. Palgrave Macmillan

Peterson, R. A. és Kern, R. (1996) Changing highbrow taste: From snob to omnivore, *American Sociological Review*, 61(5): 900–907.

Peterson, R. A. és Simkus, A. (1992) How musical taste groups mark occupational status groups. In M. Fournier és M. Lamont (szerk.): *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*. Chicago: University of Chicago Press, 152–168.

Sági M. (2010) Kulturális szegmentáció: mindenevők, válogatósak, egysíkúak és nélkülözők? Az omnivore–univore modell alkalmazhatósága Magyarországon. In Kolosi T. és Tóth I. Gy. (szerk.): *Társadalmi riport 2010.* Budapest: TÁRKI, 288–309.

Silverstone, R., Hirsch, E. és Morley, D. (1992) Information and communication technologies and the moral economy of the household. In R. Silverstone és E. Hirsch (szerk.):

www.interkonyv.hu

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Consuming Technologies: Media and Information in Everyday Spaces. London és New York: Routledge, 9–17.

Street, J. (2012) *Music and Politics*. Cambridge: Polity

Szikra D. (2018) Ideológia vagy pragmatizmus? Családpolitika az orbáni illiberális demokráciában. In Bozóki A. és Füzér K. (szerk.): *Lépték és irónia. Szociológiai kalandozások*. Budapest: L'Harmattan és MTA Társadalomtudományi Kutatóközpont, 219–241.

Szőke A. és Kovai C. (2022) State intervention and parenting in CEE and beyond, *Intersections. East European Journal of Society and Politics*, 8(3): 1–11.

Thompson, E. P. (1971) The moral economy of the English crowd in the eighteenth century, *Past & Present*, 50: 76–136.

Tófalvy T. és Barna E. (2020) Nem csak egy playlist. A humán és algoritmikus ajánlórendszerek szerepe a digitális zeneipar társadalmi egyenlőtlenségeinek újratermelésében. In Bárány T., Hamp G. és Hermann V. (szerk.): *Kulturális iparágak, kánonok és filterbuborékok*. Budapest: Typotex, 150–168.

www.interkonyv.hu

© Typotex Kiadó

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

A kötet szerzői

András Csaba a PTE BTK Filmtudományi és Vizuális Tanulmányok Tanszékének adjunktusa, az *új szem* portál filmrovatának szerkesztője. A ludológia, a kritikai kultúrakutatás és a politikai esztétika területén folytat kutatásokat. E-mail: andras.csaba@pte.hu.

Baráth Katalin a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészet- és Társadalomtudományi Karán a Jelenkortörténeti Tanszék tanársegédje. Érdeklődése a történettudomány történeti és elméleti vetületeit érintő kutatásai után fordult a modern populáris kultúra társadalomtörténete felé. Ezt az érdeklődését nemcsak évtizedes reklámipari múltja és alkalmi regényírói tevékenysége ösztönzi, hanem az MTA–SZTE–ELTE Globalizációtörténeti Kutatócsoport és az SZTE Interdiszciplináris Kutatásfejlesztési és Innovációs Kiválósági Központ (IKIKK) Diffúzió és Globalizáció Kutatócsoportjának támogatása is. E-mail: barath.katalin@szte.hu.

Barna Emília szociológus és populáriszene-kutató, a BME Szociológia és Kommunikáció Tanszékének docense, a kulturális iparágak mesterszakos specializáció vezetője. Főbb kutatási témái közé tartozik a zeneipar digitalizációja, a populáris zene és a genderviszonyok, a kulturális munka, valamint a populáris zene és a politika. Társszerkesztője a *Made in Hungary: Studies in Popular Music* (Routledge, 2017) és a *Popular Music, Technology, and the Changing Media Ecosystem: From Cassettes to Stream* (Palgrave, 2020) című köteteknek, tanulmányai többek között a *First Monday*, a *Popular Music & Society* és a *Popular Music* folyóiratokban jelentek meg. Tagja az International Association for the Study of Popular Music szervezetnek (IASPM), valamint a Helyzet Műhelynek. E-mail: barna.emilia@gtk.bme.hu.

Csigó Péter a BME Szociológia és Kommunikáció Tanszékének tudományos munkatársa. Elméleti kutatást végez a demokratikus képviselet válsága, a politika mediatizációja témájában, legutóbbi tanulmányaiban elemezte a társadalmi tőke cseréjét a közösségi médiában, a pénzügyi kapitalizmus és a politikai és médiarendszer összefüggéseit. E-mail: csigo.peter@gtk.bme.hu.

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Ignácz Ádám zenetörténész, 2013 óta a BTK Zenetudományi Intézetének kutatója, jelenleg tudományos főmunkatársa. 2017 és 2020 között a Rózsavölgyi és Társa kiadó főszerkesztője volt. Fő kutatási területe a 20. századi magyar és kelet-közép-európai populáris zene, valamint a zenetudomány és a populáris zenei kutatások története. 2015 óta öt populáris zenei témájú tanulmánykötetet szerkesztett magyar és angol nyelven. *Milliók zenéje: Populáris zene és zenetudomány az államszocialista Magyarországon* című monográfiája 2021-ben az International Association for the Study of Popular Music nemzetközi könyvdíjában részesült. E-mail: ignacz.adam@abtk.hu.

Őze Eszter a Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet történeti avantgárd kutatásában részt vevő tudományos munkatársa. Doktori fokozatát az ELTE Művészetelméleti és Médiakutatási Intézetének Filozófiatudományi Doktori Iskolájában szerezte. Kutatási területe a 20. század eleji művészetelmélet és muzeológia. Az elmúlt években elsődlegesen a két világháború közötti időszak munkáskultúrájával és a korszak egészségügyi és társadalmi múzeumaival foglalkozott. 2020 óta tanít a Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszékén. E-mail: oze.eszter@gmail.com.

Patakfalvi-Czirják Ágnes szociológus–antropológus, a BME GTK Szociológia és Kommunikáció Tanszékének adjunktusa. Fő kutatási területe a nacionalizmus és etnicitás kortárs kérdései Közép- és Kelet-Európában, valamint tágabban a kritikai kultúratudományok. Az elmúlt években posztdoktori kutatóként a *Populáris zene és populizmus* nemzetközi projektben vett részt *(musicandpopulism.eu),* aminek egyik állomása ez a tanulmánykötet is. *A székely zászló a politikától a hétköznapokig* című monográfiája 2022-ben Polányi Károly-díjban részesült. E-mail: patakfalvi-czirjak.agnes@gtk.bme.hu.

Varga Balázs filmtörténész, az ELTE BTK Filmtudomány Tanszékének oktatója, a *Metropolis* filmtörténeti és -elméleti folyóirat alapító szerkesztője. Kutatási területe a modern és kortárs magyar és kelet-európai film és televíziós kultúra. *Filmrendszerváltások* című könyve a rendszerváltás utáni magyar játékfilm intézményi átalakulását vizsgálta. Jelenleg a szocialista és a posztszocialista időszak magyar és kelet-európai népszerű film- és televíziós kultúráját kutatja. Publikációi magyar és nemzetközi folyóiratokban és tanulmánykötetekben jelentek meg. E-mail: varga.balazs@btk.elte.hu.

www.interkonyv.hu