

[metropolis]

Filmelméleti

és

filmtörténeti

folyóirat

**A szerkesztőbizottság
tagjai:**

Bíró Yvette
Gelencsér Gábor
Hirsch Tibor
Kovács András Bálint

A szerkesztőség tagjai:

Margitházi Beja
Vajdovich Györgyi
Varga Balázs
Vincze Teréz

A szám szerkesztője:

Varga Balázs

Korrektor:

Cseh Vanda

Szerkesztőségi munkatárs:

Jordán Helén

Szerkesztőség:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.

Tel.: 06-20-483-2523

(Jordán Helén)

E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Felelős szerkesztő:

Vajdovich Györgyi

ISSN 1416-8154

[t a r t a l o m]

Tv és szocializmus

- 6 Bevezető a Tv és szocializmus című összeállításhoz
- 8 Sabina Mihelj – Simon Huxtable: Az államszocialista televízió történeti áttekintése
- 30 Imre Anikó: A szocialista realizmustól az érzelmi realizmusig
- 40 Győri Zsolt: Emancipatorikus telepedagógia: a *Családi kör* első évtizede
- 58 Paulina Bren: A szocialista család és gondviselői
- 72 Bánszki Kristóf: Angyalbőrben minden kicsit más... A honvédség ábrázolása és a szocializmus végnapjai
- 82 Tv és szocializmus – Válogatott bibliográfia
- 86 Szerzőink

Kiadja:

Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó:

Varga Balázs

Terjesztés:

metropolis@metropolis.org.hu

Arculatterv:

Szász Regina
és Szabó Hevér András

Tördelőszerkesztő:

Fekete Émi

**Borítóterv és nyomdai
előkészítés:**

Atelier Kft.

Nyomja:

Impressio-Correctura Kft.

Felelős vezető:

Nagy Tamás

A *Metropolis* megtalálható az
interneten az alábbi címen:
<http://www.metropolis.org.hu>

A *Metropolis* előfizetési díja
4 számra 4000 Ft személyes átvétellel,
6500 Ft postai kézbesítéssel.
Előfizetési szándékát a
metropolis@metropolis.org.hu
e-mail-címen jelezze!

Korábbi számaink
megvásárolhatók az ELTE BTK
Jegyzetboltjában (1088 Bp.,
Múzeum krt. 4/A.), az Írók
Boltjában, vagy megrendelhetők
a szerkesztőség címén.

Számunk megjelenéséhez segítséget nyújtott
a Nemzeti Kulturális Alap



Nemzeti
Kulturális
Alap

KÖVETKEZŐ SZÁM TÉMÁJA:

A KÁDÁR-KORSZAK FILMKULTÚRÁJA

A FOLYÓIRATBAN SZEREPLŐ ÍRÁSOK JOGAIVAL A SZERZŐK RENDELKEZNEK, KIVÉVE
MIHELJ, SABINA – HUXTABLE, SIMON: FROM MEDIA SYSTEMS TO MEDIA CULTURES
UNDERSTANDING SOCIALIST TELEVISION. © CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS.

IMRE, ANIKÓ: TV SOCIALISM. © DUKE UNIVERSITY PRESS.

BREN, PAULINA: THE GREENGROCER AND HIS TV: THE CULTURE OF COMMUNISM AFTER
THE 1968 PRAGUE SPRING. © CORNELL UNIVERSITY PRESS.

A KÉPEK KÉSZÍTŐI, ILLETVE JOGAINAK TULAJDONOSAI:

ELSŐ BORÍTÓ: (1960) © FORTEPAN/KOTNYEK ANTAL

HÁTSÓ BORÍTÓ: CSALÁDI KÖR (1974) © FORTEPAN/ MTV STÚDIÓ,
FOTÓADOMÁNYOZÓ: RÁDIÓ ÉS TELEVÍZIÓ ÚJSÁG

Korábbi számaink

1997. tavasz	Filmtörténet-elmélet / Gothár Péter	2011 no. 1.	Joel és Ethan Coen
1997. nyár	Gilles Deleuze filmelmélete / Tarr Béla	2011 no. 2.	Kortárs dél-koreai film
1997. ősz	Festészet és film / Derek Jarman	2011 no. 3.	Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések
1997. tél –		2011 no. 4.	Michael Haneke
1998. tavasz	Futurizmus és film / Grunwalsky Ferenc	2012 no. 1.	Narratív komplexitás
1998. nyár	Narratológia / Szőts István	2012 no. 2.	Tudat – álom – film
1998. ősz	Szergej Mihajlovics Eisenstein	2012 no. 3.	Melodráma
1998. tél –		2012 no. 4.	Kortárs Hollywood
1999. tavasz	Kognitív filmelmélet / Atom Egoyan	2013 no. 1.	Japán kapcsolatok
1999. nyár	Pszichoanalízis és filmelmélet / Forgács Péter	2013 no. 2.	Magyar film 1939–1945
1999. ősz	Műfajelmélet / Makk Károly	2013 no. 3.	Film/test/film
1999. tél	Jean-Luc Godard	2013 no. 4.	Király Jenő 70
2000 no. 1.	Magyar operatőrök	2014 no. 1.	Empirikus filmtudomány
2000 no. 2.	Orson Welles	2014 no. 2.	A filmbefogadás empirikus vizsgálata
2000 no. 3.	Dada és film / Antonin Artaud és a film	2014 no. 3.	Klasszikus magyar filmvigjáték
2000 no. 4.	Feminizmus és filmelmélet	2014 no. 4.	Modern és kortárs magyar filmvigjáték
2001 no. 1.	Nemzeti filmtörténetek	2015 no. 1.	Olasz műfajok
2001 no. 2.	Új képfajták	2015 no. 2.	Hang a filmben
2001 no. 3.	Jancsó Miklós I.	2015 no. 3.	Magyar animáció
2001 no. 4.	Média és film (A Metropolis és a Média kutató közös száma)	2016 no. 1.	Nőfigurák a kortárs populáris filmben
2002 no. 1.	Jancsó Miklós II.	2016 no. 2.	Kortárs román film
2002 no. 2.	Stanley Kubrick	2016 no. 3.	Filmfesztiválok
2002 nos. 3–4.	Kelet-európai film a rendszerváltás után	2016 no. 4.	Férfi és női szerepek a magyar filmben
2003 no. 1.	Fotó és film	2017 no. 1.	Film a digitális korban I.
2003 no. 2.	Science fiction	2017 no. 2.	Film a digitális korban II.
2003 no. 3.	Szabó István	2017 no. 3.	Film és érzelem
2003 no. 4.	Szerzői elméletek	2017 no. 4.	Transznacionális film
2004 no. 1.	Pszichoanalízisek	2018 no. 1.	Trauma, emlékezet, dokumentumfilm
2004 no. 2.	Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után	2018 no. 2.	Trauma és narratív film
2004 no. 3.	Film és fenomenológia	2018 no. 3.	A magyar film társadalomtörténete 1.
2004 no. 4.	Jeles András	2018 no. 4.	Kortárs magyar filmipar
2005 no. 1.	Varratelmélet	2019 no. 1.	Koreai rendezőportrék
2005 no. 2.	Posztkoloniális filmelmélet	2019 no. 2.	Kortárs kísérleti film
2005 no. 3.	Gaál István	2019 no. 3.	A magyar filmkritika kutatása
2005 no. 4.	Wong Kar-wai	2019 no. 4.	A magyar film társadalomtörténete 2.
2006 no. 1.	A horrorfilm	2020 no. 1.	Archív anyagok a kortárs filmben
2006 no. 2.	Lars von Trier	2020 no. 2.	Kortárs bűnügyi sorozatok
2006 no. 3.	A kortárs iráni film	2021 no. 1.	Nőképek a magyar filmben
2006 no. 4.	80 éves a Metropolis – 10 éves a Metropolis	2021 no. 2.	Kortárs sorozatok
2007 no. 1.	Bollywood	2021 no. 3.	A filmélmény kognitív magyarázatai
2007 no. 2.	Önreflexió a filmművészetben	2021 no. 4.	100 éves a koreai film
2007 no. 3.	A thriller	2022 no. 1.	Észlelés és megértés a filmben
2007 no. 4.	Erdély Miklós	2022 no. 2.	Figyelem és bevonódás a filmben
2008 no. 1.	Film és tér	2023 no. 1.	Enyedi Ildikó
2008 no. 2.	Film és építészet	2023 no. 2.	Magyar sorozatok
2008 no. 3.	A filmmusical	2023 no. 3.	Nők a magyar filmgyártásban
2008 no. 4.	Kortárs amerikai tévésorozatok	2023 no. 4.	Filmarchívum
2009 no. 1.	Az animációs film	2024 no. 1.	Gyarmathy Livia
2009 no. 2.	Robert Altman	2024 no. 2.	Magyar történelmi és kalandfilmek
2009 no. 3.	Magyar filmkánón	2024 no. 3.	Kortárs felnővekedéstörténetek
2009 no. 4.	Dokumentumfilm-elmélet	2024 no. 4.	Szerzői felnővekedéstörténetek
2010 no. 1.	Magyar műfaji film	2025 no. 1.	Filmes remake
2010 no. 2.	Globalizáció és filmkultúra	2025 no. 2.	Ökofilm
2010 no. 3.	Hollywoodi reneszánsz	2025 no. 3.	Női felnővekedéstörténetek
2010 no. 4.	Magyar film az 1980-as években		

A Metropolis előfizethető a szerkesztőség címén átutalással vagy postai csekken a Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány javára a következő OTP-számlaszámon: 11742001-20034845. Négy szám ára személyes átvétellel: 4000 Ft, postai kézbesítéssel: 6500 Ft. Szerkesztőség: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16., tel.: +36 20 483-2523 (Jordán Helén), e-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Korábbi számaink megvásárolhatók az ELTE BTK Jegyzetboltjában és az Írók Boltjában.

Egyes korábbi számaink megrendelhetők a szerkesztőség címén, a még kapható számok listája megtekinthető

a folyóirat honlapján: <http://www.metropolis.org.hu>

「 Tv és szocializmus 」

Bevezetés a Tv és szocializmus című összeállításhoz

A *Metropolis* folyóirat az elmúlt években több olyan tematikus összeállítást közölt, amelyek a mozgókép-kultúra filmes kereteken túli területeivel foglalkoztak, így például televíziós és streaming sorozatokkal. Jelen lapszám sok szempontból ennek a hagyományunknak a folytatása, hangsúlyai azonban markánsan eltérnek a korábbiaktól. Míg az elmúlt évek sorozattal foglalkozó számai elsősorban a kortárs globális, hazai vagy kelet-európai sorozatkultúrára, illetve a rendszerváltás utáni magyar sorozatokra összpontosítottak, mostani összeállításunk az 1989 előtti időszakra, a szocializmus és a televízió kapcsolatára irányítja a figyelmet.

A lapszám középpontjában így nem kizárólag egy specifikus mozgóképes forma, a televíziós vagy streaming sorozat áll, hanem tágabb értelemben a televízió mint kulturális, intézményi és politikai médium, mégpedig a kelet-európai szocializmus időszakában. Az összeállítás célja, hogy kulturális és intézményi kontextusokból kiindulva vizsgálja a szocialista televíziózás jelentéseit, működésmódjait és társadalmi szerepét. Ennek keretében nemcsak fikciós sorozatokkal, hanem más programtípusokkal is foglalkozik, valamint a szocialista televíziózás társadalmi, politikai és kulturális összetevőit is elemzi.

A szocializmus időszakának televíziós kultúrája Magyarországon mindeddig viszonylag kevésbé kutatott területnek számít, ezért a lapszám újdonságértéke is jelentős. Bár a legismertebb sorozatokkal – mint *A Tenkes kapitánya*, a *Linda*, a *Szomszédok* vagy a *Kántor* – a tudományos diskurzus mellett a populáris média is kiemelten foglalkozott, a magyar, illetve tágabban a kelet-európai szocialista televíziózás történetét és működését átfogóan értelmező és

vizsgáló magyar elemzés kevés született. Nemzetközi kontextusban ezzel szemben a 2010-es évektől kezdve kifejezett kutatási fellendülés figyelhető meg, amelynek néhány alapvető szövege az elmúlt időszakban magyar fordításban is hozzáférhetővé vált. A *Metropolis* jelen összeállítása ehhez a diskurzushoz kíván kapcsolódni.

A lapszám gerincét három, eredetileg angol nyelven megjelent, meghatározó kötet egy-egy fejezetének magyar fordítása adja. Ezek a szövegek az elmúlt másfél évtized szocialista televíziózással foglalkozó nemzetközi kutatásainak legnagyobb hatású és legizgalmasabb munkái közé tartoznak. A lapszám első írása Sabina Mihelj és Simon Huxtable nagyszabású monográfiájának (*From Media Systems to Media Cultures: Understanding Socialist Television*) egyik fejezete, amely intézménytörténeti és kulturális perspektívából, kiterjedt archívumi kutatások alapján tárgyalja a kelet-európai televíziózás intézményeit, rutinjait, valamint a keleti és nyugati televíziós formák és gyakorlatok közötti kapcsolatrendszereket. A tanulmány átfogó bevezetést nyújt a szocialista televíziózás sajátosságaiba, miközben érzékenyen reflektál a blokkon belüli különbségekre és a transznacionális kölcsönhatások jelentőségére is.

A második fordítás Imre Anikó *TV Socialism* című, mintegy egy évtizede megjelent könyvének egyik fejezete, amely a kelet-európai blokk televíziózásának általános tendenciáit elemzi, hangsúlyosan magyar példákon keresztül. A közölt fejezet a hétköznapiság, az érzelmi realizmus és a szocialista televízió nevelő-felvilágosító funkcióinak kérdéskörét vizsgálja, a modernizációs projekt kulturális összefüggéseiben.

Ezt a tematikát folytatja Győri Zsolt tanulmánya, amely a Kádár-korszak magyar televíziózásának egyik leginnovatívabb és műfajilag legösszetettebb programját, a *Családi kőrt* elemzi. A tanulmány a fikció és nonfikció határán mozgó, ismeretterjesztő és nevelő funkciókat egyesítő műsort a televíziós edukáció elméleteinek és gyakorlatainak kontextusában értelmezi.

A lapszám harmadik fordítása Paulina Bren csehszlovák televíziózással foglalkozó alapművének egyik fejezete, amely az 1968 utáni „normalizáció” időszakának televíziós kultúráját vizsgálja. A tanulmány azt elemzi, miként járult hozzá a televízió a prágai tavasz mozgalmának leverése után a társadalom lecsendesítéséhez, valamint hogyan működtek ebben az összefüggésben az 1970-es évek csehszlovák fikciós sorozatai.

A lapszámot Bánszki Kristóf tanulmánya zárja, amely az *Angyalbőrben* című magyar sorozat gyártástörténetét, recepcióját és kulturális kontextusait elemzi. A tanulmány rámutat arra, miként teszi láthatóvá ez az átmeneti korszakban született sorozat a szocialista televíziózás intézményi ambivalenciáit és útkereső gyakorlatait.

Az összeállítást egy válogatott magyar és angol nyelvű bibliográfia egészíti ki. Reményeink szerint a lapszám hozzájárul a magyar és kelet-európai szocialista televíziózás kutatásának további hazai élénkítéséhez, és inspirációt nyújt mindazok számára, akik e magyar kontextusban még mindig nem eléggé feltárt, ám rendkívül gazdag területtel foglalkoznak.

A szerkesztők

Sabina Mihelj – Simon Huxtable

Az államszocialista televízió történeti áttekintése*

Ahhoz, hogy megértsük, a kelet-európai államszocialista országok televíziós kultúrája miben és miért különbözött az előző fejezetben felsorolt hét dimenzió mentén,** fontos, hogy megismerjük azt a sajátos történelmi helyzetet, amelyben ezek létrejöttek. E tekintetben az ezekhez a kultúrákhoz kapcsolható műsorszórási rendszerek jellemzői a leghangsúlyosabbak. Mikor vált elérhetővé a kelet-európai államszocialista országok háztartásai számára a televíziós adás, és mikor vált valódi tömegmédiummá a televízió? Az államszocialista műsorszolgáltatók milyen mértékben vettek részt a nemzetközi együttműködésekben és az erőforrások megosztásában? Hogyan felügyelte a kommunista elit a televíziót, és hogyan próbálta a kommunista forradalmat támogató médiummá formálni? Milyen típusú műsorokat kínáltak, és kik nézték ezeket? Végül, az államszocialista televíziós rendszereknek ezek a jellemzői miben különböznek az egyes régiókban, és hogyan változtak az idők során?

Ebben a fejezetben az elemzésünk fókuszában álló öt ország – Szovjetunió, Jugoszlávia, Német Demokratikus Köztársaság, Lengyelország és Románia – lesz a leghangsúlyosabb, amelyeket tágabb regionális kontextusban is megvizsgálunk. Áttekintésünket a 19. század és a két világháború közötti időszak első, televíziózással kapcsolatos kísérleteivel kezdjük, majd a háború után fokozatosan kiépülő műsorszórási infrastruktúrákkal folytatjuk, külön figyelmet fordítva mind a nemzeti, mind

a nemzetközi fejlődések bemutatására. Emellett a régió műsorszórási rendszerei közötti különbségeket is megvizsgáljuk három fő dimenzió mentén: az infrastrukturális fejlesztések időbelisége, a műsorszórási rendszerek transznacionális irányultsága, valamint a relatív centrum–periféria pozíciójuk szerint. A második részben ezt a médium, a párt és az állam kapcsolatának bemutatása követi, amely a régió műsorszórási rendszereinek újabb eltérő dimenziójaként szolgál. A fejezet harmadik része a műsorok és a közönség szintjén végbemenő változásokra koncentrál, ami kulcsfontosságú lesz a későbbiekben tárgyalt televíziós kultúrák jellemzőinek meghatározásakor. Elemzi a műsoridő fokozatos növekedését, valamint a televíziós közönség méretének és összetételének ezzel párhuzamos változásait.

Az utolsó rész a fejezet során meghatározott négy eltérő dimenzió alapján megkísérli felállítani az államszocialista televíziós rendszerek tipológiáját. Három fő típust különböztetünk meg: piaci államszocialista, reform államszocialista és keményvonalas államszocialista televíziós rendszerek. Végül megvizsgáljuk, miként viszonyul ez a három fajta rendszer az előző, második fejezetben tárgyalt különböző kulturális dimenziókhoz, valamint áttekintjük az államszocialista televíziós kultúrák bemutatásához szükséges további kontextuális tényezőket.

A tanulmány DOI-száma: <https://doi.org/10.70807/metr.2025.4.1>

* A fordítás alapja: Mihelj, Sabina – Huxtable, Simon: *From Media Systems to Media Cultures. Understanding Socialist Television*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. pp. 58–91. <https://doi.org/10.1017/9781108525039.003>

** A könyv elemzéseinek alapját adó dimenziók a következők: a társadalmi nyilvánossághoz való viszony; a közösség, a közszféra megjelenítése; a privát szférához való kapcsolatot; a társadalmi nemek kérdése; a transznacionális nyitottság; a múlt, a jelen és jövő felé orientáltság; az „itt és most” és a jelen speciális pillanatainak megjelenítése (rendkívüli médiaesemények); végül pedig a szekularitás, a szekuláris világnézet érvényesítésének kérdése. (A szerk.)

A kezdeti kísérletektől a kiépült műsorszórási infrastruktúráig

Transznacionális hálók

A kelet-európai televízió a kezdetektől fogva egy kollektív, transznacionális technológiai és kulturális fejlődés része. A 19. század végére Kelet-Európában is több televíziós szabadalom született: a lengyel fizikus, Mieczysław Wolfke és az orosz mérnök, Alekszandr Apollonovics Polumordvinov is mutatott be találmányokat Oroszországban. Őket csak pár évvel előzte meg hasonló találmányával a német Paul Nipkow, az olasz Guglielmo Marconi, a francia Lazare Weiller, az ausztrál Henry Sutton és az osztrák Jan Szczepanik – hogy néhány példát említsünk.¹ A 20. század elején Boris Rosing orosz tudós a Szentpétervári Egyetemen működő laboratóriumában elsőként alkalmazta a katódsugárcsövet vevőként; találmánya, amit 1907-ben szabadalmaztatott, 1911-re már képes volt „nagyon kezdetleges képeket” továbbítani.² Rosing találmányai az elektronikus kamera feltalálásához is utat nyitottak – erre az 1930-as években került sor tanítványa, Vlagyimir K. Zvorikin által, aki az Októberi Forradalom után emigrált az Egyesült Államokba, és az RCA (Radio Corporation of America) vállalatnál dolgozott.³

Az 1920-as és 1930-as években hasonló módon folytatódott a technológiai innovációk transznacionális összefonódása. Az első, kísérleti tévéadásokra – először állóképekkel, majd mozgóképekkel – nemcsak London-

ban, Párizsban, Berlinben és az Egyesült Államokban került sor, hanem többek között Ljubljanában, Zágrábban, Bukarestben és Varsóban működő laboratóriumokban is.⁴ Az újabb technológiai mérföldkövet az időszakos és rendszeres sugárzás megjelenése jelentette 1928-ban az Egyesült Államokban, majd 1929-30-ban az Egyesült Királyságban (kifejezetten a BBC rendszeres sugárzása pedig 1932-ben indult), és ez ösztönözte a rendszeres televíziós adások elindulását Németországban 1935-ben, illetve a Szovjetunióban 1939-ben.⁵ Ekkor már nemcsak az ötletek, hanem az eszközök és a szakemberek is a transznacionális háló részévé váltak. A magyar Mihály Dénes és a skót John Logie Baird egyaránt meghívást kapott Berlinbe, hogy a Telefunken AG laboratóriumaiban dolgozzanak, míg a korábban említett orosz tudós, Zvorikin, aki az Egyesült Államokban vezette az új fejlesztéseket, rendszeresen utazott Európába, hogy naprakész maradjon a legfrissebb eredményekkel kapcsolatban.

Ezeknek a transznacionális együttműködéseknek és fejlesztéseknek a második világháború vetett véget. Nagy-Britanniában a BBC Television 1939-ben leállította az adásait, és csak 1946-ban indította újra; a Szovjetunióban 1941-től szüneteltették a műsorszórást, amely 1945-ben indult újra; Lengyelországban pedig az eredetileg 1941-re tervezett rendszeres sugárzás bevezetését 1953-ra halasztották.⁶ Németországban ugyan folytatták a műsorszórást, de kizárólag katonai célokra használták; a lakossági készülékek gyártása megszűnt, a kutatási témák pedig a televíziós technológia rakétairányítási rendszerekben

1 Abramson, Albert: *The History of Television, 1880–1941*. Jefferson: McFarland, 1987. pp. 16–22.

2 Dizard, Wilson P.: *Television: A World View*. Syracuse: Syracuse University Press, 1966. p. 39.; Burns, Russell W.: *Television: An International History of the Formative Years*. London: Institution of Electrical Engineers, 1998. p. 119. <https://doi.org/10.1049/pbht022e>; Iurovskii, A. Ia.: *Istoriia telezhurnalistiki v Rossii*. In: Kuznetsov, G. V. (ed.): *Televizionnaia zhurnalistika: Uchebnik*. Moscow: MGU, 1998. p. 55.

3 Abramson, Albert: *Zworykin, Pioneer of Television*. Champaign: University of Illinois Press, 1995.

4 Ciontu, Andrei – Gheorghe, Mihai: 50 de ani de la fabricarea primului televizor in Romania. *Noema* 11 (2012) no. 3. pp. 289–291. loc. cit. p. 289.; Galić, Roman: *Tehnički razvoj radija i televizije u Jugoslaviji, 1926–1986*. Zagreb: Školska knjiga, 1986. p. 24.; Grzelewska, Danuta – Habielski, Rafal – Koziel, Andrzej – Osica, Janusz – Piwonska-Pukalo, Lidia: *Prasa, Radio i telewizja w Polsce: Zarys Dziejow*. Warszawa: Elipsa, 2001. pp. 264–265.; Iurovskii.: *Istoriia telezhurnalistiki v Rossii*. pp. 57–58.; Paulu, Burton: *Broadcasting in Eastern Europe*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1974. p. 326.

5 Paulu: *Broadcasting in Eastern Europe*. p. 37.; Iurovskii: *Istoriia telezhurnalistiki v Rossii*. p. 59.

6 Dizard: *Television: A World View*. p. 39.; Grzelewska et al: *Prasa, Radio i telewizja w Polsce: Zarys Dziejow*. p. 264.; Pikulski, Tadeusz: *Prywatna historia telewizji publicznej*. Warszawa: Muza, 2002. pp. 7–10.

való alkalmazására vagy a sebesült katonák szórakoztatására összpontosítottak.⁷

A felfelé ívelő európai televíziófejlesztésekben marandó károkat okozott a háború. Közvetlenül a háború után a műsorszórási kapacitások romokban heverték. Nagy-Britanniában és a Szovjetunióban a háború végét követően körülbelül egy éven belül újraindították a rendszeres műsorszórást, a kontinens többi részének azonban jóval több időre volt szüksége ahhoz, hogy ismét jelentősebb befektetésekkel támogassa a médium fejlődését.

Azt hihetnénk, hogy a hidegháború kezdete gyakorlatilag teljesen meggátolta a televíziós műsorszórásban zajló transznacionális együttműködések és cseréket. Ahogy arra Christian Heinrich-Franke és Regina Immel is rámutattak, a keleti és nyugati blokk közötti feszült helyzet ellenére a technológia látszólag semlegesebb terepet nyújtott az együttműködés és a csere számára.⁸ Az 1950-es évek közepén például egy jugoszláv televíziós szakemberekből álló csoport beutazta az Egyesült Államokat és Európát, hogy felmérje, milyen technikai berendezéseket érdemes importálni.⁹ Romániában Silviu Brucan, az ország korai televíziótörténetének egyik kulcsfigurája a brit televízióból merített inspirációt, és szoros kapcsolatot alakított ki a BBC-vel, amely a technikai, szervezeti és szerkesztőségi tudás fontos forrásává vált.¹⁰ Kétségtől ezek a Kelet és Nyugat közötti szakmai kapcsolatok tették lehetővé a televíziós jelek két blokk közötti sugárzását, ami egységes kommunikációs terep hozott létre a hidegháború által megosztott világban.

Ettől függetlenül a technikai együttműködés sem mentesült a hidegháborús szembenállás logikájától. Valójában maga a hidegháborús konfliktus is megkövetelt bizonyos fokú transznacionális cserét kelet és nyugat között. A transznacionális lépték tökéletes lehetőséget kínált a kommunista hatalom számára, hogy globális erődemonstrációt tartson kapitalista ellenfeivel szemben. A Szovjetuniót ez ösztönözte a globális televíziós történesekben való részvételre, de ha egy adott transznacionális együttműködés nem ismerte el a szovjet fennhatóságot, akkor azonnal visszaléptek. Ahogy arra Lars Lundgren és Christine Evans is rámutattak az *Our World* című műsor transznacionális sugárzásának előkészületeiről szóló elemzésükben, ha Moszkva csak mellékszereplőként tűnt fel egy sokkal nagyobb (London által dominált) transznacionális csatornán, az elegendő indok volt arra, hogy kihátráljanak a projektből.¹¹ A Szovjetunió hegemonnak tekintette magát globálisan, és mindenáron megkövetelte az ennek megfelelő bánásmódot.

A transznacionális műsorszórás sajátos, hidegháborús logikája a szocialista országokon belüli sugárzások szabályozására 1949-ben felállított, szovjet befolyás alatt álló International Radio and Television Organisation (OIRT) és az 1950-ben létrehozott „kapitalista” párja, az European Broadcasting Union (EBU) közötti kapcsolatban is fellelhető.¹² Az egyes tagok közötti műsorcserékkel az OIRT és az EBU esetében is külön szerv foglalkozott: az 1954-ben létrejött Intervízió és az 1960-tól működő Eurovízió. Bár mindkét szervezet elsődlegesen a saját

7 Uricchio, William: Introduction to the History of German Television, 1935–1944. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 10 (1990) no. 2. pp. 115–122. loc. cit. p. 116. <https://doi.org/10.1080/01439689000260121>

8 Heinrich-Franke, Christian – Immel, Regina: Making Holes in the Iron Curtain? The Television Programme Exchange across the Iron Curtain in the 1960s and 1970s. In: Badenoch, Alexander – Fickers, Andreas – Heinrich-Franke, Christian (eds.): *Airy Curtains in the European Ether: Broadcasting and the Cold War*. Baden-Baden: Nomos Verlag, 2013. pp. 177–214. <https://doi.org/10.5771/9783845236070-175>

9 AJ: Informacija o sastanku kod potpredsednika SIV-a druga Čolakovića po pitanju daljeg rada na uvođenju televizije dana 10.I.1957. f. 130, k. 566–942, 1957. p. 1.

10 Mustata, Dana: Television in the Age of (Post-)Communism: The Case of Romania. In: Imre Anikó – Havens, Timothy – Lustyik Katalin (eds.): *Popular Television in Eastern Europe during and since Socialism*. London: Routledge, 2013. pp. 51–53. <https://doi.org/10.4324/9780203110201-9>

11 Lundgren, Lars – Evans, Christine: Producing Global Media Memories: Media Events and the Power Dynamics of Transnational Television History. *European Journal of Cultural Studies* 20 (2017) no. 3. pp. 252–270. <https://doi.org/10.1177/1367549416682240>

12 Eugster, Ernest: *Television Programming across National Boundaries: The EBU and OIRT Experience*. Dedham: Artech House, 1983. pp. 39–46.

tagjai között támogatta a transznacionális együttműködéseket, nem azért jöttek létre, hogy két, teljesen elkülönülő műsorszórási világot hozzanak létre. Az 1950-es évek végétől az OIRT és az EBU tagjai egyaránt részt vettek a technikai és szakmai cserékben, és ahogy azt majd a hetedik fejezetben bővebben taglaljuk, ez a két szervezet tette lehetővé a műsorok cseréjét is a két blokk között. Ez az intézményi berendezkedés tehát egymással versengő, mégis összekapcsolódó audiovizuális szférákat hozott létre, és szerves részét képezte annak a kulturális hidegháborúnak, amely a televízió képernyőin zajlott.

Az európai országok közül azonban nem mind illeszkedett bele tökéletesen ebbe a kétpólusú műsorszórási térbe. Azt, hogy egyes műsorszórási rendszerek milyen mértékig voltak hajlandók együttműködni az ideológiai rivalisaikkal, nagyban befolyásolta a blokkokon belüli rendszerszintű hozzáállás. A finn televízió például az OIRT és az EBU tagja is volt, míg Jugoszlávia – a Szovjetuniótól való függetlenségének kinyilvánításaként és a Nyugat iránti szimpátia jeleként – az EBU-hoz csatlakozást választotta. A későbbiekben a jugoszláv televízió az el nem kötelezettek mozgalmának tagjaival is szoros kapcsolatra törekedett. Az el nem kötelezettek mozgalma a két uralgó nagyhatalomtól független államok szövetségéként jött létre 1961-ben, Jugoszlávia fővárosában. Az el nem kötelezett műsorszórási rendszerek nagyszabású fesztiválját 1979-ben rendezték Jugoszláviában, negyvenhét állam részvételével.¹³ Bár az ehhez hasonló kezdeményezések közül egy sem vált versenyképes műsorszórási szervezetté, jól mutatják a kulturális hidegháború komplexitását, amelyet nem lehet egyszerűen, fekete-fehéren leírni, mint a Kelet és a Nyugat közötti konfliktust.

A televíziós technológiák hidegháború alatti transznacionális összefonódására szintén nagyon jó példa a színes tévé bevezetését övező technológiai harcok története. A színes sugárzás első szabványát, az NTSC-t az Egyesült Államokban dolgozták ki, és a kontinens nagy részén ez

vált a bevett normává. A rendszerben rejlő gyengeségek miatt az európai országok alternatív szabvány után kutattak. Franciaország vezető volt a technológiák ideológiai célokra való használatában, éppen ezért saját színes rendszert nemzetközi helyzetének megszilárdítására, valamint külpolitikai eszközként alkalmazta – célja Európa mint „harmadik hatalom” megerősítése volt a Szovjetunió és az Egyesült Államok mellett.¹⁴

Ennek eredményeképp két szabvány vált elfogadottá Európában – a SECAM-szabvány, amelyet Franciaországban fejlesztettek ki, és Kelet-Európában, Dél-Európa egyes részein, a Közel-Keleten és Afrikában terjedt el, valamint a PAL-szabvány, amelyet eredetileg Nyugat-Németországban fejlesztettek ki, de rövidesen egész Nyugat-Európában, Afrika egyes részein és Ázsiában is ez vált a vezető technológiává. A Szovjetunió, látva, hogy felülmúlhatja hidegháborús riválisát, illetve támogatást szerezhet a színes televízió hazai fejlesztéséhez, készségesen csatlakozott a SECAM-kezdeményezéshez, és a többi szocialista országot is erre kötelezte. Románia és Jugoszlávia azzal, hogy elutasította a SECAM-szabványt, a Nyugat iránti szimpátiáját és a Szovjetuniótól való függetlenségét demonstrálta.¹⁵ Az EBU és az OIRT politikai kapcsolatának alakulásával együtt a színes tévé szabványának kiválasztása valóban jól mutatja a különbségeket a szocialista műsorszóró rendszerek különböző televíziós infrastruktúráinak transznacionális helyzete között.

Infrastrukturális fejlesztések

Amíg a kontinens a második világháború okozta pusztítást próbálta kiheverni, a Szovjetunió a televízió segítségével igyekezett megszilárdítani helyzetét a nemzetek gyorsan változó rangsorában. 1945-ben azzal büszkélkedett, hogy Európában elsőként újította meg műsorait a háború után, ezzel fő kontinentális riválisát, Nagy-Britanniát a második

¹³ Milanović, D.: Korak ka novoj televiziji. *TV Novosti* (1979. 10. 19.) p. 7.

¹⁴ Fickers, Andreas: Cold War Techno-Diplomacy: Selling French Colour Television to the Eastern Bloc. In: Badenoch et al (eds.): *Airy Curtains in the European Ether: Broadcasting and the Cold War*. pp. 77–100. <https://doi.org/10.5771/9783845236070-77>

¹⁵ Mustata, Dana: Geographies of Power: The Case of Foreign Broadcasting in Dictatorial Romania. In: Badenoch et al(eds.): *Airy Curtains in the European Ether: Broadcasting and the Cold War*. pp. 149–174. <https://doi.org/10.5771/9783845236070-149>; Preutu, Cristina: Propaganda politică în România socialist: Practici instituționale și tehnici de comunicare, 1965–1974. Iași: Alexandru Ioan Cuza University Press, 2017.

helyre utasítva. A rendszeres televíziós sugárzás Kelet-Németországban 1952-ben, Lengyelországban 1953-ban, Csehszlovákiában 1954-ben, Romániában és Jugoszlávia egyes részein 1956-ban, Magyarországon 1957-ben, Bulgáriában 1959-ben, Albániában pedig 1960-ban kezdődött.¹⁶ Mégis, a hazafias melldőngetés és a globális technológiai diplomáciában való hön áhított részvétel ellenére Kelet-Európa túlnyomó részén nagyon sokára vált igazán „nemzeti” tömegmédiummá a televízió. Az állomások és a jeladók országos hálózatának kiépítése évekig vagy akár évtizedekig tartott, egy napi rendszerességű műsor előállítása általában költségesebb volt a tervezettnél, a televíziókészülékek lakossági elterjedését pedig rendre gátolta a túlzottan magas ár vagy az elégtelen kínálat, amihez nagyban hozzájárult a tervgazdálkodás. A televíziókészülékek elterjedése különösen jó mutatója annak, hogy a televízió milyen lassan vált valódi tömegmédiummá (lásd 1. táblázat).

A műsorszórás 1945-ös újraindításával kapcsolatos büszke retorika ellenére még a Szovjetunióban sem történtek azonnali befektetések a televíziós infrastruktúrába; a Központi Televízió adásai csak a Televíziós Központ 1948-49-es átépítése után indultak újra teljes erőbedobással.¹⁷ Bár az 1950-es években és az 1960-as évek elején is növekvő tendenciát mutatott a szovjet televízió – 1965-re az állomások száma 121-re nőtt, 1967-re pedig az országos csatornák száma elérte a négyet –, a televíziókészülékek száma még az 1960-as években sem volt elegendő, ezért a televíziós jelek csak korlátozottan voltak elérhetőek a lakosság számára.¹⁸ A szocialista Kelet-Európa déli sarkában ezek a problémák hatványozottan jelentkeztek. Romániában a napi műsorszórást csak 1970-ben vezették be, tizenhárom évvel a rendszeres műsorszórások megje-

lenése után. Jugoszláviában a föderalizmus eszméje iránti elköteleződés és a nyelvi sokszínűség tovább nehezítette az országos televíziós hálózat kiépítését. Míg a három legészakibb köztársaságban – Szlovéniában, Horvátországban és Szerbiában – a műsorszolgáltatók már 1956 és 1958 között létrehozták saját gyártási apparátusukat, és megkezdték a rendszeres műsorszórást, a többi köztársaságban több mint egy évtizedbe telt, mire helyben gyártott tartalmakat is sugározni kezdtek.¹⁹

Azonban, ahogy az 1. táblázat adatai is mutatják, ke-
rülünk kell a régió infrastrukturális fejlődéstörténetének általános leírását. Kelet-Németországban, Csehszlovákiában és Magyarországon is már jóval korábban elérték az országos lefedettséget a régió többi részéhez képest, mert ezek az országok már a háború előtt is viszonylag fejlett műsorszórási infrastruktúrával rendelkeztek, illetve a Nyugat-Németországból és Ausztriából sugárzott határon túli adások vonzereje is ösztönözte a lakosságot a televíziókészülékek beszerzésére. Természetesen jelentős akadályokkal is szembesült mindhárom ország; a kelet-németországi televíziós szolgáltatók egyszerre küzdöttek a kereskedelmi embargók hatásával, illetve az úgynevezett „republikflucht” jelenségével. Előbbi megakadályozta a modern televíziós technológiák importálását, utóbbi pedig a képzett káderek nyugatra disszidálását jelentette.²⁰ Csehszlovákiában a föderáció szlovák része jelentősen le volt maradva a cseh oldaltól mind a lefedettség, mind a televíziókészülékek elterjedése tekintetében.²¹ Az említett belső egyenlőtlenségeket és kezdeti nehézségeket leszámítva azonban világos, hogy ebben a három országban a televízió az 1960-as évek közepére már elérte a telítettségi pontot, több évvel a régió többi részét megelőzve: a televíziókészülékek széles körben elérhetővé váltak az áruhá-

16 Gumbert: *Envisioning Socialism: Television and the Cold War in the German Democratic Republic*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2014. <https://doi.org/10.3998/mpub.5732195> p. 23.; Mustata: *Television in the Age of (Post-)Communism: The Case of Romania*. p. 49.; Paulu: *Broadcasting in Eastern Europe*. pp. 326, 370, 438; Pokorna-Ignatowicz, Katarzyna: *Telewizja w systemie politycznym i medialnym PRL: Miedzy Polityka a Widzem*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellonskiego, 2003. p. 43.; Vončina, Nikola: *TV osvaja Hrvatsku: Prilozi za povijest radija i televizije u Hrvatskoj III, 1954–1958*. Zagreb: Hrvatski radio, 1999.

17 Paulu: *Broadcasting in Eastern Europe*. p. 37.

18 Iurovskii: *Istoriiia teleshurnalistiki v Rossii*. p. 65.; Paulu: *Broadcasting in Eastern Europe*. p. 37.; Roth-Ey, Kristin: *Finding a Place for Soviet Television*. *Slavic Review* 66 (2007) no. 2. pp. 278–306. loc. cit. p. 283, p. 285. <https://doi.org/10.2307/20060221>

19 Galić: *Tehnčki razvoj radija i televizije u Jugoslaviji, 1926–1986*. pp. 139–140.

20 Gumbert: *Envisioning Socialism: Television and the Cold War in the German Democratic Republic*. pp. 24–25., p. 74.

21 Paulu: *Broadcasting in Eastern Europe*. p. 326.

zakban és a szaküzletekben, az egy készülékre jutó lakosok száma pedig egy számjegyre csökkent (lásd 1. táblázat).

Centrum–periféria pozíció

Az egyes országok műsorszórási rendszereinek relatív centrum–periféria pozíciója is szorosan összefügg az eddig tárgyalt két kulcstémával – vagyis az infrastrukturális fejlemények időbeliségével és a műsorszórási infrastruktúrák transznacionális helyzetével. Ezalatt azt értjük, hogy egy adott műsorszórási rendszer milyen mértékben szolgál más rendszerek számára mintaként, vagy mennyiben alakítja ki saját működését külföldi rendszerek mintájára. A jelen könyvben vizsgált rendszerek közül a szovjet rendszer egyértelműen centrumpozícióba sorolható.

A Szovjetunió folyamatos törekvései, hogy élen járjon a műsorszórás fejlődésében – a rendszeres adások bevezetésétől kezdve a második csatorna létrehozásán át a színes televízióig – nemcsak azért voltak fontosak, hogy technológiai fölényével a kapitalista vetélytársak fölé kerekedjen, hanem azért is, hogy megerősítse vezető szerepét a többi kommunista állam felett. Ahogyan azt a korszakból fennmaradt dokumentumok is igazolják, ezek a törekvések sikerrel jártak, és a régió számos – bár nem minden – műsorszolgáltatója valóban a Szovjetunióra tekintett a szektor irányadójaként és követendő mintájaként.²² Románia és legfőképp Jugoszlávia azonban inkább a Nyugat előrehaladásához mérte magát, és Nyugat-Európára, különösen pedig Nagy-Britanniára a szakmai tudás és technológia forrásaként tekintett.

A transznacionális együttműködések olyan színteret teremtettek, ahol nyilvánvalóvá váltak a centrum–periféria viszonyok, valamint az azokat övező feszültségek. Az Intervízió szervezeti felépítése erre tökéletes példa: mivel a szövetségi államformával rendelkező Szovjetuniótól

az összes európai köztársasága (a három balti állam, valamint Ukrajna, Fehéroroszország és Moldova is mind önálló tagsággal rendelkezett) támogatta a szervezeten belül, döntő többséggel valósíthatta meg elképzeléseit.²³ Ennek tudatában nem meglepő, hogy a Szovjetuniótól és annak befolyása alól függetlenedni kívánó Jugoszlávia az EBU- és az Eurovízió-tagságot választotta. Továbbá, ahogy már utaltunk rá, Jugoszlávia arra törekedett, hogy az el nem kötelezett mozgalom műsorszolgáltatóival rivális együttműködési formát hozzon létre, s ezáltal egy alternatív „centrális” szocialista orszaggá váljon. Hasonló dinamika vezérelte a színes televíziós szabvány megválasztásáról szóló döntéseket is: ismét a két megszokott szereplő, Románia és Jugoszlávia választotta azt a technológiai megoldást, amely szorosabban kötődött a Nyugathoz.

A politikai kontroll különböző formái: a médium eszközzé válása

Különbségek és hasonlóságok az egyes országok között

A televízió Kelet-Európa-szerte a „propagandaállam” részévé vált, hogy a párt céljait szolgálja, valamint segítse a kommunista forradalom célkitűzéseinek megvalósítását.²⁴ Az ehhez szükséges jogi keretrendszer is nagyon hasonló volt az egész régióban, ami tanúsítja a Szovjetunió ráhatását a többi országra mint műsorszórási modell. Ennek a keretrendszernek a gyakorlati alkalmazása legtöbbször a szólásszabadság korlátozása volt, például az aktuális politikai rendszer megkérdőjelezésének szankcionálása, valamint a gyártási tervek előzetes jóváhagyása egy arra létrehozott bizottság vagy cenzúra által. Emellett valamennyi ország létrehozott egy külön állami bizottságot a televíziós adások szabályozására, hogy biztosítsák a pártvonalhoz igazodást.²⁵ A Szovjetunióban a bizottság – amely

22 Egy lengyel rádió- és televíziómagazinban 1961-ben megjelent írás például a szovjet műsorszórás technológiai fejlődését méltatta, s egyben annak felsőbbrendűségét hangsúlyozta az Egyesült Államok kereskedelmi televíziójával szemben. *Televizja ZSSR i Postęp. Radio i Telewizja* (1961) no. 45. p. 1.

23 Paulu: *Broadcasting in Eastern Europe*. pp. 59–61.

24 A fogalom forrása: Kenez, Peter: *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917–1929*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511572623>

25 Fischer, Joerg-Uwe: *Fernsehzentrum Berlin/Deutscher Fernsehfunk/Fernsehen der DDR 1952–1991*. In: *Das Schriftgut des DDR-Fernsehens: Eine Bestandsübersicht*. Frankfurt: Deutsches Rundfunkarchiv, 2001. p. 24.; Grzelewska et al: *Prasa, Radio i telewizja w Polsce: Zarys Dziejow*. p. 405.

egy elnök által vezetett központi döntéshozói csoport volt – felelt a különböző területek műsorkészítő osztályainak igazgatásáért.²⁶ A köztársasági szintű és a regionális műsorszolgáltatók hasonló modell alapján szerveződtek, jól lehet kisebb léptékben.

Ezalól csak Jugoszlávia volt kivétel, ahol 1958-ban ugyan létrehoztak egy állami bizottságot, ám azt 1966-ban megszüntették, és feladatait a Jugoszláv Rádió és Televízió vette át.²⁷ Ez az önszabályozási törekvés összefüggésbe hozható az ország szovjet modelltől való relatív függetlenségével és a médiatörvény 1960-as években történt enyhítésével is, amely nagyobb szervezeti és pénzügyi önállóságot biztosított a televíziós szakembereknek, engedélyezte a felsővezetés szabad megválasztását, valamint megerősítette a reklámbevételeken alapuló működést.²⁸ Azt azonban meg kell jegyeznünk, hogy továbbra is működött egy külön rádió- és televíziós bizottság a Socialist Alliance of the Working People of Yugoslavia (SAWPY) nevezetű szervezeten belül. Ez a párt által támogatott, független tömegszervezet azzal a céllal jött létre, hogy előmozdítsa a tömegek bevonását a párt programjába, közvetlen pártirányítás nélkül. Ez a berendezkedés garantálta a pártfelügyelet bizonyos fokú fennmaradását, bár közvettebb módon, mint más államszocialista országokban.

Míg a jugoszláv eset viszonylag egyértelmű, a meglévő források kevesebb támpontot kínálnak annak megítéléséhez, hogy a pártállam műsorszórási rendszerre gyakorolt relatív befolyása miben tért el a többi országban. A kortárs nyugati megfigyelők összehasonlító megállapításai jó kiindulópontként szolgálnak. Az amerikai műsorszórás-kutató, Burton Paulu az 1960-as évek végén és az 1970-es évek elején ellátogatott a régió legtöbb országába. Megállapította, hogy Magyarországon, Csehszlovákiában

és Lengyelországban a társadalmi és politikai kérdéseket feldolgozó műsorok merészebbnek mutatkoztak, mint máshol, ami arra utal, hogy a párt televízió feletti ellenőrzése korlátozottabb volt annál, mint amilyenre később vált.²⁹ A korszak más forrásai is tanúsítják, hogy e három ország újságírói és írói bizonyos fokú autonómiát értek el, és sikerült nyomást gyakorolniuk a pártelitre, különösen azokban az időszakokban, amikor a pártvezetés ereje meggyengült – például Sztálin halálát követően vagy az 1960-as években.³⁰ Lengyelországban a médiaszakértőket képviselő szervezetek meglehetősen aktívan törekedtek a szakma bizonyos fokú autonómiájának megteremtésére: hangsúlyozták annak közérdekű értékét, nyilvánosan nyomást gyakoroltak a kormányzati tisztviselőkre, hogy információt biztosítsanak az újságírók számára, valamint szabályozták tagjaik tevékenységét annak érdekében, hogy minimálisra csökkentsék a külső beavatkozás szükségességét.³¹ Bár gyakran bírálták őket amiatt, hogy túlságosan alárendelték magukat a pártállamnak, ezek a szervezetek kulcsfontosságú szerepet játszottak a Szolidaritás Mozgalom 1980-as évek elején történt tiltakozásai során.

Az állam és a párt erős befolyása kéz a kézben járt az állami finanszírozással a régióban. Bár a műsorszórás finanszírozási struktúrájáról pontos és összehasonlítható adatok nem állnak rendelkezésre, a meglévő szakirodalom jó alapot kínál az átfogó áttekintéshez. Az 1970-es évek elején a fő finanszírozási forrást az előfizetési díjak jelentették, kivéve a Szovjetunióban, ahol 1962-től az előfizetési díjakat a televíziókészülékekre kivetett illeték váltotta fel.³² A reklámok, bár minden országban jelen voltak, nem sokat tettek hozzá a műsorszórás költségvetéséhez. Ezalól Jugoszlávia volt az egyetlen kivétel, ahol az 1960-as évek politikai változásainak eredményeként a

26 Paulu: *Broadcasting in Eastern Europe*. pp. 53–54.

27 Pustišek, Ivko: *Istorija zakonodavstva o radio-difuziji u Jugoslaviji: Međunarodna regulativa i jugoslovensko zakonodavstvo, 1907–1986*. Belgrade: Savremena administracija, 1987. pp. 172–173., p. 191.

28 Robinson, Gertrude Joch: *Tito's Maverick Media: The Politics of Mass Communications in Yugoslavia*. Urbana: University of Illinois Press, 1977. pp. 44–45. <https://doi.org/10.1017/s0090599200012356>

29 Paulu: *Broadcasting in Eastern Europe*. pp. 373–374., p. 481.

30 Mond, George – Richter, R.: Writers and Journalists: A Pressure Group in East European Politics. *Journalism & Mass Communication Quarterly* 43 (1966) no. 1. pp. 95–109. <https://doi.org/10.1177/107769906604300113>

31 Curry, Jane: *Poland's Journalists: Professionalism and Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. pp. 117–160. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511557736>

32 RGANI: f. 5, op. 60, d. 28, ll. 29–30, 38–43.

reklámbevételek gyorsan növekedtek, és 1971-re a teljes televíziós költségvetés 23,1 százalékát tették ki.³³ Akkoriban valószínűleg a magas reklámbevételek tették lehetővé a televízió párttól való függetlenedését, később azonban ez az arány jelentősen csökkent, és 1983-ra csak 5,5 százalék volt a reklámokból származó bevétel.³⁴

Az államszocializmus reklámjait tárgyaló meglévő szakirodalom is alátámasztja, hogy bár nem csak Jugoszláviában próbálkoztak különböző marketingmechanizmusokkal – Lengyelországban, Kelet-Németországban, a Szovjetunióban és Magyarországon is voltak hasonló törekvések –, ott implementálták ezeket a leghatékonyabban.³⁵ Ez a következtetés nagyban összefügg a piaci szocializmusról szóló irodalommal. A piaci szocializmus olyan gazdasági rendszer, ahol ugyan az állam ellenőrzi az egyes vállalatokat, de enged bizonyos fokú piaci versenyt jellemzően azért, hogy a termelők piaci alapon értékesíthetik árucikkeiket a fogyasztóknak.³⁶ Jugoszláviát gyakran említik ennek a gazdasági modellnek a mintapéldájaként, amely lényegében „középutat ígért a kapitalizmus és a szovjet típusú tervgazdálkodás között”.³⁷

Változások az évek során: a kezdetektől az 1970-es évekig

Az országok közötti különbségek felsorolásakor figyelembe kell vennünk, hogy az idő előrehaladtával a pártok mű-

sorszórás feletti kontrollja is változott. Mind az öt országra igaz, hogy a televíziót a kezdeti éveiben nem ellenőrizték túl szigorúan – a felügyelet általában a közönség növekedésével, illetve a nemzetközi válságokra adott válaszként erősödött. A Szovjetunióban például a korai időszakban országszerte több, lelkes civilek által működtetett amatőr állomás jött létre (hasonlóan a rádió fejlődéséhez mind a Szovjetunióban, mind világszerte), mielőtt az állam fokozottan ellenőrizni kezdte mind a minőséget, mind a tartalmat, így az 1960-as évekre teljesen megszűntek ezek a kísérletek.³⁸ Viszont az ellenőrzés formája és célpontjai is változtak az idők során. Kezdetben a kommunista hatóságokat elsősorban a médium technikai és infrastruktúrális vonatkozásai foglalkoztatták, nem pedig a műsorok tartalma. Heather Gumbert Kelet-Németországgal kapcsolatos érvelésében is azt fogalmazta meg, hogy a televízió kezdeti éveiben a fő cél nem a műsorkínálat fejlesztése volt, hanem azoknak a frekvenciasávoknak az elfoglalása, amelyeket egyébként más országoknak kellett volna átengedni.³⁹ A jugoszláv hatóságok is hasonlóképpen jártak el: a korai időszak nagy részét a műsorszórási rendszer föderális struktúrájának kialakításával töltötték.⁴⁰ Röviden, a televízió születésekor a kommunista hatóságok számára maga a médium volt fontos, nem pedig annak üzenete.

Ez a médium a társadalomra tett hatásának és befolyásosságának növekedésével szépen megváltozott. A kommunista hatalom stabilitását fenyegető belső ellenállások vagy a nemzetközi válságok pedig csak tovább

33 Milošević, Vlado: Razvoj ekonomske osnove Televizije Beograd. In: Popović, Vasilije – Novaković, Slobodan – Barić, Srđan – Habić, Slobodan – Milošević, Vlado – Pustišek, Ivko – Andrić, Bojana (eds.): *Iz istorije Televizije Beograd*. Belgrade: Television Belgrade, 1984. p. 140.

34 *ibid.* p. 162.

35 Gumbert: *Envisioning Socialism: Television and the Cold War in the German Democratic Republic*. p. 151; Hanson, Philip: *Advertising and Socialism: The Nature and Extent of Consumer Advertising in the Soviet Union, Poland, Hungary and Yugoslavia*. London: Palgrave Macmillan, 1974. <https://doi.org/10.4324/9781315171920>; Patterson, Patrick Hyder: *Bought and Sold: Living and Losing the Good Life in Socialist Yugoslavia*. Ithaca: Cornell University Press, 2011. <https://doi.org/10.7591/cornell/9780801450044.001.0001>

36 Lásd pl.: Miller, David: *Market, State, and Community: Theoretical Foundations of Market Socialism*. Oxford: Clarendon Press, 1990. <https://doi.org/10.1093/0198278640.001.0001>; Shleifer, Andrei – Vishny, Robert W.: The Politics of Market Socialism. *Journal of Economic Perspectives* 8 (1994) no. 2. pp. 165–176. <https://doi.org/10.1257/jep.8.2.165>

37 Estrin, Saul: Yugoslavia: The Case of Self-Managing Market Socialism. *Journal of Economic Perspectives* 5 (1991) no. 4. pp. 187–194. loc. cit. p. 187. <https://doi.org/10.1257/jep.5.4.187>

38 Roth-Ey: Finding a Place for Soviet Television. pp. 285–288.

39 Gumbert: *Envisioning Socialism: Television and the Cold War in the German Democratic Republic*. p. 30.

40 AJ, f. 130, k. 566–942, *Idejna skica perspektivnog razvitka radiodifuznog programa*. 1985.

rontották a helyzetet. Az infrastruktúra fejlődésének és a televíziókészülékek elterjedésének üteme, valamint a belpolitikai fejlemények és a társadalmi elégedetlenség hullámainak időbeli különbségei miatt a televízió feletti politikai ellenőrzés erősödése és enyhülése országonként némileg eltérően alakult. Kelet-Németországban például a szigorúbb ellenőrzés első két hulláma az 1956-os magyarországi forradalomhoz és az 1961-es második berlini válsághoz kapcsolódott.⁴¹ Jugoszláviában és Romániában viszont akkoriban még túlságosan gyenge médium volt a televízió ahhoz, hogy komoly politikai megfontolást érdemeljen. Az 1960-as évek végére és az 1970-es évek elejére ezek a különböző fejlődési pályák kezdtek összeérni: ekkorra a televízió a régió nagy részében befolyásos médiummá vált, és szorosan összekapcsolódott az 1960-as évekre jellemző belső társadalmi tiltakozások erősödésével, valamint a külpolitikai események és a nemzetközi válságok közvetítésével. Példaként említhetjük az 1968-as csehszlovákiai szovjet inváziót, de az 1971-től kezdődő enyhülést is az Egyesült Államok és a Szovjetunió kapcsolatában. Az, hogy a televízió valódi tömegmédiummá válása egybeesett a belpolitikai és nemzetközi fejleményekkel, arra készítette a régió kommunista elitjét, hogy újragondolja a televízióhoz fűződő viszonyát, és a médium helyett annak üzenetére helyezze a fókuszot.

Az 1968 utáni időszak feszült ideológiai légköre miatt a Szovjetunióban a hatóságok erőteljesen beleszóltak a tartalmak összeállításába és szerkesztésébe is, a műsorok előzetes rögzítése pedig további biztonságot nyújtott az ideológiai kisiklásokkal szemben.⁴² A televíziós produkciókat több szinten is ellenőrizték a sugárzás előtt. Azokra a dolgozókra, akikről úgy ítélték meg, hogy elmulasztották kötelezettségüket, elbocsátás, lefokozás vagy legjobb esetben fegyelmezés várt – különösen azután, hogy 1970-ben Szergej Lapin lett a Rádió és Televízió Állami Bizottságának elnöke. Lengyelországban is változásnak indult a televízió és a politika viszonya az 1960-as évek végén: először 1968

márciusában, amikor az egész országon végigsöpört a diákok és értelmiségiek által indított antikommunista tiltakozáshullám, majd az 1968-as prágai események hatására. Az 1970-es években a televíziós tartalmak – különösen a hírműsorok – egyre inkább átpolitizálódtak, és a korai munkásmozgalmak elleni harc eszközüvé váltak, amelyeket később a Szolidaritás mozgalom olvasztott magába.⁴³

Románia és Jugoszlávia némileg eltérő utat járt be. Kezdetben sokkal elnézőbben kezelték a médiát. Hasonló hozzáállást tanúsítottak, amikor elítélték a Szovjetunió közbelépését Csehszlovákiában. Románia volt a Varsói Szerződés egyetlen olyan országa, amely még a forradalom (az 1968-as prágai tavasz – a szerk.) leverését segítő katonai csapatok küldését is megtagadta. Ettől függetlenül mindkét országban elkezdődtek a szigorítások, habár különböző okokból. Jugoszláviában az 1968-as prágai megmozduláshoz hasonló szovjet beavatkozás lehetősége fenyegetett a belső elégedetlenség növekedése és az 1971-ben fellángoló nacionalista kezdeményezések miatt – utóbbi az ország kényes multietnikus szövetének szétszakadásával fenyegetett. Erre válaszul a korosodó Tito elnök széles körű tisztogatást rendelt el. Horvátországban kulcsfontosságú médiaszakembereket fosztottak meg pozíciójuktól, és zártak ki a Kommunista Szövetségből.⁴⁴ Az 1971 decemberében kiadott rendeletben a párt és a Szocialista Szövetség köztársasági szervezeteit arra utasították, hogy „kritikusan és önkritikusan elemezzék eddigi működésüket”, valamint vizsgálják felül a médiával való együttműködés formáit a hatékonyabb felügyelet biztosítása érdekében.⁴⁵ Az elkövetkezendő években a televíziós szakembereket minden korábbinál szigorúbban ellenőrizték: a gyártási folyamatokban párttagok is kötelezően részt vettek, az éves televíziós gyártási terveket pedig a Szocialista Szövetség köztársasági szervezetei vizsgálták felül.⁴⁶

Romániában is megváltozott a párt kultúrához és médiához való viszonya az 1970-es években, de ezt nem

41 Gumbert: *Envisioning Socialism: Television and the Cold War in the German Democratic Republic*.

42 Iurovskii: *Istorija teleshurnalistiki v Rossii*. p. 76.

43 Grzelewska et al: *Prasa, Radio i telewizja w Polsce: Zarys Dziejow*. pp. 286, 292.

44 Novak, Božidar: *Hrvatsko novinarstvo u 20. stoljeću*. Zagreb: Golden Marketing–Tehnička knjiga, 2005. pp. 725–736.

45 HDA: f. 1228, d. 1807, *Stenografski zapisnik sa sastanka Radne grupe Republičke konferencije Socijalističkog saveza Hrvatske sa predstavnicima Radiotelevizije Zagreb, održanog 24.I.1972. u Zagrebu, u Republičkoj konferenciji SSRNH, 1972.*

46 Az ilyen jellegű beszámolókra és vitákra vonatkozó példaként lásd HDA: f. 1228, d. 2749, d. 3188, d. 3731, d. 3737.

a belső ellenállás vagy a szovjet fenyegetés okozta, hanem Ceaușescu újonnan felfedezett szimpátiája Kína és Észak-Korea iránt.⁴⁷ 1971-ben tartott szónoklataiban – amelyeket Mao Ce-tung kulturális forradalma inspirált – Ceaușescu sokkal szigorúbb szabályozásokat indítványozott a kulturális szférában, és kifejezetten követelte, hogy minden kulturális és médiainstítvány térjen vissza elsődleges céljához: a szocialista tudatosság erősítéséhez.⁴⁸ Ugyanennek az évnek az elején létrehozták a Rádió és Televízió Nemzeti Tanácsát, amelynek élére egy magas beosztású párttag került; ő hagyta jóvá az összes műsor-szórás tervet, valamint politikai iránymutatást nyújtott a korábban említett Miniszterek Tanácsának.⁴⁹

E változások ellenére a kulturális élet tényleges átalakulására azonban csak lassan került sor, részben az ország kulturális elitjének kezdeti, határozott ellenállása miatt.⁵⁰ Ezalól a román televízió sem volt kivétel: egészen az 1970-es évek végéig készültek egészen merész tartalmak; például a népszerű *Reflektor* című műsor konkrét társadalmi igazságtalanságokat tárt fel a lopásoktól kezdve egészen a politikai korrupcióig.⁵¹ Az 1970-es évek végéig nem került ellenőrzés alá, 1977-ben viszont teljesen felfüggesztették, és egy új, politikailag elfogadhatóbb formában indították újra – ez jelentette a román televízió feletti kiterjedtebb politikai ellenőrzés kezdetét, amely az 1980-as évek folyamán tovább erősödött.⁵²

Kelet-Németországban is fokozódott a párt érdeklődése a média iránt az 1970-es évek elején, bár kissé más okokból, nem feltétlenül az 1968-as prágai események hatására. Walter Ulbricht főtitkár 1971-es leváltása és Erich Honecker főtitkár hatalomba lépése után a keletnémet

televízió is olyan reformon esett át, amely jól tükrözte az új vezetés által bevezetett változó külpolitikai irányvonalat. Az Egyesült Államok és a Szovjetunió közötti enyhülés, valamint a Nyugat-Németországgal való kapcsolat javulása együttesen vezetett Honecker kettős politikájához: bár mérsékelt nyitott nyugatnémet szomszédja felé, a Szovjetunióval erősebb kapcsolatot alakított ki, valamint szigorította a belső ellenőrzést.⁵³ Erre a kétirányú politikára azért volt szükség, hogy a Nyugat-Németország felé való nyitottság ne fordítsa a kommunista államhatalom ellen a lakosságot. Éppen ezért Honecker felszólította a keletnémet televíziót, hogy „javítsa a műsorkínálat szerkezetét, ne legyen túl egyhangú, vegye figyelembe, hogy mi szükséges a jó szórakoztatáshoz, erősítse meg a televíziós újságírást, és szolgálja ki a lakosság azon csoportjának igényeit is, akik munkanapja nagyon korán kezdődik, ezért már a kora esti órákban minőségi televíziós műsorokat kívánnak nézni”.⁵⁴ Az 1970-es évek végére egyre nagyobb kiábrándultságot okozott a párt által ellenőrzött média, ennek következményeképp pedig az állami műsorszolgáltató több tucatnyi dolgozója hagyta el az országot.⁵⁵

Változások az évek során: az 1980-as évek

Bár az 1970-es években egész Kelet-Európában azonos irányt vett a televízió fejlődése – vagyis a médium mindenhol a pártelit fokozott ellenőrzése alá került –, az

47 Deletant, Dennis: *Ceaușescu and the Securitate: Coercion and Dissent in Romania, 1965–1989*. Armonk: M. E. Sharpe, 1995. pp. 184–186. <https://doi.org/10.4324/9781315481579>

48 Mustata, Dana: *The Power of Television: Including the Historicizing of the Live Romanian Revolution*. Utrecht: Utrecht University, 2011. p. 23

49 Paulu: *Broadcasting in Eastern Europe*. p. 405.

50 Deletant: *Ceaușescu and the Securitate: Coercion and Dissent in Romania, 1965–1989*. pp. 184–186.

51 Mustata: *Television in the Age of (Post-)Communism: The Case of Romania*. pp. 54–55.

52 *ibid.* pp. 55–56.

53 Dittmar, Claudia: GDR Television in Competition with West German Programming. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 24 (2004) no. 3. pp. 327–343. <https://doi.org/10.1080/0143968042000277539>

54 Idézi: Steinmetz, Rüdiger – Viehoff, Reinhold: The Program History of Genres of Entertainment on GDR Television. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 24 (2004) no. 3. pp. 317–325. loc. cit. p. 320. <https://doi.org/10.1080/0143968042000277520>

55 Pl.: SAPMO BArch DY 30 / vorl. SED 25945, 25946, 30113.

1980-as években a nemzeti fejlődési pályák ismét eltértek egymástól. Egyes országokban a párt befolyása még tovább nőtt. A Szolidaritás okozta feszültségek és az 1981. december 13-án bevezetett statárium miatt a lengyel nézők drasztikus csökkenést tapasztalhattak a műsoridőben és a szórakoztató tartalmak mennyiségében; a helyzet csak 1983-ban, a korlátozások feloldása után kezdett javulni.⁵⁶ Romániában is korlátozták a műsorszórás időtartamát: hétköznapokon legfeljebb napi két órára, hétvégén négy-öt órára. A sugárzott tartalmaknak pedig Ceaușescut és családját kellett dicsőíteniük.⁵⁷ A keletnémet televízió esetében az 1980-as éveket talán a „stabil, de ósdi” jelzőkkel lehet a legjobban leírni: a kommunista uralom alatt álló utolsó évtizedét is az 1970-es évek jól megszokott személyzetével és műsorkínálatával töltötte a médium. Ez a helyzet csak 1989-ben, közvetlenül a pártellenőrzés megszűnése előtt kezdett megváltozni.⁵⁸

A Szovjetunióban viszont az 1980-as évek második fele a gyökeres átalakulásokról szólt, a Gorbacsov-féle reformoknak, az úgynevezett peresztrojkanak (átalakítás) köszönhetően. A televízió parlamenti vitákat és kongresszusokat kezdett közvetíteni, amelyek azelőtt tabuk voltak a szovjet emberek számára – a lakosság ekkor láthatta és halhatta először a képviselőket munka közben.⁵⁹ Számos közéleti műsor indult, és olyan társadalmi problémákat mutattak be, amelyeket a hivatalos tömegmédia korábban szinte soha nem tárgyalt.⁶⁰ A megváltozott nemzetközi légkörhöz igazodva a szovjet televízió is egyre nyitottabbá vált a külvilág felé. Hidat képezett a Szovjetunió és az Egyesült Államok között, lehetőséget adott a polgároknak nemzetközi kérdések megvitatására, valamint szélesebb

körben kezdett nyugati sorozatokat importálni. Éppen ezért a kommunista uralom bukása nem hozott hirtelen változást a televíziós kultúrába, inkább csak folytatta a már évekkel azelőtt elkezdődött folyamatot.

Jugoszláviában is ezt a mintázatot figyelhetjük meg – ott már az 1980-as évek elején megkezdődött a televíziós kultúra és a közbeszéd átalakulása. A közvélemény Tito elnök 1980-as halála után vált egyre nyitottabbá: a korábban tabuként kezelt témák is a közbeszéd részévé váltak – először csak alternatív kulturális kiadványokban jelentek meg, majd egyre többször a fősodorbeli sajtóban is.⁶¹ A párt és a média fokozatos szétválását azonban a nacionalista diskurzusok és érzelmek erősödése kísérte. A jugoszláv médiarendszer – akárcsak a föderáció más intézményei – nemzeti vonalak mentén tagolódott, ami elősegítette az elkülönülő és egyre ellenségesebb közhangulatot.⁶² Az egyes köztársaságok műsorszolgáltatói a saját nacionalista beállítottságú elitjük nézeteihez igazítva mutatták be az egyes eseményeket – ez pedig ugyanazon esemény sokszor teljesen ellentétes bemutatását eredményezte. Ez alapozta meg az ország 1990-es években történő felbomlását.⁶³

Összegezve: bár a kommunista vezetésű országok televíziója alárendelt volt a párt céljainak, a médium feletti ellenőrzés mértéke országonként eltérő volt, és az idők során jelentősen változott. Általánosságban elmondható, hogy a hatvanas évek relatív liberalizmusát a hetvenes évek szigorításai követték, a nyolcvanas évek végére viszont mindenhol enyhült a párt ellenőrzése a televízió felett. Joggal feltételezhetjük, hogy a médium feletti politikai ellenőrzés erősödése és enyhülése összhangban

56 Grzelewska et al: *Prasa, Radio i telewizja w Polsce: Zarys Dziejow.* p. 314.

57 Mustata: *Television in the Age of (Post-)Communism: The Case of Romania.* pp. 56–57.

58 Wolff, Franca: *Glasnost erst kurz vor Sendeschluss: Die letzten Jahre des DDR-Fernsehens (1985–1989/90).* Köln: Böhlau, 2002. pp. 276–286.

59 Mickiewicz, Ellen: *Changing Channels: Television and the Struggle for Power in Russia.* Oxford: Oxford University Press, 1997. pp. 83–97. <https://doi.org/10.1093/oso/9780195101638.001.0001>

60 ibid. pp. 65–82.

61 Wachtel, Andrew Baruch: *Making a Nation, Breaking a Nation: Literature and Cultural Politics in Yugoslavia.* Stanford: Stanford University Press, 1998.

62 Snyder, Jack: *From Voting to Violence: Democratization and Nationalist Conflict.* New York: Norton, 2002. pp. 213–217.

63 Mihelj, Sabina – Bajt, Veronika – Pankov, Miloš: *Reorganising the Identification Matrix: Televisual Construction of Identity in the Early Phase of Yugoslav Disintegration.* In: Kølsto, Pål (ed.): *Media Discourse and the Yugoslav Conflicts: Representations of Self and Other.* Aldershot: Ashgate, 2009. pp. 39–59.

állt a műsorkészítésben és a közönségben bekövetkező változásokkal is. Amint a következő fejezet bemutatja, az 1970-es évek nemcsak a televízió fokozottabb politikai ellenőrzésének időszaka volt, hanem a nézőközönség és a televíziós műsorok gyors bővülésének és sokszínűségének korszaka is.

A műsorok és nézőik: az elitkultúrától a tömegműediumig

Ahogy az egész világon, a szocialista Kelet-Európában is nagyon kevés nézője volt az első televíziós adásoknak. Lengyelországban a harmincperces nyitóműsort 1952. október 25-én este 7 órakor sugározták; huszonnégy darab, 12×18 cm-es képernyővel rendelkező, Leningrád (szovjet) televíziókészüléken volt látható, amelyek az ország legnagyobb munkahelyeinek társalgóiban voltak elhelyezve.⁶⁴ Kelet-Németországban 1952 júliusában még annyira kevés néző volt, hogy az országos műsor-szolgáltató mindenkit személyesen, telefonon is tudott értesíteni a technikai problémákról.⁶⁵ Jugoszláviában is kis csoportok alkották az első adások közönségét, akik az utcán, közterületen vagy nyilvános helyeken nézhették az adásokat.

A televízió évekig az elit médiuma volt, legfőképpen azért, mert a televíziókészülékeknek borsos ára volt. Az 1960-as évek Lengyelországában például egy új fekete-fehér készülék ára majdnem három havi átlagfizetésnek felelt meg.⁶⁶ Ez azt is jelentette, hogy a korai televízió-nézők nagy része magasan képzett volt, és jellemzően fehér-

galléros munkát végzett. Egy, az 1960-as évek végén készített felmérés pozitív összefüggést mutatott ki a televízió-nézéssel töltött idő és az iskolázottság szintje között azokban a közösségekben – a vasfüggöny mindkét oldalán –, ahol a televíziókészülékkel rendelkező háztartások aránya ötven százalék alatt volt.⁶⁷

A szerkesztési döntéseket és az elit diskurzust is a túlnyomórészt tanult közönség kulturális ízléséhez és elvárásaihoz igazították: a tájékoztatást és az oktatást helyezték előtérbe a szórakoztatással szemben, valamint kiemelt helyet biztosítottak a nagy múltú kulturális műfajoknak, például az irodalomnak, a színháznak és a klasszikus zenének. A televízió legfontosabb feladata viszont az volt, hogy hírszolgáltatásain keresztül a szocialista világnézetet erősítse. A szovjet *Hírfitár* (*Estafeta novostei*, 1961–1970) és az *Idő* (*Vremja*, 1968-tól napjainkig), a keletnémet *Aktuelle Kamera* (1952–1990), valamint a hírhedt *Fekete csatorna* (*Der Schwarze Kanal*, 1960–1989) példáján is látszik, hogy az államszocialista televízió kiemelt figyelmet fordított a hír- és közéleti műsorokra – ezek tették ki a hazai gyártású műsorok jelentős részét.⁶⁸ Ezzel párhuzamosan a kulturális mérőföldkövekről is tájékoztatta a nézőket a televízió, illetve lehetőséget adott a részvétellel az ország legfontosabbnak ítélt kulturális eseményein. Lengyelországban annyira fontosak voltak az ilyen típusú műsorok, hogy egy kommentátor „művészeti jelenségnek” nevezte a korai televíziót.⁶⁹ Ez persze nem jelenti azt, hogy a szórakoztató műsorok hiányoztak volna a kínálatból. Amint az ötödik fejezetben bemutatjuk, a legtöbb ország valójában jelentős mennyiségű szórakoztató, fikciós és sportműsort sugárzott az 1960-as évek elején, ezek azonban nem igazán nyerték el az elit tetszését.

64 Grzelewska et al: *Prasa, Radio i telewizja w Polsce: Zarys Dziejow.* p. 264.

65 Gumbert: *Envisioning Socialism: Television and the Cold War in the German Democratic Republic.* p. 26.

66 Paulu: *Broadcasting in Eastern Europe.* p. 279.

67 Robinson, John P. – Converse, Philip E.: *The Impact of Television on Mass Media Usages: A Cross-national Comparison.* In: Szalai Alexander (ed.): *The Use of Time: Daily Activities of Urban and Suburban Populations in Twelve Countries.* The Hague: Mouton, 1972. p. 208.

68 Evans, Christine: *Between Truth and Time: A History of Soviet Central Television.* New Haven: Yale University Press, 2016. pp. 169–171. <https://doi.org/10.12987/yale/9780300208481.001.0001>; Engelman-del Mestre, Frank: *Agitprop Gone Wrong: Der Schwarze Kanal.* In: Goddard, Peter (ed.): *Popular Television in Authoritarian Europe.* Manchester: Manchester University Press, 2013. pp. 159–175. <https://doi.org/10.7765/9781526111739.00019>; Leandrov, Igor: *Pre početka: Sećanja na pripreme za uvođenje televizijskog programa u Beogradu.* Belgrade: Television Belgrade, 1986. p. 231.

69 Idézzé itt: Grzelewska et al: *Prasa, Radio i telewizja w Polsce: Zarys Dziejow.* p. 268.

Az 1960-as évek második felére viszont egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy azok a műsorok, amelyeket a politikai elit és a televíziós szakemberek a legértékesebbnek tartottak, nem feltétlenül elégítették ki a nézők igényeit, és sok esetben nem érték el a kívánt hatást, vagyis a közönség meggyőzését, mozgósítását vagy oktatását. A Szovjetuniótól egészen Jugoszláviáig ezeket tartották a televízió legfontosabb feladatainak, a felmérések azonban azt mutatták, hogy a közönség elsősorban szórakoztató médiumként tekint a televízióra.⁷⁰ Ez azokban a térségekben volt a legmarkánsabb, ahonnan könnyedén elértek a nyugati tévé- és rádiójeleket. Kelet-Németországban, ahol a társadalom nagy része – az ország északi és déli részén fekvő, úgynevezett Tal der Ahnungslosenben (Tanácstalanok völgye) élők kivételével – nézhette a nyugatnémet televíziót, a közönség könnyedén átkapcsolhatott egy unalmas közéleti műsorról vagy fennkölt oktatóprogramról egy szórakoztató varietéműsorra vagy akciódús filmre, amelyet nyugatról sugároztak.⁷¹ Ráadásul a keletnémet híradások üzeneteit közvetlenül összevethették a nyugati párjakkal, például a *Napi áttekintés* (Tagesschau, 1952–) műsorról. Éppen ezért a keletnémet hírműsorok és közéleti programok nem szerepeltek jól: különösen a *Fekete csatorna* nézettsége volt nagyon alacsony, és az NSZK híradásaihoz képest egyoldalú kommentárjairól vált híressé.⁷²

A régió többi részén is próbálkoztak a nyugateurópai műsorszolgáltatók jeleinek befogásával, ami a bevett gyakorlatok felülvizsgálatára és a közönség igényeinek jobb kiszolgálására kényszerítette a műsorkészítőket és a hatásá-

gokat. A jugoszláv szerveket az osztrák és legfőképp az olasz televízió hatása aggasztotta a határ menti térségekben;⁷³ az Észti Szovjet Szocialista Köztársaságban közönségkutatókat végeztek, hogy a legnépszerűbb hazai műsorokat a finn adások nézettségi csúcsidőszakaival egybeesően ütemezzék; a kommunista elit Csehszlovákiában is figyelmeztettek az osztrák és a német televízió népszerűségének veszélyeire.⁷⁴ A keletebbre fekvő országokban a nyugateurópai televízió vonzereje gyengébb volt, ám a hatóságok még itt sem hagyhatták teljesen figyelmen kívül a nyugati média iránti érdeklődést – bár ezeken a területeken a fenyegetést inkább a rádió, mintsem a televízió jelentette.⁷⁵

Ahogy a hatóságok kezdték felismerni a nézők igényeit és az elit elvárásai közt kialakuló szakadékokat, úgy vált egyre inkább tömegmédiummá a televízió. A televíziókészülékek elterjedésének tendenciáiból is látható (1. táblázat), hogy az 1960-as évek végére és az 1970-es évek elejére az egy televíziókészülékre jutó lakosok száma egy számjegyre csökkent a régióban. Ha azt feltételezzük, hogy egy átlagos, tévékészülékkel rendelkező család négy főből áll, akkor arra a következtetésre jutunk, hogy ebben az időben az államszocialista Európa lakosságának több mint fele hozzáfért a televízióhoz. Ez azt jelentette, hogy a televízió meghatározó médiummá és vélhetően a tájékoztatás és a szórakozás egyik kulcsfontosságú forrásává vált. Ilyen nagyságrendű számokat nehéz volt figyelmen kívül hagyni: mi értelme lett volna egy olyan médium működtetésének, amely milliókat szólít meg, de az általa közvetített tartalom süket fülekre talál?

70 Evans: *Between Truth and Time: A History of Soviet Central Television*. pp. 58–61; Mihelj, Sabina: *The Politics of Privatization: Television Entertainment and the Yugoslav Sixties*. In: Gorsuch, Anne – Koenker, Diane (eds.): *The Socialist Sixties: Crossing Borders in the Second World*. Bloomington: Indiana University Press, 2013. p. 255. <https://doi.org/10.2979/6823.0>

71 Dittmar, Claudia: *GDR Television in Competition with West German Programming*. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 24 (2004) no. 3. pp. 327–343. <https://doi.org/10.1080/0143968042000277539> (A Tanácstalanok völgye kifejezés azokra a keletnémet térségekre [elsősorban Drezda és Rügen környékére utalt], ahol földrajzi okokból nem lehetett fogni a nyugatnémet televízió adásait. Az ország lakosságának kb. tíz-tizenöt százaléka élt ilyen „árnyékszónában”. – a szerk.)

72 Engelmann-del Mestre: *Agitprop Gone Wrong: Der Schwarze Kanal*. pp. 159–175.

73 Ezek az aggodalmak különösen az 1960-as években voltak gyakoriak, amikor a jugoszláv tengerpart jelentős része kívül esett a belföldi műsorszórás hatókörén. Lásd például: HDA: f. 1220, d. 670, *Aktuelni problem prosvjete, kulturnog zivota I propagandne aktivnosti u Istri*. 1963.

74 Roth-Ey, Kristin: *Moscow Prime Time: How the Soviet Union Built the Media Empire that Lost the Cold War*. Ithaca: Cornell University Press, 2011. p. 168. <https://doi.org/10.1515/9781501771422>; Bren, Paulina: *The Greengrocer and His TV: The Culture of Communism after the 1968 Prague Spring*. Ithaca: Cornell University Press, 2010. pp. 120–121. <https://doi.org/10.7591/9780801462153>

75 Roth-Ey: *Moscow Prime Time: How the Soviet Union Built the Media Empire that Lost the Cold War*. p. 191.

ÉV	NDK	CZE	HUN	POL	SZU	YU	ROM	BUL	ALB
1960	16,8	17,1	95,8	69,9	44,1	612	338	1577	–
1965	5,3	6,6	12,2	15,0	14,4	34,3	37,9	44,5	–
1970	3,8	4,6	5,8	7,7	6,9	12,0	13,5	8,2	1000
1975	3,2	4,0	4,4	5,2	4,6	7,7	7,9	5,8	526
1980	2,9	3,6	3,9	4,5	3,5	5,9	5,9	5,3	27,8
1985	2,5	3,5	3,6	3,9	3,5	5,7	5,7	5,3	12,8
1990	3,2	3,2	3,6	3,9	3,1*	5,7*	6,2	5,3	11,8

1. táblázat: A televíziókészülékek elterjedése: az egy készülékre jutó lakosok számának alakulása, 1960–1990***

A közönség gyors növekedése azt eredményezte, hogy egyetlen csatornával egyre nehezebb volt kielégíteni a nézők különféle preferenciáit. Ennek következtében a legtöbb országban bevezettek egy második országos csatornát, ami növelte a műsoridőt, és nagyobb változatosságot tett lehetővé, ugyanakkor jelentősen megemelte a műsorgyártás iránti igényt. Bár a műsorkínálat bővülését a szakirodalom rendszeresen említi,⁷⁶ ezek az adatbázisok csak egyes országokra korlátozódnak, gyakran hiányosak, és eltérő módszertanokra támaszkodnak, ezért nehéz átfogó képet alkotni a regionális tendenciákról. Ennek ellensúlyozására saját adatokat állítottunk elő a könyv elemzésének középpontjában álló öt országra vonatkozóan a közzétett műsorújságok elemzése alapján. Ötévenként elemeztünk egy-egy kiválasztott hetet az egyes országokban (2. táblázat).

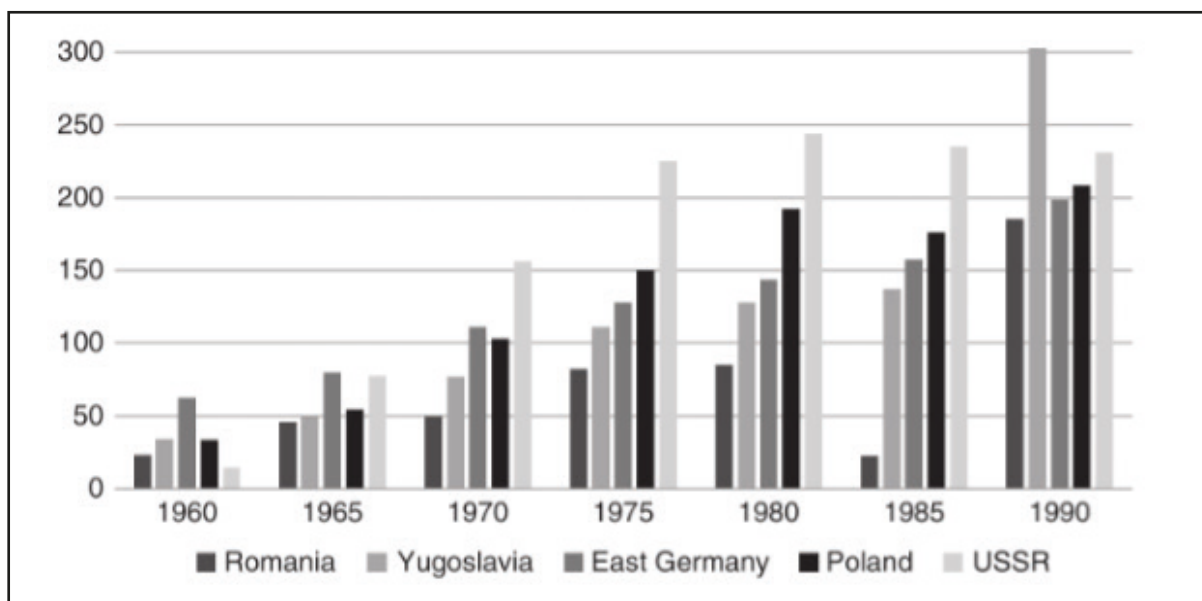
Az összehasonlíthatóság érdekében olyan mintavételi eljárásokat alkalmaztunk, amelyek a két szövetségi állam esetében nem az előállított műsorórak teljes mennyisé-

gét mutatják, hanem annál valamivel kevesebbet, mivel nem minden tagköztársaság csatornáit vizsgáltuk. Mindezeket figyelembe véve is egyértelműen emelkedő tendencia rajzolódik ki a régióban az 1960-as, 1970-es években. Az 1980-as évek elején viszont ez a tendencia lelassul, sőt helyenként meg is fordul, mielőtt az 1980-as évek végén – a Szovjetunió kivételével – a legtöbb országban bekövetkezne a végső bővülés. Ezek az eredmények megerősítik, hogy az 1970-es években nem stagnált a műsorszolgáltatás, éppen ellenkezőleg: a párt ellenőrzésének erősödése kéz a kézben járt a médium növekedésével.

A nézőközönség bővülésével a társadalmi összetétel is megváltozott. A televíziónézők egyre nagyobb részét adták a kevésbé tanult, kékgalléros munkát végzők a tanult, fehérgalléros munkát végzők mellett. Jugoszláviában ezekre a változásokra reagált 1966-ban Igor Leandrov, a szerb televíziózás korai időszakának egyik kulcsszereplője. Azt állította, hogy a fizikai munkások számának növekedése a tévénézők körében „némi ellentmondást” idézett

*** A számítások a televízióengedélyek (vagy azok megfelelőinek) számán, illetve a legközelebbi népszámlálási adatokon alapulnak. Források: A Szovjetunió adatai: Miasoedov (1982) Strana chitaet, slushaet, smotrit: statisticheskii obzor. Moszkva: Finansy i statistika. Az NDK, Csehszlovákia, Magyarország, Lengyelország, Jugoszlávia, Románia és Bulgária adatai: Mitchell (2007). A *-gal jelölt értékek az 1989-es adatok alapján szerepelnek a táblázatban.

76 Pl.: Fischer, Joerg-Uwe: Fernsehzentrum Berlin/Deutscher Fernsehfunf/Fernsehen der DDR 1952–1991. In: *Das Schriftgut des DDR-Fernsehens: Eine Bestandsübersicht*. Frankfurt: Deutsches Runfunksarchiv, 2001. pp. 17–18.; Mustata: Television in the Age of (Post-)Communism: The Case of Romania. p. 53.; Pokorna-Ignatowicz, Katarzyna: *Telewizja w systemie politycznym i medialnym PRL: Miedzy Polityka a Widzem*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2003. p. 185.



2. táblázat: A műsoridő növekedése egy mintahéten, 1960–1990 között****

elő, és különösen megnehezítette a közönség kulturális és oktatási színvonalának emelését.⁷⁷ Leandrov szerint az egyre több kétkezi munkát végző néző rövid távon kevésbé iskolázott nézőközönséget eredményez, hosszú távon azonban amint a televízió eléri a lakosság egészét, javulni fog a közönség iskolázottsági struktúrája.

Az efféle gondolatok nem számítottak egyedülállónak Jugoszláviában – szerves része volt annak az eszmének, amely a tömegműveket egy valóban közös, osztály nélküli tömegkultúra közvetítőinek tekintette. A régió minden országában ez a meggyőződés volt az alapja a televízió és a közönség kapcsolatának. A gyakorlatban ez azt jelentette, hogy a kommunista hatóságok és a televíziós szakemberek nem elégedhettek meg olyan műsorokkal, amelyek nem vonzottak számottevő közönséget – még akkor sem, ha ideológiailag helyesnek vagy magas színvonalúnak ítélték őket. A televízió tehát az ideologikus és művészi minőség, valamint a népszerűség közötti vékony jégen kellett táncolni. Ahogy azt az ötödik fejezetben is bemutatjuk, ennek az egyensúlyozásnak a nehézsége gyakran visszaköszött a televízió közfeladatait érintő vitákban

és irányelvekben, különösen a szórakoztató műsorokról folytatott diskurzusokban.

Bár az ideológiához való hűség és a népszerűség együttes elérése nem volt egyszerű feladat, a hatóságok kitartó erőfeszítései végül meghozták gyümölcsüket. Az 1970-es években például az államszocialista televízió kiemelkedően sok olyan műsort állított elő, amelyek ideológiai okokból ma már inkább gúny tárgyát képeznék, akkoriban azonban lelkesedéssel nézte őket a közönség. Könyvünk fő elemzési témáját is az ebben a korszakban készült műsorok adják. A szórakoztató tartalmakat – a hírműsorokkal ellentétben – nemcsak sokan nézték, hanem népszerűek is voltak, ezért az ebbe a kategóriába tartozó műfajok remek alapként szolgálnak annak vizsgálatához, hogy a szocialista televízió miként próbálta bevonni a közönséget a kommunista forradalomban való részvételbe.

A könyv különös hangsúlyt fektet a szórakoztató műsorok egyik legnagyobbra tartott kategóriájára: a fikciós televíziós sorozatokra. A társadalmi drámák – mint például a *Den' za dnem* (Szovjetunió, 1971–1972), a rendőrkrimik – mint a *Polizeiruf 110* (Kelet-Németország,

****Az adatok az 1960 és 1990 közötti időszakból, ötéves bontásban vizsgált mintahét televíziós műsorainak elemzésén alapulnak. További részletekért lásd a könyvben szereplő módszertani függelék.

77 RTS-CIJMPA: Report 161, Igor Leandrov: *Programska politika TV u 1967. godini*. Teze, 1966. p. 4.

1972–1990), a háborús drámák – mint a *Négy páncélos és a kutya* (*Cztery Pancerni i Pies*, Lengyelország, 1966–1970), valamint a komikus drámák – mint a *Pozorište u kući* (Jugoszlávia, 1973–1984) uralták a főműsoridőt a régióban, és jellemzően a nézői felmérések élén végeztek. A hazai gyártású drámasorozatok mellett a könyv az ünnepi műsorokat is vizsgálja a szilveszteri varietéműsoroktól kezdve egészen a felvonulások és más ünnepi események élő közvetítéséig, amelyekből a műsorok évről évre következethetünk. A televíziós sorozatok mellett ezekre az ünnepi műsorokra emlékeznek vissza a legélénkebben és a legerősebb nosztalgiával az emberek a posztszocialista korszakban, ha a szocialista televízióról kérdezik őket. Orosz interjúalanyaink közül kevesen mulasztották el megemlíteni, hogy az újév érkezését a *Goluboi ogoněk/Novogodnij ogoněk* (1962–1985) című műsor nézésével ünnepelték; és ugyanez igaz a régió sok más interjúalanyára is – még azokra is, akik egyébként lenézték és kigúnyolták a szocialista korszak televíziós kínálatát.

Érdemes legalább röviden megemlíteni a szocialista televízió szórakoztató műsorainak más műfajait is. A Szovjetunióban az ideológiai korrektség és a szórakoztatás közötti egyensúly megteremtésének egyik különösen sikeres megoldása az olyan vetélkedők indítása volt az 1960-as és 1970-es években, mint a *KVN – Klub vesjolykh i nakhodchivkh* (1961–1972, 1986-tól napjainkig) és az *A nuka, devushki!* (1970–1987), amelyekben csapatok mérkőztek meg egymással és teljesítettek különböző feladatokat a nyereményért.⁷⁸ Hasonló műsorok a régió más részein is készültek, például Lengyelországban a *Gwiazdy Estrady* című játékshow és a *Tele-Zgadula* című vetélkedő, valamint Jugoszláviában a *Jadranski susreti* (1978–1980) című játékshow és a *Kviskoteka* (1980–1995) című vetélkedő.⁷⁹ Nagyságrendileg azonban ezek a televíziós kvízműsorok és játékshow-k valamelyest kevesebb jelentőséggel bírtak, és kevésbé voltak állandó szereplői a szocialista televíziók műsorkínálatának, illetve kevesebb információ is maradt fenn róluk, ezért e könyvben csak érintőlegesen

kerülnek említésre. Hasonló korlátok érvényesek a szocialista televízió képernyőiről ismert egyéb, kiemelkedő és széles körben nézett szórakoztató műfajokra is, beleértve a varietéműsorokat és a kabarékat, például a lengyelországi *Kabaret Starszych Panów* (1958–1966) vagy a keletnémet *Ein Kessel Buntes* (1972–1990) műsorokat.⁸⁰

Az államszocialista televíziós rendszerek három modellje

Az államszocialista televíziós rendszerek legfontosabb fejlődési szakaszainak és négy különböző dimenziójának – infrastrukturális fejlesztések, pártállami ellenőrzés, centrum–periféria pozíció és a transznacionális orientáció – áttekintése után ideje rendszerezni ezeket az információkat. Először elhelyezzük az elemzésünk középpontjában álló öt országot a már bemutatott négy dimenzió mentén, majd megpróbáljuk azonosítani a szocialista műsorszolgáltatás eltérő típusait vagy modelljeit.

Infrastrukturális fejlesztések

Az infrastrukturális fejlesztések vizsgálatával nemcsak a könyv által vizsgált öt országban azonosíthatjuk könnyedén az egyes tendenciákat és mintázatokat, hanem az egész régióban is, legfőképp az olyan kvantitatív adatok, mint az egy főre jutó televíziókészülékek száma, valamint a rendszeres műsorszórás bevezetéséről szóló összehasonlító adatok elérhetősége miatt. Ezek alapján három csoportba sorolhatók az országok. A Szovjetunió, az NDK és kisebb mértékben Csehszlovákia a korai alkalmazók közé tartozott, bár két, kissé eltérő mutató alapján: a kommunista irányítás alatt álló országok közül csak Kelet-Németországban és Csehszlovákiában jutott tíznél kevesebb lakos egy tévékészülékre az 1960-as évek közepére, míg a Szovjetunió élen járt a rendszeres műsorszórás

⁷⁸ Evans: *Between Truth and Time: A History of Soviet Central Television*. pp. 208–215.

⁷⁹ Grzelewska et al: *Prasa, Radio i telewizja w Polsce: Zarys Dziejow*. pp. 273–274.; Goluża, Lazo – Novaković, Darko: *Kviskoteka: igra kvizova*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.

⁸⁰ Dittmar, Claudia: *Feindliches Fernsehen: Das DDR-Fernsehen und seine Strategien in Umgang mit dem westdeutschen Fernsehen*. Bielefeld: Transcript, 2010. p. 307. <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839414347>; Haltorf, Marek: *Polish National Cinema*. Oxford: Berghahn, 2002. p. 140.

bevezetésében, hiszen erre a térségben elsőként már a második világháború előtt sor került. Lengyelország és Magyarország mindkét mutató alapján a középmezőnybe tartozik: előbbi 1953-ban, utóbbi 1957-ben vezette be a rendszeres műsorszórást, és az egy készülékre jutó lakosok száma az 1960-as évek végére csökkent tíz alá. Jugoszlávia, Románia, Bulgária és Albánia alkotják a késői alkalmazók csoportját: ők az 1950-es évek második felében vagy még később vezették be a rendszeres műsorszórást, és náluk az egy televíziókészülékre jutó lakosok száma csak az 1970-es évek elején vagy még később csökkent egy számjegyre. Az infrastrukturális fejlődés mindkét aspektusa – a rendszeres műsorszórás kezdete és a technológia terjedésének üteme – részben az állami szabályozástól és a televíziózás fejlesztésére irányuló beruházásoktól függött. Romániában például mind a rendszeres műsorszórást, mind pedig a második országos csatornát korábban vezették be, mint a többi késői alkalmazó országban, sőt még az NDK-nál és Lengyelországnál is korábban. A televíziókészülékek elterjedése azonban elmaradt ettől, ami jól mutatja, hogy az állami beruházások önmagukban csak korlátozott eredményt hozhatnak, hiszen az adott infrastrukturális, tudományos és technológiai fejlettség behatárolja a lehetőségeket.

Az állam és a párt ellenőrzése

A pártállami ellenőrzés tekintetében az országok közötti különbségek kevésbé egyértelműek, nem utolsósorban azért, mert – ahogy a harmadik fejezetben láthattuk – mind a politikai ellenőrzés intenzitása, mind annak formái jelentős változásokon mentek keresztül az idők során. Az előző fejezetben bemutatott áttekintés alapján azonban három fő berendezkedést különíthetünk el, amelyekbe az egyes országokat csoportosíthatjuk. A spektrum egyik végén Jugoszlávia áll mint a legliberálisabb berendezkedésű ország. Az 1960-as évek végén megszüntették az önálló állami műsorszórási bizottságot, és a műsorszolgáltatás szakemberei – legalábbis átmenetileg – nagyobb szervezeti és pénzügyi függetlenséghez jutottak. Emellett a

piaci mechanizmusok bevezetésében is Jugoszlávia ment el a legmesszebbre, ami leginkább a reklámbevételek viszonylag magas arányában mutatkozott meg – ez a sajátosság összhangban állt a szakirodalomban piaci szocializmus néven emlegetett gazdaságpolitikai irányvonal iránti elköteleződéssel. Ezzel ellentétben a Szovjetunióban, Kelet-Németországban és Romániában volt általánosságban véve a legkiterjedtebb és legszigorúbb a műsorszórás feletti politikai ellenőrzés, valamint a piaci mechanizmusokat is ezekben az országokban korlátozták leginkább. A középmezőnybe tartozó országokban, például Lengyelországban, Magyarországon és Csehszlovákiában a reformista államszocialista politikai rendszer engedélyezte a piaci szocializmus bizonyos elemeit. Ez azt jelentette, hogy a műsorszolgáltatás feletti ellenőrzés nem volt olyan szigorú, illetve valamivel nagyobb mértékben támaszkodhatott a reklámbevételekre.

Centrum–periféria pozíció fejlesztések

A centrum–periféria pozíció itt arra utal, hogy egy adott műsorszolgáltatási rendszer milyen mértékben szolgált más rendszerek számára mintául, vagy mennyiben igazodott maga is külföldi modellekhez. Afonso de Albuquerque a latin-amerikai médiarendszerekről szóló elemzésében rámutat, hogy a központi és a periférikus médiarendszerek közötti különbségtétel fontos szerepet játszik a globális összehasonlításokban, és különösen hasznosnak bizonyul a volt gyarmatok vizsgálatakor.⁸¹ Ahogy azt elemzésünk is mutatja, a megkülönböztetés jól alkalmazható az államszocialista országok kontextusában is, ahol a régió műsorszolgáltatási rendszereit – részben – a szovjet berendezkedés alapján alakították ki. Mindazonáltal a periférikus pozíció nem jelenti azt, hogy a perifériához sorolt országok teljes egészében átvették volna a szovjet modellt. Még akkor is, amikor a periférikus országok igyekeztek hűen követni a modellt, annak értelmezése eltérhetett attól, amelyet a Szovjetunióon belül alkalmaztak. Végso soron tehát ezek a perifériák oly módon alakították át a modellt, hogy az – ahogyan

81 de Albuquerque, Afonso: On Models and Margins: Comparative Media Models Viewed from a Brazilian Perspective. In: Hallin, Daniel – Mancini, Paolo (eds.): *Comparing Media Systems beyond the Western World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. pp. 72–95. <https://doi.org/10.1017/cbo9781139005098.006>

Johann Arnason érvel – sokkal inkább az újraértelmezést, semmint az egyszerű átvételt jelentette.⁸² Amint láthattuk, Jugoszlávia ment a legmesszebbre ebben az adaptációban: olyan műsorszolgáltatási formát igyekezett kialakítani, amely a nyugati műsorszolgáltatási rendszerekből is átvett bizonyos elemeket, köztük a reklámot és az önszabályozás egyes formáit. Azt is feltételezhetjük, hogy Jugoszlávia arra törekedett, hogy a Szovjetunióval szemben egyfajta „alternatív centrumként” pozicionálja magát, és saját műsorgyártási struktúrája szolgáljon követendő példaként az el nem kötelezettek mozgalmának tagjai számára.

Transznacionális orientáció fejlesztések

A transznacionális orientációval – különösen a nyugati irányú nyitottsággal – kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy ezt a dimenziót két eltérő szempontból közelítjük meg: egyrészt a nyugati határon átnyúló televíziós jelekkel fennálló versenyhelyzet, másrészt az intézményi és technológiai kapcsolatok orientációja felől, amelyet például az adott ország EBU-hoz vagy OIRT-hez való csatlakozása, illetve a nyugatnémet PAL vagy a francia–szovjet SECAM rendszer melletti döntése fejez ki. Az intézményi és technológiai kötelékek segítségével meghatározhatjuk a szovjet befolyás mértékét (abban az értelemben, hogy a szovjet fennhatóságnak erősebben kitett országok nagyobb valószínűséggel viszonyultak ellenségesebben a Nyugathoz), de a nyugati jelekhez való hozzáférés az adott ország földrajzi elhelyezkedésétől és kulturális – különösen nyelvi – közelségétől függött, így részben független maradt a politikai ellenőrzéstől. Kelet-Németországban például szigorú ellenőrzés alatt állt a televízió, de folyamatosan versenyzett a nyugatnémet televízióval, amely földrajzi és kulturális értelemben is közel állt a helyi közönséghez. Tehát jogosan feltételezhetjük, hogy a keletnémet televízió az erős szovjet befolyás ellenére sem szigetelődött el túlságosan a többi országtól.

Mindezt figyelembe véve a vizsgált öt televíziós rendszerre a következő tipológiát alkalmazhatjuk. A skála egyik végén a jugoszláv televízió áll, amely a térség leg-

inkább Nyugat-barát szereplője volt: hatott rá az olasz és az osztrák műsorszórás, tagja volt az EBU-nak, és a PAL-rendszert választotta a SECAM helyett. A spektrum közepén az NDK és Románia helyezkedik el: előbbi elérték a nyugati jelek, utóbbi a SECAM helyett a PAL-rendszert választotta. Az ellenponton pedig Lengyelország és a Szovjetunió található, amelyek földrajzi, intézményi és technológiai értelemben is a legkevésbé voltak nyitottak a Nyugat felé. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a Szovjetunió mint a szocialista világ centrumországának különösen fontos volt, hogy távolságot tartson a Nyugattól. A régió periférikus országaitól – köztük Lengyelországtól – eltérően a Szovjetunió mintát kellett mutatnia mások számára, a Nyugattal szembeni felsőbbrendűségének bizonyításához pedig a televíziót használta eszközként. Ezért megalapozottan állítható, hogy a centrum–periféria dinamika, valamint az ország földrajzi helyzete és intézményi kötődései együttesen azt eredményezték, hogy a szovjet televízió volt rendszerszinten a legkevésbé nyitott a nyugati világ felé.

E négy dimenzió alapján az államszocialista televízió három tagabb altípusát különíthetünk el Kelet-Európában: a piaci államszocialista rendszert, amelyet vizsgálatunkban Jugoszlávia képvisel; a reformista államszocialista modellt, amelyet Lengyelország; valamint a keményvonalas államszocialista típust, amelyet elsősorban a Szovjetunió, de nagyrészt Románia és az NDK is képvisel. Ahogy a 3. táblázat is mutatja, a piaci államszocialista modellre a mérsékelt pártállami ellenőrzés, a nagy fokú nyugati nyitottság, a késői infrastrukturális fejlődés és a szovjet centrum melletti alternatív centrumpozíció elérése volt jellemző. Ezzel szemben a keményvonalas államszocialista modellt a teljes körű állam- és pártellenőrzés, a minimális nyugati nyitottság, a korai és késői infrastrukturális fejlesztések sajátos kombinációja, valamint a szovjet centrumhoz való tartozás vagy a centrum erős befolyása jellemezte.

E ponton azonban több megkorlátozást is tennünk kell. Hallin és Mancini nyugat-európai és észak-amerikai médiarendszerének tipológiájához⁸³ hasonlóan azt javasoljuk, kezeljék némi fenntartással ezt a csoportosítást: a három

82 Arnason, Johann P.: Entangled Communisms: Imperial Revolutions in Russia and China. *European Journal of Social Theory* 6 (2003) no. 3. pp. 307–325. loc. cit. p. 308. <https://doi.org/10.1177/13684310030063003>

83 Hallin–Mancini: *Comparing Media Systems: Three Models of Media and Politics*. pp. 69–73. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511790867>

modell nem arra szolgál, hogy minden egyes esetet pontosan leírjon, hanem a weberi értelemben vett ideáltípusokként kezelendők, vagyis olyan elemzőeszközként, amelyek segíthetnek a szocialista műsorszolgáltatás belső sokszínűségének vizsgálatában, valamint abban, hogy miként kapcsolódtak egymáshoz a diverzitás különböző dimenziói. Ennek értelmében az általunk vizsgált öt ország eltérő mértékben közelíti meg a három modellt: míg Jugoszlávia és a Szovjetunió többé-kevésbé tökéletesen illeszkedik a saját típusához, addig az elemzés másik három országa egy vagy több dimenzióban is eltér attól – vagyis több modell keverékével írható le a legjobban. A román és a keletnémet televízió a legtöbb dimenzióban a keményvonalas államszocialista modellhez illeszkedett, ugyanakkor lényegesen nyitottabb volt a Nyugat felé, mint a csoport többi országa. A lengyel televízió nagyrészt megfelelt a reformista államszocialista modellnek, ám rendszerszinten kevésbé volt nyitott a nyugat felé, mint e kategória más országai. Noha részletesen nem tárgyaltuk őket, Magyarország és Csehszlovákia nagyrészt a reformista modellhez illeszkedett, míg Albánia és Bulgária a keményvonalas modellt testesítette meg.

Bár besoroltuk az országokat a három műsorszórásai rendszertípusba, meg kell jegyeznünk, hogy ez elfedi az idők során bekövetkezett jelentős változásokat. Ahogy azt az előző szakaszban megjegyeztük, az 1960-as éveket a kevésbé szigorú pártellenőrzés jellemezte, a hetvenes években pedig a legtöbb vizsgált országban a médium ellenőrzésének szigorítása volt tapasztalható. E tekintetben Jugoszlávia közelebb került a reformista államszocialista modellhez, míg Csehszlovákia és Lengyelország a reformista modellből egy keményvonalasabb modell felé mozdult el. Az ellenőrzés formája és fókusza is megváltozott: a televízió kezdeti éveiben az infrastrukturális fejlesztésekre koncentráltak, később viszont a médium által közvetített üzenetre. A relatív centrum–periféria pozíció is minimálisan változott. Bár elméletben az összes ország a szovjet modellt követte, voltak, akik idővel eltértek ettől – ki jobban, ki kevésbé. Jugoszlávia volt a legradikálisabb, de 1960 után Albánia, 1965 után pedig Románia is csatlakozott. Ezek az apróságok arra utalnak, hogy a tipológiát nem statikusnak, hanem időben dinamikusnak kell tekinteni, amelyben az egyes televíziós rendszerek az idő előrehaladtával közelebb kerülhetnek egy adott modellhez, vagy eltávolodhatnak attól, sőt akár különböző időszakokban különböző modelleket is megtestesíthetnek.

Végül az, hogy az elemzés kulcsfontosságú egységeinek az országokat választottuk, elfedi a jelentős belső különbségeket. Mind a jugoszláv, mind a szovjet műsorszórási infrastruktúrákra nagy fokú egyenlőtlenségek voltak jellemzők: a két ország északnyugati részein található köztársaságok (Jugoszláviában Szlovénia és Horvátország, a Szovjetunióban pedig a balti köztársaságok) sokkal korábban érték el a televíziókészülékek teljes elterjedését, mint a délebbre és keletebbre fekvő régiók. Ugyanezek a köztársaságok emellett nagyobb mértékben voltak kitéve a nyugati műsorszórásnak is. Amint a könyv második és harmadik részében bemutatjuk, az államszocialista televíziós rendszerek három típusa eltérő televíziós kultúrákat hozott létre, amelyek a második fejezetben bevezetett hét dimenzió közül négy mentén viszonylag szisztematikusan különböztek egymástól: nyilvánosság (ötödik fejezet), magánszféra (hatodik fejezet), transznacionalizmus (hetedik fejezet) és időbeli orientáció (nyolcadik–tizedik fejezetek).

További kontextuális tényezők

A televíziós rendszerek három típusa, valamint az azokat meghatározó négyféle rendszerszintű dimenzió természetesen önmagában nem elegendő a könyv által vizsgált államszocialista televíziós kultúrák közötti különbségek és változások teljes körű magyarázatához. Ezért öt további dimenziót is be kell vonnunk a vizsgálatba: (a) nemek társadalmi viszonya, (b) szekularizáció mértéke, (c) gazdaság mérete, (d) etnikulturális sokszínűség, valamint (e) az állam- és a nemzetépítés történeti pályája, különösen a kommunista uralom szerepe ebben a tekintetben. Ez az öt szempont lényegesen különbözik a korábban vizsgált négy rendszerszintű dimenziótól. Először is ezek inkább társadalmi-kulturális vagy gazdasági vonatkozásúak, nem pedig politikaiak. Ebből adódóan az államszocialista televízió fejlődési pályáit csak részlegesen alakították, és jellemzően csupán a televíziós kultúrák közötti eltérések bizonyos korlátozott aspektusainak magyarázatához járulnak hozzá. Másodszor ezek a tényezők a médián kívül helyezkednek el, és arról, hogy miként hatottak a médiarendszerekre, kevés vagy semmilyen információ nem áll rendelkezésre. Harmadszor még ott sem mutatható ki semmilyen kapcsolat az eddig vizsgált televíziós rendszerek négy dimenziójával, ahol a

	PIACI ÁLLAMSZOCIALISTA MODELL (<i>Jugoszlávia</i>)	REFORMISTA ÁLLAM- SZOCIALISTA MODELL (<i>Csehszlovákia, Magyar- ország, Lengyelország</i>)	KEMÉNYVONALAS ÁLLAM- SZOCIALISTA MODELL (<i>Albánia, Bulgária, NDK, Románia, Szovjetunió</i>)
<i>Infrastrukturális fejlesztések ideje</i>	Kései alkalmazók	Korai és középmezőny- beli alkalmazók	Korai és kései alkalmazók
<i>Pártállami ellenőrzés mértéke</i>	Mérsékelt pártállami kontroll határozott önszabályozási és/vagy kereskedelmi törekvésekkel	Erős pártállami kontroll részleges önszabályozási és/vagy kereskedelmi törekvésekkel	Szinte teljes pártállami kontroll; az önszabályozási és a kereskedelmi törek- vések korlátozottak vagy hiányoznak
<i>Transznacionális orientáció/nyitottság a Nyugat felé</i>	Magas: EBU-tagság, PAL-rendszer, nyugati televíziójelek elérhetősége	Közepes: OIRT-tagság, SECAM-rendszer, részleges hozzáférés nyugati adásokhoz (Lengyelország kivételével)	Alacsony vagy közepes: OIRT-tagság, SECAM- rendszer (Románia kivételével), csekély vagy semmilyen hozzáférés a nyugati jelekhez (az NDK kivételével)
<i>Centrum–periféria pozíció</i>	(Törekvő) alternatív centrum	Periféria, mérsékelt szovjet befolyással	Szovjet centrum, illetve erősen szovjet befolyás alatt álló periféria (Albánia 1960-ig, Románia 1965-ig)

3. táblázat: Az államszocialista televíziós rendszerek Kelet-Európában: három modell

megfelelő médiarendszerbeli dimenziók rekonstruálhatók. Éppen ezért nem vettük be ezeket a dimenziókat a televíziós rendszerek tipológiájába. Ahelyett, hogy a rendszerszintű különbségek alapvető aspektusainak tekintenénk őket, az olyan, közbeavatkozó tényezőkként való értelmezést javasoljuk, amelyek anélkül módosítják a televíziós rendszereket és kultúrákat, hogy megváltoztatnák azok alapvető felépítését.

Nemek társadalmi viszonya

Az elemzésünkbe bevont első kiegészítő dimenzió a nemek társadalmi viszonya. Az államszocialista országok mind elköteleződtek a nők emancipációja mellett, ame-

lyet — a kommunista eszmékhez igazodva — a gazdasági függetlenségen és a munkaerőpiacon való részvételen keresztül valósítottak meg. Ennek eredményeként valamenyny kommunista vezetésű országban olyan politikákat vezettek be, amelyek elősegítették a nők foglalkoztatását — ez messze meghaladta a nyugati iparosodott gazdaságok gyakorlatát. Amint azt a kelet- és nyugateurópai, valamint észak-amerikai országok egy részéről a nyolcvanas évek végéről és a kilencvenes évek elejéről rendelkezésre álló adatok gyors összevetése mutatja, az államszocialista országok többségében a női munkaerőarány megközelítette az ötven százalékot, míg a vasfüggönytől nyugatra fekvő országokban jellemzően negyven százalék körül mozgott.⁸⁴

⁸⁴ Kelet-Európára vonatkozó összehasonlító adatokért lásd Łobodzinska, Barbara: Family and Working Women during and after

Valószínűsíthető, hogy ezek a női munkaerőben mutatkozó különbségek a média foglalkoztatottságában is megjelentek. Bár az államszocialista korszakból nem állnak rendelkezésre összehasonlító adatok, a posztszocialista időszak elejéről származó kutatások megerősítik ezt a feltevést: a műsorszórásban dolgozó nők aránya az 1990-es évek közepén Kelet-Európában elérte a több mint negyvenöt százalékot – ezzel meghaladta Európa bármely más régióját –, és a női gyártásvezetők aránya is magasabb volt számos országban.⁸⁵

A női foglalkoztatottság magas aránya azonban nem jelentette azt, hogy az államszocialista országoknak sikerült felszámolnia a nemek közti egyenlőtlenségeket. Bár a nők részt vettek a bér munkában, továbbra is ők végezték a háztartási munka nagy részét, és a politikai életben való egyenlő részvételük megvalósítása is nehézségek bizonnyult.⁸⁶ Amint látni fogjuk, az államszocialista társadalmak sajátos nemi struktúrái hatással voltak a televíziós kultúrák nemi mintázataira is a régióban – beleértve a belföldi tévézési gyakorlatokat, a nők reprezentációját a képernyőn (hatodik fejezet) és a műsorstruktúrákat is (nyolcadik fejezet).

A szekularizáció mértéke

A második kiegészítő dimenzió a szekularizáció mértéke, vagyis hogy egy adott társadalomban mennyire elfogadtak a vallási hagyományok. A hivatalos kommunista po-

litika természetesen az egész régióban ellenszenves volt a vallással: a vallási meggyőződéseket a munkások hamis tudatának babonás és atavisztikus maradványaként értelmezték. Ez az ellenségesség a napi és heti műsorszerkezetekben is megmutatkozott, amelyek teljesen elszakadtak a vallási időrendtől (nyolcadik fejezet). Mindazonáltal a vallással szembeni közös ellenségesség ellenére az öt ország különböző mértékig engedélyezte állampolgárainak a vallás gyakorlását. A szovjet társadalom volt a legerőszakosabb a vallási szimbólumok kizárásában a közéletből, ezt követte Románia és Jugoszlávia, míg Lengyelországban és az NDK-ban nagyobb mozgásteret engedtek az egyházaknak, amelyek a rezsim bukásában is szerepet játszottak.⁸⁷ Ezeket a különbségeket az öt országban elfogadott ünnepi naptárak jellege és ennek következtében a képernyőn megjelenő médiaünnepok karaktere is jól tükrözte (tizedik fejezet).

A gazdaság mérete

A gazdaság mérete – amely szorosan összefügg a műsorszórásra irányuló befektetések nagyságrendjével – jelentős figyelmet kapott a nemzetközi műsorszórási áramlásokról szóló szakirodalomban a világ minden táján. Kimutatták ugyanis, hogy a külföldi importtól való relatív függőség, valamint a hazai gyártás volumenének alakulásában is szerepet játszik.⁸⁸ Ahogy a hetedik fejezetben bemutattuk, ez a tényező szintén szerepet játszott a televíziós műsorok

Socialist Industrialization and Ideology. In: Łobodzinska, Barbara (ed.): *Family, Women and Employment in Central-Eastern Europe*. Westport: Greenwood Publishing, 1995. pp. 4–40. loc. cit. p. 23. <https://doi.org/10.5040/9798216967880>. Nyugat-Európára és Észak-Amerikára vonatkozó összehasonlító adatokért lásd Johnston, William B.: *Global Work Force 2000: The New World Labor Market*. *Harvard Business Review* (March–April 1991) pp. 115–126. loc. cit. p. 119.

85 Pajnik, Mojca: Gender (In)equity in Post-Socialist Media. In: Downey, John – Mihelj, Sabina (eds.): *Central and Eastern European Media in Comparative Perspective: Politics, Economy and Culture*. Farnham: Ashgate, 2012. pp. 89–112.

86 Corin, Chris (ed.): *Superwomen and the Double Burden: Women's Experience of Change in Central and Eastern Europe and the Former Soviet Union*. London: Scarlet Press, 1992.; Lapidus, Gail W. (ed.): *Women, Work and Family in the Soviet Union*. Armonk: M.E. Sharpe, 1982.; Łobodzinska: *Family and Working Women during and after Socialist Industrialization and Ideology*.

87 Mojzes, Paul: *Religious Liberty in Eastern Europe and the USSR: Before and After the Great Transformation*. Boulder, CO: East European Monographs, 1992.; Ramet, Pedro: The Interplay of Religious Policy and Nationalities Policy in the Soviet Union and Eastern Europe. In: Ramet, Pedro (ed.): *Religion and Nationalism in Soviet and East European Politics*. Durham: Duke University Press, 1984. pp. 3–41.

88 Pl.: Dupagne, Michel – Waterman, David: Determinants of U.S. Television Fiction Imports in Western Europe. *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 42 (1998) no. 2. pp. 208–220. <https://doi.org/10.1080/08838159809364444>; Picard, Robert G.: Broadcast Economics, Challenges of Scale, and Country Size. In: Ferrell Lowe, Gregory – Nissen, Christian S. (eds.): *Small among Giants: Television Broadcasting in Smaller Countries*. Gothenburg: Nordicom, 2011. pp. 43–56.; Štětka, Václav: Back to the Local? Transnational Media Flows and Audience Consumption Patterns in Central and Eastern Europe. In: Downey–Mihelj(eds.): *Central and Eastern European Media in Comparative Perspective: Politics, Economy and Culture*. pp. 157–188.

transznacionális áramlásának alakításában az államszocialista Európán belül.

Etnokulturális sokszínűség

A harmadik kiegészítő kontextuális tényező, amelyet figyelembe veszünk, az etnokulturális sokszínűségekre vonatkozik, pontosabban arra, hogy az egyes országokra mennyire volt jellemző az etnokulturális homogenitás. Az alábbi két fő csoportot különböztethetjük meg: az egyik csoportba a rendkívül sokszínű országok tartoznak, amelyek nagy, jól beágyazott etnokulturális kisebbségekkel rendelkeznek, vagy esetleg nem is rendelkeznek világosan meghatározható etnokulturális többséggel – mint például Jugoszlávia és a Szovjetunió. A másik csoportba azok az országok sorolhatók, amelyek etnokulturálisan homogénebbek, vagyis ahol viszonylag kis arányban élnek etnokulturális kisebbségek, mint például Lengyelország, az NDK vagy Románia. Ez a kétféle sokszínűségi mintázat hajlamos eltérő médiastruktúrákat eredményezni: az első csoportba tartozó országokban jellemzően föderalizált műsorszórási rendszer alakult ki, ahol minden jelentősebb etnokulturális csoportnak saját televíziós csatornája volt, míg a második csoportba tartozó országokban inkább egyetlen, országos műsorszórási rendszer működött, amely elsősorban az etnokulturális többség igényeit szolgálta, de emellett külön műsorokat is tartalmazott az etnokulturális kisebbségek számára.⁸⁹ Amint látni fogjuk, ez a változó dimenzió segít megmagyarázni a televíziós műsorszórás közszolgálati céljában tapasztalható, országhatárokon átívelő különbségeket (ötödik fejezet), valamint a mindennapi műsoridő-beosztási gyakorlatok és médiaünnepnek bizonyos aspektusait is (nyolcadik és tizedik fejezet).

A kommunista hatalom szerepe az állam- és nemzetépítésben

Végül a kommunista hatalom szerepe az állam- és nemzetépítésben olyan tényező, amellyel a kommunista múlttal való eltérő megküzdési módokat igyekszünk magyarázni. Itt a fő különbség azok között az országok között húzódik, amelyek a kommunista uralom megérkezésétől függetlenül érték el az önálló államiságot és a jelenlegi nemzetállami

berendezkedést – jellemzően még a huszadik század előtt –, valamint azok között az országok között, ahol a kommunista uralom meghatározó szerepet játszott a jelenlegi területi forma, nemzeti összetétel és államiság kialakulásában. Az első kategóriába Lengyelország és Románia tartozik, míg Jugoszlávia, a Szovjetunió és az NDK a másodikba sorolható. Amint látni fogjuk, ez a megkülönböztetés a képernyőn megjelenő történeti narratívák eltérő mintázaival kapcsolható össze (kilencedik fejezet).

Összegzés

Ebben a fejezetben átfogó történeti áttekintést adtunk az államszocialista műsorszórás legfontosabb fejleményeiről, és ezt az összefoglalást arra használtuk, hogy bemutassuk azokat a fő kontextuális tényezőket, amelyek szükségesek annak megértéséhez, miért úgy alakultak az államszocialista televíziós kultúrák, ahogyan. Ennek érdekében bemutatottuk az államszocialista televíziós rendszerek tipológiáit is, amelyek négy alapvető dimenzió mentén különböznek egymástól: az infrastruktúrális fejlesztések időzítése, a párt–állam ellenőrzés mértéke, a transznacionális orientáció (és különösen a Nyugat felé való nyitottság), valamint a centrum–periféria pozíció. Emellett figyelembe vettünk további öt kontextuális tényezőt is, amelyek befolyásolták a televíziós kultúrák kialakulását az államszocialista Kelet-Európában: a nemek társadalmi viszonyait, a szekularizáció mértékét, a gazdaság méretét, az etnokulturális sokszínűséget, valamint a kommunista uralom szerepét az állam- és nemzetépítés történeti pályájában. Úgy véljük, hogy az itt bemutatott kontextuális tényezők jó alapot kínálnak az államszocialista televíziós fejlődési pályák elhelyezéséhez a világ más régióihoz, különösen a Nyugathoz viszonyítva. Ennek magyarázatához azonban először meg kell vizsgálnunk a televízió és a modernitás kapcsolatát, valamint be kell vezetnünk az egymásba fonódó modernitásváltozatok fogalmát. E feladathoz fordulunk a következő fejezetben.

Lokodi Emese fordítása

⁸⁹ Mihelj, Sabina: Between Segmentation and Integration: Media Systems and Ethno-Cultural Diversity in Central and Eastern Europe. In: Downey–Mihelj (eds.): *Central and Eastern European Media in Comparative Perspective: Politics, Economy and Culture*. pp. 63–89.

Imre Anikó

A szocialista realizmustól az érzelmi realizmusig*

Szocialista realizmus, szocialista realitások

Hajlamosak vagyunk a valóságon alapuló műsorokra új jelenséggént gondolni. A témában született jelentős mennyiségű szakirodalom a valóságshow-kat általában olyan gazdasági és ideológiai erőhatások együttes eredményének tekinti, amelyek az 1980-as évek végétől váltak dominánssá: a média egyre növekvő globális integrációja, amely az olyan olcsó televíziós műsorformátumok adásvételét részesíti előnyben, amelyeket a különböző országok környezetéhez lehet igazítani; valamint annak, hogy a valóságshow-formátumok strukturális és morális értelemben egyre inkább összhangba kerültek azokkal a diskurzusokkal, amelyek a dereguláció, a privatizáció, az állami intézmények gyengítése és a nagyvállalatok megerősítése révén a neoliberális politika jellemzőit hangsúlyozzák. A *makeover*, azaz a versenyzők valamilyen szempontból történő átváltoztatására irányuló műsorok és a versenyeken alapuló műsorformátumok különösen didaktikus módon mutatják be, miként lehet önmagunkon segíteni egy olyan kíméletlen versenyben, amelyben csak a legerősebb résztvevő maradhat benn – legyen a műsor háttere akár egy egzotikus sziget, munkahely, menyasszonyiruha-szalon, edzőterem vagy éppen az otthoni nappali. E folyamat során ezek a formátumok természetesként tüntetik fel a társadalmi háló szétfoslását, és az egyént okolják saját kudarcaiért.

A valóságshow-k gyártása nem kifejezetten költségigényes, ugyanakkor a legtöbb esetben az ilyen műsorok kulturális értékét is „olcsóként” határozzák meg, még akkor is,

ha nagy rajongói egyik vagy másik programnak. Ezeket a műsorokat általában a televíziózás legaljának tekintik a kiszámítható narratívák, a középosztálybeli értékek és a középzszerűség ünneplése, valamint a könnyfakasztó szentimentalizmus ábrázolása miatt – ellentétben persze a „minőségi” fikciós műsorokkal, amelyeket például az HBO, a Showtime vagy a BBC gyárt.

Természetesen a valóságshow-formátumok nem 1992-ben léptek színe, amikor az MTV először kezdte sugározni a *The Real World* (A való világ) című műsorát. Maga a *The Real World*, amelyet gyakran az első valóságshow-ként tartanak számon, az *An American Family* (Egy amerikai család) című, az amerikai PBS csatornán 1973-ban bemutatott dokumentumfilm-sorozatból merített ihletet, amely a kaliforniai Santa Barbarában élő Loud család mindennapjait követte. Hasonló műsor készült a BBC One csatornán is *The Family* (A család) címmel 1974-ben, tizenkét epizódban, amelyet nemrégiben a Channel 4 számára újra is forgattak. Bár ezek az elődök a közszolgálati műsorsugárzás termékeként teljesen más etikai háttérből nőttek ki, mégis közös bennük és a kortárs valóságshow-formátumokban az, hogy megszállott módon a való életet igyekeznek dokumentálni egy láthatatlan szemlélő szemszögéből, forgatókönyv nélkül.

A szovjet szocializmus idején a televíziózás követte a nyugat-európai műsorszolgáltatók realizmus iránti elkötelezettségét és a közszolgálatosság eszméjét. Emellett a szocializmus szovjet és nyugat-európai változatai egyaránt a kulturális nacionalizmus értékeiből és abból a felülről vezérelt szándékból merítettek, hogy minden társadalmi osztályt oktassanak és felvilágosítsanak. A különbségek nem annyira az elvekben, sokkal inkább abban a dog-

matizmusban mutatkoztak meg, amellyel ezeket az elveket átültették a televíziós gyakorlatba. Pontosabban, míg a szovjet fennhatóság alatt álló régióban az 1980-as évekig mereven ismételték a marxista–leninista imperatívuszokat, ennek a területnek a szellemisége sokkal közelebb állt a nyugat-európai szociáldemokráciák ideológiai alapelveihez. Ez a különbség a szó szerinti szabályozások és azok szellemisége között keleten a szocialista rend állandó, performatív ismétlését valósította meg. A televízióban ez a különbség különösen szembevető volt. Minél elitistább, szigorúbb, realisztikusabb és oktató jellegűbb próbált lenni a televízió, a nézők annál inkább gúnyolták és elfordultak tőle, ők ugyanis fikcióra, humorra és szórazottatásra vágytak. A kelet-európai szocialista televízió tisztában valósította meg és őrizte meg egészen az 1980-as évekig azokat az oktatási elveket és azt a realista esztétikát, amelyet a nyugat-európai közszolgálati műsorszolgáltatók fokozatosan elhagytak a kereskedelmi televíziózásban kialakuló verseny nyomására.

Ezért amikor Jérôme Bourdon azokat a népszerű „kisérteteket” elemzi, amelyek újra és újra felbukkantak az európai közszolgálati műsorsugárzásban – mint például a vetélkedők, a sztárok, a sorozatosság, a nézettségi mutatók, az amerikai televízió hatása és a voyeurizmus –, úgy véli, hogy elemzésének nagy része alkalmazható Kelet-Európára is, valamint bizonyos fejlődő országok közszolgálati televíziózására.¹ Ebben a könyvben végig amellezt érvelek, hogy ez valóban így is van. Az első rész szolgáltatja azonban a legkézzelfoghatóbb bizonyítékot, mivel azokkal a műfajokkal foglalkozik, amelyek a legszorosabban kapcsolódtak a közszolgálatihoz, és amelyek egyébként a szocialista műsorkészítés középpontjában is álltak. Ezek olyan műfajok, amelyek a politikailag elkötelezett dokumentarista realizmust többre tartották a fikciós ábrázolásoknál. Az általuk átvett szocialista realizmus esztétikájának az volt a célja, hogy támogassa a minden átívelő nevelő szándékot, hogy megtanítsa a nézőket arra, hogyan legyenek jó szocialista állampolgárok. A realista esztétika és pedagógiai szándék e párosítása nem is áll olyan messze a kortárs valóságshow-k saját maguk által meghatározott profiljától. A különbség csupán anynyi, hogy ez utóbbiak a neoliberais állampolgári nevelés

„üzletágában” tevékenykednek, ahogyan azt a TLC csatorna (korábban *The Learning Channel*, azaz *A tanulócscatorna*) neve is jelzi. Ezek a műsorok megtanítanak minket arra, hogyan viselkedjünk, hogyan öltözködjünk, hogyan építkezzünk és rendezzük be otthonunkat, hogyan neveljünk gyereket, fogjunk le és növeljük önbizalmunkat. A második világháború utáni európai közszolgálati televíziózás arra irányult, hogy megtanítsa a nézőket írni és olvasni; hogy megértsék a matematikát, a fizikát és a földrajzot; és értékelni tudják a hazai és európai irodalmat, filmet, zenét, valamint a marxista–leninista filozófia alapelveit. Emellett azonban szélesebb körű oktatási programot is kínáltak: készültek műsorok a gyermeknevelésről, a jogi ügyekben való eligazodásról, a főzésről, a varrásról, a kertészkedésről, a mezőgazdasági munkáról, a bányászatról és a nehézségek kezeléséről. A televíziózás szándékai még véletlenül sem voltak „olcsók”: nemes kezdeményezések vezérelték, amelyek célja az volt, hogy demokratizálja az oktatáshoz való hozzáférést, egyenlő feltételeket teremtsen az eltérő társadalmi és iskolázottsági háttérrel rendelkező emberek között, valamint úgy szocializálja az egyént, hogy az elsősorban mindig egy közösség tagjaként tekintsen önmagára. E tekintetben éppen az ellenkezője volt a kortárs valóságshow-knak, amelyek az egyént elszigetelik, és az önsegítés erőit tanítják. A szocialista televízió hozzájárulása a valóságon alapuló műsorformátumok „előtörténetéhez” nemcsak önmagában jelentős, hanem kritikai ellendiskurzust is kínál a valóságshow-k ideológiai előfeltevéseivel és tudományos értelmezéseivel szemben.

Nem meglepő, milyen gyakorisággal készültek efféle műsorok a szocialista televízióban: a realizmus volt a marxista–leninista ideológiák kedvelt esztétikai közvetítő csatornája a szovjet fennhatóság alá tartozó régióban. Ugyanakkor elhamarkodottan állítanánk, hogy a szocialista televízió realista műfajai pusztán propagandisztikus eszközök volnának, amelyek nem méltók komoly elemzésre. Először is a nemzeti összetartás erősítésével megbízott tömegmédia termékeként a televíziós programok nagy része didaktikus. Ami a szocialista televízió megközelítését megkülönböztette, az az volt, hogy ez utóbbi nem is titkolta didaktikus szándékait. Olyan kormányhivatalok felügyelték ugyanis, amelyek nevében az „agitáció” és a

¹ Bourdon, Jérôme: Old and New Ghosts: Public Service Television and the Popular – A History. *European Journal of Cultural Studies* 7 (2004) no 3. pp. 283–304. loc cit. p. 284. <https://doi.org/10.1177/1367549404044784>

„propaganda” szó szerepelt, még ha ezek a kifejezések nem is hordozták pontosan azokat a baljós konnotációkat, amelyeket ma az angol nyelvben kapnak.

A televízió azonban talán a szocialista intézmények közül a legkevésbé volt képes teljes mértékben ellenőrzése alá vonni az ország vezetése és az állampolgárok közötti közvetítést. Amint a következő négy fejezetben bemutatott realista-oktató műfajok példáiból kiderül, a közvetítés gyakran éppen fordítva működött: a vezetés igyekezett lépést tartani az állampolgárokkal, akik számára a televízió logikája és működési lehetőségei sokkal kevésbé voltak titokzatosak. Ennek eredményeként a szocialista realizmus merev, vágyott esztétikai kódjai – amelyeket az ember hatalmas Lenin-szobrokkal, izmos, ifjú parasztokat ábrázoló köztéri festményekkel vagy a kapitalizmust elítélő, önelégült gyári munkásokról szóló filmekkel társít – valójában sohasem gyökereztek meg igazán a televízióban. Ez részben annak volt köszönhető, hogy a televízió az 1950-es évek végén jelent meg, és csak az 1960-as években vált tömegműfiummá. Addigra viszont a háború utáni sztálini tisztogatások már véget értek, a kommunizmus pedig a legtöbb országban centralizált szocializmussá szelídült. Az enyhülés eme korszakában az 1950-es évek vidám, didaktikus fikciós történetei neveltségessé váltak. A televízió mint otthoni médium kezdettől fogva lehetőséget adott e közös gúny kifejezésére. Tény, hogy a műsorok viszonylagosan privát, otthoni befogadása nagymértékben hozzájárult ahhoz, hogy a szocialista pártvezetők nem értették teljes mértékben a televízió küldetését, hatásait és jövőbeli irányait. Bár a pártvezetés az 1970-es években a kultúrpolitika egyre fontosabb részévé tette a televíziót, mire ez a politika olyan műsorokban öltött testet, amelyek beépültek az állampolgárok mindennapjaiba, addigra már hatásukat és értelmezésüket nehéz volt ellenőrizni. Ehelyett a televízió az antennáit hibrid – köztük külföldi – hatások felé fordította, és előtérbe hozta a hivatalos ideológia és retorika belső ellentmondásait.

A jelenség egyik leginkább zavarba ejtő kérdése maga a szocialista realizmus volt. A realizmus egyszerre jelentett alapvető akadályt a televízió számára. A hivatalos marxista–leninista világnézet egyértelmű kapcsolatot fel-

tételezett és írt elő a között, amit John Corner „tematikus realizmusnak” és „formális realizmusnak” nevez. A tematikus realizmus a műsor tartalma és a valóság közötti viszonyt jelenti. A formális realizmus pedig az a mód, ahogyan a műsor létrehozza a „valószerűséget” a reprezentáció eszközeivel.² A szocialista ideológia azonban kénytelen volt háttérbe szorítani ezt a közvetítési folyamatot, mivel a marxista materializmus a valóságot objektívan előzetesen létezőnek tekintette. Corner azért vezeti be ezt a megkülönböztetést, mert a brit televíziózás vizsgálatában a realizmust ugyan a televízió központi esztétikai és társadalmi projektjének tartották, használata viszont továbbra is megalapozatlan és zavaros maradt. Ennek oka, hogy a realizmus bármely fogalma – akár a valószerűség megteremtésének projektjét, akár a valóságra való hivatkozást értjük alatta – a „valóság” normatív konstrukcióján alapul, amelynek létezése „a médiamegjelenítéstől függetlenül is vitatható”.³

A marxizmus feltételezte az anyagi valóság létezését, és a reprezentációnak nem performatív, re-rezentáló, hanem visszatükröző szerepet tulajdonított. Az idealista filozófiákat ugyan nem tiltották be, de egyszerűen tévesként állították be. A rendszer nagy vonzereje éppen abban rejlett, hogy azt ígérte, birtokában van a történelmi igazságnak, és mindenkit ennek beteljesítéséhez, a tökéletes társadalomhoz vezető útra terel. A szocializmus ideje alatt azonban az élet távol állt ettől a majdani jó világtól. Az 1960-as években a nagy ígélet beteljesülése egyre inkább késlekedni látszott, és a kommunista pártok folyamatosan újra- és újraalakították, illetve hozzáigazították igazságkereső ideológiáikat a gazdasági lemaradás és a politikai bizalomhiány valóságához, a nyilvános marxista retorika és annak privát fordításai között tátongó szakadék viszont egyre szélesebbé vált. A televízió ebben a folytonossági hiányban végezte szép csendben az ideológiai erjedés munkáját. Az 1960-as évek közepére a szocialista pártok elkezdtek belekapaszkodni az új tömegműfiumba, amelyben gyengülő legitimitásuk konszolidálásának eszközét látták. A televízió ugyanis képes volt összekötni a privát és a nyilvános szférát, így aztán tesztkonyhaként üzemelt, ahol újra és újra lehetett javítani a receptet: először

2 Corner, John: *Presumption as Theory: 'Realism' in Television Studies*. In: Corner, John: *Studying Media: Problems of Theory and Method*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998. p. 68. https://doi.org/10.1515/9780748674114_005

3 Corner: *Presumption as Theory*. p. 70.

az ideális, majd a megfelelő, végül pedig legalább egy élhető szocialista társadalom megalkotásához. Ennek a társadalomnak a gazdasági körvonalai minden egyes reformmal egyre inkább hasonlítottak a kapitalizmusra, miközben megtartották a nyugat-európai szociáldemokráciákra jellemző társadalmi védőhálót és nacionalista kulturális beállítottságot.

A fent leírt változtatások a realizmust rugalmas ideológiai és esztétikai eszközzé tették. Míg a valóságot „tükröző”, tényeken alapuló műsorok, mint például a híradók és a dokumentumfilmek előnyt élveztek és magasabb kulturális értéket képviseltek a fikcióval szemben, a legtöbbjükben mégis jelen volt valamiféle utópisztikus elem. Ahelyett, hogy az életet olyannak ábrázolták volna, amilyen, a tényalapú műsorok inkább arra helyezték a hangsúlyt, hogy megtanítsák az állampolgárokat, miként kell viselkedniük egy eszményi szocialista társadalomban. A „valóság” tehát két, egymástól elválaszthatatlan dimenzióban működött: a jelenben, ahogyan az akkor festett, és a jelenben, ahogyan festenie kellett volna. E két dimenziót a televízió oktató-nevelő küldetése szorosan összekapcsolta.

A realizmus, a szocializmus és az oktatás közötti alapvető ideológiai szövetség elsődlegességét tekintve azt is állíthatjuk, hogy minden, a szocialista állami tévécsatornák által készített műsor a „realizmus műfajai” körébe sorolható. A második, harmadik és negyedik fejezetben három, különösen jelentős műfaji konstellációt vizsgálunk, amelyek a realizmus iránti preferencia körül alakultak ki. Ez a jelenség a tényalapú televíziózásban volt megfigyelhető, amelyben ezek a műfajok különféle módokon előrevetítették a valóságshow-kat. Az ötödik fejezet bepillantást nyújt a szocialista valóságon alapuló műfajok és a posztszocialista valóságshow-formátumok közötti folytonosságokba és törésekre. A híradásokat nem tárgyalom, mivel ezeket lehetett a legnyilvánvalóbban és legkönnyebben irányítani.

„Még nem”: Az oktató-nevelő realizmus ideje

Kristin Roth-Ey a szovjet televízió történetéről szóló kiváló munkájában felidézi az orosz Vlagyimir Szappakot, aki a *Television and Us* (A televízió és mi; 1962) című könyvében amellett érvel, hogy a televíziónak Dziga Vertov kinopravda fogalmának megfelelően kellene megragadnia a mindennapi valóságot. A televíziónak nem annyira a valóság színre vitele eszközének kell lennie, hanem inkább a demokratizálódás és az igazság erejének.⁴ Bizonyos értelemben a televíziót – és a hozzá képzelt közönséget is – idealizálták és „futuraizálták”: a televízió időbeliségét leginkább kifejező fogalom a „még nem” volt.

Ha megtekintjük azokat az időszakos értékeléseket, amelyeket különböző pártfunkcionáriusok és televíziós szakemberek készítettek a magyar televízióról, ezek retorikája közös forgatókönyvet tár fel ezekben az évtizedekben. Évről évre ugyanazokat a valóság helyett a vágyakra alapozó jelentéseket adják ki, ezek pedig olyan elvek alapján születnek, amelyek egyre inkább a múlt nosztalgijába süllyednek, miközben a jövő utópiaként távolodik: a beszámoló szerzői önmagukat dicsérve sorolják fel a sok órányi műsoridőt, amelyet híreknek, oktatásnak, tényalapú és közéleti programoknak, dokumentumfilmeknek, színházi közvetítéseknek, történelmi tévéjátékoknak, irodalmi klasszikusok adaptációinak és a szovjet blokkon belüli műsorcseréknek szenteltek. Megjelennek óvatosan megfogalmazott fenntartásaik is a társadalomtudományok televíziós oktatásának „kísérleti” megközelítésével szemben, amelyet számos „megoldatlan” történelmi kérdés és néhány tévés szakember „nem elégséges mértékű bátorsága” befolyásol. Megjegyzik továbbá, hogy a „megosztott véleményeket” a népszerű szórakoztató műsorokról – legyen szó importált krimisorozatokról, hazai gyártású popzenei tehetségkutatókról vagy humoros műsorokról – „megoszlanak a vélemények”, ezeket ugyanis gyakran „ízlestenek” tartották. Ezután javaslatokat tesznek a jövőre nézve: növelni kell a politikai tudatosságot, és ki kell terjeszteni a politikai nevelést.⁵ Például a Magyar Szocialis-

⁴ Roth-Ey, Kristin: *Moscow Prime Time: How the Soviet Union Built the Media Empire That Lost the Cultural Cold War*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2011. p. 236. <https://doi.org/10.1515/9781501771422>

⁵ Pécsi Ferenc: Heti ötven órában. *Film Színház Muzsika* 1 (1969. január 4.); Pécsi Ferenc: *Televíziós műsorpolitika*. (1969. augusztus 10.) Magyar Országos Levéltár MSZMP APO 288f.22/1969/19.6e. Ag.350.

ta Munkáspárt X. kongresszusa után a pártlap egyik cikke így fogalmaz: „Televíziónk vezetőinek legnehezebb feladata megtalálni a helyes egyensúlyt a kulturális szolgáltatás nyújtása és a nézőközönség irányítása között. Ez a helyes egyensúly ugyanis még nem alakult ki megnyugtató bizonyossággal.”⁶ Egy neves kritikus pedig így ír a *Rádió és Televízió Szemle* című folyóiratban: „A társadalom a szórakoztatás területén még nem írja elő a kötelező viselkedési mintákat és teljesítményszinteket úgy, ahogyan azt az oktatás és a magasabb kultúra elsajátításának területén teszi.”⁷

Az ilyen kritikai írások által elképzelt közönség némiképp mindig kissé csalódást keltett: sosem volt eléggé kifinomult vagy felvilágosult, mindig egy kicsit elmaradt a magas irodalom és a művészfilmek által kijelölt mércétől, ugyanis ezeket a kulturális produktumokat tekintették a kelet-európai kulturális nacionalizmusok valódi közvetítőinek. A „még nem” ezen paradigmája figyelmen kívül hagyta azt a tényt, hogy a felmérések és a beérkezett levelek szerint a nézők többsége azonban a fikciós és szórakoztató műsorokat részesítette előnyben a televíziós oktatással szemben. Az 1960-as évek végére a kelet-európai szocialista televíziók már viszonylag jól kiépültek: legalább heti hat napon sugároztak műsort, egyes országokban bevezettek egy második csatornát is, és kísérletezni kezdtek a színes adással. A szocialista hatóságok igyekeztek fokozni az ellenőrzést, mivel a televízió egyre inkább kicsúszott a kezükből. Ez a kontroll több téren is megnyilvánult: a műsorszerkezetek központi tervezésében, a televízió hatásait vizsgáló tudományos kutatásokra kiadott irányelvekben, valamint abban a törekvésben, hogy a televíziót a szocialista társadalom alapvető működési mechanizmusai közé illesszék. A probléma azonban az volt, hogy az ideológiai alapok a gazdasági mechanizmusokkal együtt folyamatos átalakulásban voltak. Különösen Magyarországon, Csehszlovákiában, Lengyelországban és a renitens szocialista Jugoszláviában a vezetés fokozatosan engedélyezte, hogy a központi tervezésbe kapitalista elemek is beépüljenek, például a magántulajdon és a kisvállalkozások formájában, a nemzetközi utazásokban, illetve a globális piacon való versengésben.

A film és a televíziózás sem jelentettek kivételt ezalól. Az 1970-es és 1980-as évek során egyre több műsor készült úgy, hogy felmerült a nemzetközi bemutató és export gondolata is velük kapcsolatban. Ahogy Szecskő Tamás médiaszociológus 1971-ben megjegyezte, miközben az ideológiai ellenőrzés mind szorosabbra fonódott a szocializmust támogató realista-oktató televíziós műfajok körül, a fikciós műfajokat gyakran „puszta szórakoztatásként” könyvelték el, amelyek még politikai figyelmet sem érdemeltek. E szórakoztató műfajok viszont a piac erőinek voltak kitéve, amelyek egyre inkább befolyásolták fogyasztásukat és terjesztésüket. A televízió így az országos politikai döntések és a nemzetközi piacok ellentétes hatásainak erőterébe került, és megalapozta a szocialista társadalmakra jellemző éles határvonalat a tömegkultúra és az elitkultúra között.⁸

Az egyik fő stratégia, amelyet a szocialista hatóságok a médiaüzenetek irányításának érdekében alkalmaztak, éppen az volt, hogy ragaszkodtak a fikciós és a tényalapú műsorok közötti határvonalhoz. Bár mindkét kategória műfajai azt a célt szolgálták, hogy mintát mutassanak a szocialista állampolgárságra, mégis szigorú hierarchia állt fenn közöttük. Az egyetlen kivételt a televíziós fikció alacsony státuszával szemben a művészet jelentette. Azt azonban, hogy mi minősült művészetnek, szintén ideológiai elvek határozták meg: bár a műsornak nem kellett feltétlenül realiztikusnak lennie, így is elvárták, hogy oktató jellegű legyen, és hozzájáruljon a „izlésnevelés” központi küldetéséhez. A művészetnek társadalmi elkötelezettséget kellett kifejeznie a nemzet ügye, az európai magaskultúra és a szocializmus jövője mellett – például erkölcsi tanulságokat hordozó történelmi tévéjátékok vagy európai klasszikusok színházi közvetítéseink formájában. Ahogy Pécsi Ferenc, a Magyar Televízió és Rádió alelnöke 1969-ben fogalmazott: „A televízió zurnalisztikai intézmény; film, színház és egyben iskola is.”⁹

Ez az értékhierarchia annyira meghatározó volt, hogy ha elolvassuk az 1960-as és 1970-es évek televíziós kritikáit, alig hinnénk, hogy léteztek egyáltalán nem fikciós és nem művészi műsorok – kivéve az olyan, rövid írásokat itt-ott, amelyek az importált drámasorozatok népszerűségét írtak

6 Jovánovics Miklós: Pro kontra televízió. *Népszabadság* (1970. szeptember 27.)

7 Szecskő Tamás: Szórakoztatás – Műsorpolitika. *Rádió és TV Szemle* 71 (1971) no. 3. p. 9.

8 Szecskő: Szórakoztatás – Műsorpolitika. pp. 13–14.

9 Pécsi: Heti ötven órában. p. 1.

ták, vagy reményt fejeztek ki az „ízlésnevelés” jövőbeli eredményei iránt. Ez egyre inkább skizofrén helyzetet teremtett, amelyben a televízió mint a közművelődés eszményi eszköze és a televízió mint a nappalikban ténylegesen működő médium teljesen elszakadt egymástól.¹⁰

Az oktató-nevelő realizmus érzelmi problémája

A tényalapú és fikciós műsorok hierarchikus elkülönítése a szocialista ideológusok számára eszközként szolgált arra, hogy így elkerülhessék a valóság konstrukciójának természetét firtató kérdéseket, és hogy az invenciót, a képzeletet és a reprezentációt kizárólag a művészet legitim gyakorlatai közé sorolják, egy olyan kiváltságos területre, amely az alkotóművészeké volt, s élesen elvált a televíziós „mesteremberek” és a nézők világától. A tényalapú realizmus előnyben részesítése azzal járt együtt, hogy az érzelmekhez és a performativitáshoz gyanakvással viszonyultak. E tekintetben a szocialista televízió valójában nem különbözött a nyugat-európai közszolgálati műsorszolgáltatástól, különösen annak az 1970-es évekbeli fordulatát követően, amikor a „haladó” dokumentarista realizmust a hollywoodi „visszafejlődő” realista élvezetek ellenében határozták meg.¹¹ Míg Hollywood realizmusa a forma negatív realizmusát képviselte, a „haladó realizmus” a témák realitását kívánta hangsúlyozni. John Corner példaként a BBC négyrészes drámáját, a *Days of Hope* (A remény napjai; 1975) című sorozatot említi, amely a brit munkásosztály történelmi és kortárs, politikával átitatott tapasztalatait mutatta be – hasonlóan sok kelet-európai szocialista televízióműsorhoz.

A korábban elhallgatott vagy delegitimált tapasztalatok – különösen a romantizált munkásosztály és parasztság iránti érdeklődés – kétségkívül összekapcsolták a szocializmus keleti és nyugati verzióit az 1970-es években. Ez leginkább a bőséges kelet-európai dokumentumfilm-gyártásban volt nyilvánvaló,¹² amelynek számos alkotása átszivárgott a vasfüggönyön, és rendszeresen megjelent a szocialista televízió műsorkínálatában is. Ez a tudatosságot formáló, dokumentarista realizmus azonban állandó feszültségben állt a televízió érzelmi realizmusának privát élvezeteivel. Ez különösen nagy dilemmát jelentett a szocialista televízió számára, amely félt az ellenőrizhetetlen, szétszórt érzelmi mozgósítástól. Amikor John Corner a televízió és a realizmus viszonyát próbálta megragadni, kételkedett abban, hogy a régi vita arról, mi a realizmus, illetve minek is kellene lennie (amit nagyrészt a filmművészetből és más művészeti formákból vettek át), bármilyen haszonnal járna a televízió szempontjából, kivéve az *érzelmi realizmus* fogalmát. Sem a forma realizmusa, amelyet Hollywoodhoz kapcsolva negatívként értelmeztek, sem a téma realizmusa, amelyet a társadalmilag elkötelezett keleti és nyugati műsorszolgáltatók tettek magukévá az 1970-es években, nem ragadta meg olyan pontosan a televízió és a realizmus kapcsolatát, mint az a megközelítés, amelyik a néző érzelmi bevonódását állítja középpontba. Corner szövegében Ien Ang *Watching Dallas* című tanulmányára hivatkozik, amely szerint a televíziós megszólítás magva az érzelmi realizmus: „mély rezonancia a néző érzelmi szerveződésével”, amely összekapcsolja a szöveget és a tapasztalatot.¹³

A szocializmus nehezen boldogult a televízió érzelmi realizmusával, ez azonban nem jelenti azt, hogy elhanyagolta volna az érzelmeket. Christine Evans a televízió érzelmi

10 A Magyar Televízió évente kiosztott díjai például, amelyek beszédes módon a „nívódíj” nevet viselték, 1966-ban így oszlottak meg: öt díjat kaptak a kifejezetten ismeretterjesztő műsorok – mint például az *Iskolatelevízió* – készítői; kilencet a hírműsorok és az aktuálpolitikai programok alkotói; tizenhármát pedig színészek költészeti, irodalmi és színházi produkciókban nyújtott teljesítményükért. Lásd: A rádió és televízió új nívódíjsai. *Rádió és Televízió Újság* 28 (1966).

11 Corner: *Presumption as Theory*. p. 73.

12 Sørenssen, Bjørn: The Polish Black Series Documentary and the British Free Cinema Movement. In: Imre Anikó (ed.): *A Companion to Eastern European Cinemas*. New York: Wiley-Blackwell, 2012. pp. 183–200. <https://doi.org/10.1002/9781118294376.ch10>; Cunningham, John: Documentary and Industrial Decline in Hungary: The ‘Ózd Series’ of Tamás Almási. In: Imre Anikó (ed.): *A Companion to Eastern European Cinemas*. New York: Wiley-Blackwell, 2012. pp. 311–324. <https://doi.org/10.1002/9781118294376.ch16>

13 Corner: *Presumption as Theory*. p. 75.

meggyőzésre támaszkodását a korai szovjet politikai és esztétikai elméletekhez vezeti vissza. Maga Lenin híresen különbséget tett a *propaganda* és az *agitáció* között: előbbi az értelmi meggyőzés eszköze volt, míg utóbbi az érzelmek mozgósítására szolgált. Már 1917-től alapvető fontosságú volt a szovjet hatóságok számára, hogy a közhangulat (*nastroenie*) formálására és ellenőrzésére használják a tömegmédiát. Sztálin szintén nagy jelentőséget tulajdonított a „hangulatnak” mint politikai célnak, amely rövid távon a termelékenység, hosszú távon a kommunizmus építésének elengedhetetlen feltétele volt. Sztálin halála után pedig a televízió vált az elsődleges eszközzé a vidám forradalmi hangulat fenntartásában és továbbörökítésében.

Az 1960-as évek végére és az 1970-es évek politikai enyhülésének időszakára a Szovjet Központi Televízió új, összetettebb módját alakította ki az érzelmek bevonásának, ami a kialakulóban lévő „szocialista életmód” fogalmát szolgált. Ezt a fogalmat Leonid Brezsnyev, a Szovjetunió Kommunista Pártjának 1976-os, XXV. kongresszusán így határozta meg: „A valódi kollektívizmus és elvtársiasság légköre, szolidaritás, országunk népeinek és nemzetiségeinek barátsága, amely napról napra erősödik, valamint az erkölcsi egészség, amely erőssé és rendíthetlenné tesz bennünket.”¹⁴ Ez a definíció új irányt jelölt ki a szovjet ideológiában: a Nyugattal való sikertelen gazdasági versengés helyett a hangsúlyt egy sajátosan szocialista, morális, spirituális és érzelmi létforma megfogalmazására helyezte, olyasmire, amelyet erkölcsileg, szellemileg és lelkiileg is felsőbbrendűnek tételeztek a kapitalizmussal szemben. Ennek az új típusú érzelmi bevonásnak az volt a célja, hogy megtörje a hírműsorok és dokumentumfilmek sablonos unalmát és hatástalanságát: szenvedélyes ellenpropagandaként kellett működnie, amely a hétköznapi emberek és mindennapi hősiességük történeteit jelenítette volna meg a képernyőn. Christine Evans elemzése szerint ennek a tendenciának a legemblematikusabb példája a népszerű szovjet műsor, az *Ot vszej dusi* (A szívem mélyéből), amely 1972-ben indult, házigazdája pedig a

legendás Központi Televízió műsorvezetője, Valentina Leontyeva volt. A műsor az egyik legérzékletesebb példája annak, miként vált a televízió érzelmi realizmusa a szovjet szocialista életmód érzelmi megjelenítésének eszközévé: „A műsor központi célja az volt, hogy érzelmeket keltsen a képernyőn és a nézőkben, a legfontosabb pedig az volt, hogy ezeket az érzéseket összekösse az állami mítoszokkal és célokkal. Azok a stratégiák, amelyeket a műsor e feladatok megvalósítására használt – köztük az ünnepi hangulat megeremtése, a bemutatott közösség intenzív megfigyelése a műsor előtt és alatt, valamint a Leontyeva erősen érzelmes előadására helyezett hangsúly –, folytonosságokat hoznak létre a késői szovjet és poszt-szovjet orosz kulturális élet között.”¹⁵

Evans hozzáteszi, hogy az *Ot vszej dusi* előrejelezte a beszélgetős műsorok és valóságshow-k robbanásszerű elterjedését a poszt-szovjet televíziózásban, amelyek közül több program továbbra is a múltbeli áldozathozatalról és szenvedésről szóló, erősen érzelmes történeteket mutatott be a nemzeti érzések erősítése érdekében. A program a szovjet ideológia „affektív fordulatának” erőteljes formátumát alakította ki. A propagandisztikus üzeneteket a munkásosztály és a parasztság erejéről egy élő, félig-meddig vallásos utazó ünnepség formájába csomagolta, amelyet szentimentális zene és képi világ (közeli képek, gyertyák, idilli tájképek) egészített ki.¹⁶

Miközben a szentimentalitásnak ez a módja a szovjet kultúra jellegzetessége volt, ez a fajta érzelmi varietéműsor ugyanakkor regionális formátumként is szolgált Valentina Leontyeva számára egy új érzelmes tévés realizmus megeremtéséhez. Például az 1960-as évek keletnémet varietéműsora, a szórakoztató osztály által gyártott *Mit dem Herzen dabei* (Nyitott szívvel) egy élő, utazó varietéműsor volt, amelynek célja a „szocializmus ünneplése” és „tisztelgés a hétköznapi keletnémetek előtt volt annak érdekében, hogy olyan »szocialista« értékeket testesítsenek meg, mint a kemény munka, a Heimathoz, azaz az otthonhoz való ragaszkodás és a gyerekek megtanítása a *Familientreue*, azaz a családhoz való lojalitás értékére.”¹⁷

14 Evans, Christine: The ‘Soviet Way of Life’ as Way of Feeling: Emotion and Influence on Soviet Central Television in the Brezhnev Era. *Cahiers du Monde Russe* 56 (2015) nos. 2–3. pp. 543–569. <https://doi.org/10.4000/monderusse.8201>

15 ibid.

16 ibid.

17 Gumbert, Heather: *Envisioning Socialism: Television and the Cold War in the German Democratic Republic*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2014. p. 149. <https://doi.org/10.2307/j.ctv3znzkh>

Az *Ot vszej dusihoz* hasonlóan ebben a műsorban is részt vehetett a közönség: ők nevezték be a munkatársakat és a szomszédokat, valamint bőséges visszajelzést adtak levelek formájában. Mindkét program rejtett kamerákra támaszkodott, hogy meglepje mit sem sejtő főszereplőit, gyakran olyan – a szocializmushoz képest meglehetősen fényűző – ajándékokkal halmozva el őket, mint egy új autó vagy egy nyaralás; mindez pedig előrevetítette a későbbi valóságshow-k nagy manipulatív fordulatait. Heather Gumbert a *Mit dem Herzen dabeit* olyan utópikus „látványosságnak” nevezi, amely a szocializmust „reklámozta”.¹⁸

Paulina Bren Csehszlovákiában az 1968 utáni normalizáció időszakának televíziós fordulatát hasonló módon egy „minőségibb szocialista életforma” kereséseként írja le.¹⁹ Bren ugyanakkor ezt a fordulatot az 1970-es és 1980-as évek európai, sőt globális elmozdulásának részeként is jellemzi, amely változás a politika gyakorlását a magánéleti kapcsolatok sférájába helyezte át. Csehszlovákiában, Magyarországon, Lengyelországban és Jugoszláviában – ahol a szovjet megszállással és kulturális gyarmatosítással szembeni ellenállás kezdettől fogva a legerősebb volt – a televízió domináns realista irányzatán belüli affektív fordulat nem annyira szentimentális volt, hanem inkább ironikus és szarkasztikus hangvételt kapott. Az „enyhülés” időszakában ezeknek az országoknak a szocialista pártjai a kulturális nacionalizmus platformján konszolidálták vezető pozíciójukat, gyakran a birodalmi szovjet rezsimmel való finom szembenállás jegyében. A televízió továbbra is szemben állt az efféle nacionalizmusok felfűjt, Európa-centrikus, intellektuális felettes énjével és visszatekintő időszemléletével. Míg a szocializmus a jövőre összpontosított, addig a nacionalizmus eredete és igazolása mindig a múltban rejtett: a nemzeti történelem dicsőségében és a nemzeti irodalom, illetve más művészeti ágak vitathatatlan eredményeiben. Ám mind a nacionalizmus, mind a szocializmus egy állítólagosan homogén közönséghez szólt, amelyről úgy vélték, magas műveltségi

és ízlésbeli normákra szorul. És mindkettő egyre inkább az érzelmekre, nem pedig az oktató jellegű realizmusra támaszkodott e közönség megszólítása érdekében. A következő fejezetekben olyan műsortípusokat elemzek, amelyek affektív bevonódást mozgósítottak, gyakran dokufikciós feldolgozásokon, versenyeken és humoron keresztül.

Az érzelmi realizmustól a valóságshow-kig

Az 1990-es évek végén érkező globális valóságshow-formátumok egyszerre jelentettek organikus fejleményt – tekintettel a szocializmus alatt futó, valóságalapú műsorok elterjedtségére –, ugyanakkor megdöbbenést is okoztak a poszt szocialista társadalmak számára. A döbbenet abból fakadt, hogy a nézőknek újra meg kellett tanulniuk „az őszinte érzelm helyes előadását”, amit John Ellis „korunk problémájának” nevez.²⁰ Mint kifejti, Nagy-Britanniában és a nyugati televíziós világban általában a tévés előadásmódok fokozatosan úgy alakultak, hogy az őszinteséget az érzelmi kifejezésen keresztül közvetítsék, kialakítva így „a nyilvános szereplés felismerhető repertoárját”.²¹ Ellis történelmi áttekintését az első, ügyetlen kísérletekkel kezdi a nyilvános érzelmkifejezés terén, az ITV csatorna *Double Your Money* (*Duplázd meg a pénzed*; 1955) című vetélkedőműsorában.²² A poszt szocialista realityműsorok hasonló, szekunder szegényérzetet keltő ügyetlenséggel bírtak. A kelet-európai televíziók nagy része még a fikciós műsorokban is a visszafogott előadásmódot értékelte. A hivatalos szocialista kultúra ugyanis az érzelmek nyilvános megjelenítésének módját önmaga tendenciózus ünneplésébe terelte: tömeges éneklési, menetelési és versmondási rituálékba. Bár ezek a kollektív gyakorlatok nem voltak teljesen hatástalanok – különösen, mivel nacionalista érzelmeket is megidézték –, az 1970-es

¹⁸ ibid. p. 150.

¹⁹ Bren, Paulina: *The Greengrocer and His TV: The Culture of Communism after the 1968 Prague Spring*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2010. p. 207. <https://doi.org/10.7591/9780801462153>

²⁰ Ellis, John: The Performance on Television of Sincerely Felt Emotion. *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 625 (2009) no. 1. pp. 103–115. loc. cit. p. 104. <https://doi.org/10.1177/0002716209339267>

²¹ ibid. p. 109.

²² ibid. p. 105.

és 1980-as évekre mégis üres vagy nosztalgikus rítusokká silányultak. Az egyetlen legitim, „autentikus” érzelmi reakció az élménytől és annak tagadhatatlan élvezetétől való elhatárolódás maradt, a gúny és a humor révén.

A szocializmus végével nem nyílt közvetlen, közvetítés nélkül elérhető út vissza az őszinteséghez.²³ Ellis így zárja le beszámolóját arról, hogyan alakították át fokozatosan a valóságshow-k a tényleges televíziózás gyakorlatát Nyugat-Európában: „A realitytelevízió része annak az általános társadalmi tendenciának, amely a szórakozás és az információs tartalom elmosódásához vezet. Úgy néz ki, mint a szórakoztatás; szórakoztatásként is kezelik. De olyan beszélgetéseket indít el, amelyek bár továbbra is lebilincselők és élvezetesebb következményekkel járnak.”²⁴ Laurie Ouellette és James Hay a valóságalapú televízió folytonosságát olyan korábbi kísérletekben követik nyomon, amelyek a közönség oktatására törekedtek „elvont, didaktikus, disztelen módon, és amelyeket tudósok, újságírók és más valódi szellemi tekintélyek uraltak”.²⁵ Ezekkel a korábbi oktató műsorokkal ellentétben azonban — amelyek célja „egy hiszékeny tömeg felhatalmazása volt, akiknek útmutatásra volt szükségük a bölcsészettudományokban ahhoz, hogy részt vehessenek a nyilvános demokrácia rítusaiban” — a kortárs realityformátumok az egyént szólítják meg, „akinek legsűrűbb társadalmi kötelezettsége az, hogy saját magát ruházza fel hatalommal a magánéletben”.²⁶

A következő négy fejezetben ennek az átalakulásnak a szocialista történetét követem nyomon: a valóságalapú műsoroktól, amelyek a televízióból iskolát csináltak, egészen azokig a műsorokig, amelyek sikeresen beépítették az érzelmeket, a versenyt és a fikciót, végül pedig a posztszocialista realityműsorokat tárgyalom. Bár a „hiszékeny tömeget” egy utópikus jövő felé terelni kívánó atyai szándék kétségtelenül végig jelen volt e történet során, ez mégsem a kudarc narratívája. Sokkal inkább a kollek-

tív értékteremtéssel való kísérletezése, az egyének közösségorientált (ön)nevelésének szocializálása. Az ebből a kísérletezésből született műfajok és programok gyakran játékosak és kreatívak voltak, olyan ideológiai és esztétikai eszközöket alkalmaztak, amelyek a szocializmus számára problémásnak vagy bomlasztónak bizonyultak. A számos unalmas, propagandisztikus valóságalapú műsor nem homályosíthatja el azokat a ragyogó eredményeket, amelyek mérföldkövekként emelkednek ki e történetből, és hatásuk mindmáig érződik.

Különösen fontos vizsgálni ezeket a kísérleteket most, amikor a szocializmust egyetemesen elavultnak tekintik. A jelenleg futó realityműsorok abban segítenek az embereknek, hogy saját magukon segítsenek. Távolról kormányoznak: az egyre hanyatló népjóléti ellátást az önjáró vállalkozói lét működési technológiáival helyettesítik.²⁷ A szocialista oktató jellegű valóságműsorok azonban kiégyesítették, nem pedig helyettesítették a meglévő társadalmi munkát és a népjóléti rendszert, mégpedig nem kizsákmányoló módon, hanem kereskedelmi érdekektől függetlenül. A legjobb, leginkább felforgató pillanataik, amikor a közönség bevonása és az érzelmi bevonódás javára csökkentették a dogmákat, nemcsak a közszolgálati műsorszolgáltatás ethosza iránti tartós igényről tanúskodnak, hanem a szocialista eszmék maradandó potenciáljáról is.

Hudácskó Brigitta fordítása

23 Érdekes módon az 1990-es évekre az ironia és a szarkazmus vált a televízió és a politika élvezetének alapvető módjává globális szinten. A tizenegyedik és tizenkettedik fejezetben amellet érvelek, hogy a világ utolérte a kései szocializmus ironikus „érzelmi struktúráját”.

24 Ellis: *The Performance on Television of Sincerely Felt Emotion*. p. 111.

25 Ouellette, Laurie — Hay, James: *Better Living through Reality TV: Television and Post-Welfare Citizenship*. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2008. p. 3.

26 ibid. p. 3.

27 ibid. p. 6.

METROPOLIS

FILMELMÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT

A Metropolis recenziópályázatának eredménye

A Metropolis 2025-ben pályázatot írt ki 2024-ben, illetve 2025-ben megjelent filmtudományos művekről szóló recenziók írására. Kettős cél vezérelt bennünket: egyrészt a tudományos irodalom olvasására és értelmezésére buzdítani a közönséget, másrészt tudománynépszerűsítő jelleggel a megjelent könyvek láthatóságát növelni.

A pályázatra beérkezett szövegeket háromtagú zsűri bírálta el:

Stóhr Lóránt – filmkritikus, egyetemi oktató

Kráncz Bence – filmkritikus, egyetemi oktató

Milojev-Ferkó Zsanett – egyetemi oktató, a Metropolis webmagazinjának szerkesztője

A pályázat nyertesei:

1. helyezés:

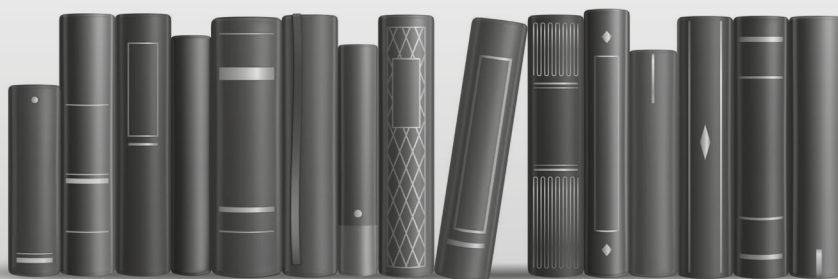
Kánási Botond – András Csaba *Konszenzuális mozi. A kortárs emancipatorikus tömegfilm politikai esztétikája* című könyvéről készült szövege

2. helyezés:

Hevér Lóránt – Lichter Péter *A VHS gyermekei* című kötetéről készült szövege

3. helyezés:

Bácskai-Nagy Barnabás – Lichter Péter *A VHS gyermekei* című kötetéről készült szövege



A nyertesek pénz-, illetve könyvjutalomban részesültek. A nyertes szövegeket a Metropolis nyomtatott és webes felületén közöljük.

Gratulálunk a nyerteseknek, és köszönjük valamennyi pályázó munkáját!

Győri Zsolt

Emancipatorikus telepedagógia: a *Családi kör* első évtizede

Komoly emancipációs eredményeket tudott felmutatni a magyarországi szocialista modernizáció azzal, hogy széles társadalmi rétegeket juttatott oktatáshoz, kulturális tőkéhez, egészségügyi ellátáshoz, jobb lakhatáshoz, kiszámíthatóbb élethez, valamint a nők és a szegényparaszti rétegek mobilitását és társadalmi felemelkedését segítette. Ugyanakkor a modernizáció politikai és gazdasági korlátai miatt az emancipáció részleges és ellentmondásos maradt: inkább anyagi és szociális, semmint politikai vagy szellemi értelemben valósult meg. A pártállami, felülről vezérelt, gyorsított szocialista modernizáció kettős arcú volt, az egyidejű fejlesztés és korlátozás, továbbá a politikai liberalizmus, a piacgazdaság és az autonóm civil társadalom hiánya jellemezte. Az erős állami beavatkozásra támaszkodó államszocialista rendszer első sorban az osztályalapú társadalmi hátrányok – úgymint a kizsákmányolás, a gazdasági bizonytalanság és a kulturális kirekesztettség – felszámolását tekintette fő emancipációs céljának. Az egyéni politikai ágencia, továbbá a demokratikus intézmények, a szabad nyilvánosság, a plurális civil társadalom hiánya jelentették a korlátozott, paternalista és részleges emancipáció legegységesebb tünetét.

A Magyar Televízió első hivatalos adásának ideológiai tudatossággal megválasztott szimbolikus dátumában (1957. május 1.) összefonódott a munkás- és parasztrétegek emancipálásának történelmi küldetéstudata és a tömegkommunikáció uralásának szüksége. A televízió információs infrastruktúrája egyszerre vált a modern életforma hírnökévé, a lakosság életszínvonal-emelésének jelképévé, szolgált rezsimlegitimációs célokat, kínált teret a modernizációs narratívák közvetítésére és a társadalom

lojalitásának építésére. A kádári konszolidációban fontos szerephez jutó médiatechnológiaként a televízió a szórásközpont, az ismeretterjesztés és az elitkulturális értékközvetítés szolgálatába állt, készen arra, hogy a modernizáció eszköze, motorja és reprezentációja legyen. A műsorkínálattal, a tévéműsorokban megjelenő rendezett lakásbelsővel, modern tárgyakkal és szokásokkal, a műsorvezetők öltözkéivel, kimért, választékos beszédmódjával, az önkifejezést és az egyre terjedő fogyasztói szemléletet támogató impulzusokkal a televízió a társadalmi nyilvánosság olyan tereként pozicionálta magát, ami egyben a középosztályosodás kulturális tere is volt.

A televízió azért válhatott mintateremtő, bizonyos értékeket, életstílusokat és ideálokat normalizáló tömegmédiummá, mert a készülékek nem kizárólag a modern városi, értelmiségi családok nappalijának voltak központi tárgyai, hanem az 1960-as évek iparfejlesztési programjainak köszönhetően a munkás- és paraszti családok otthonaiban is megjelentek, a napi ritmus és szabadidő szervezőjévé váltak. Jelen tanulmány a *Családi kör* című népszerű szülőnevelő műsor első évtizedét a fentebb vázolt keretben elemzi, kísérletet tesz pedagógiai céljainak rekonstruálására, és megvizsgálja a folyamatot, amelynek során az emancipált család ideálját és a társult szülői-nevelői attitűdöket az adások megalkották és normává emelve közvetítették. A *Családi kör* műsorvezetői és szakértőgárdája szerint az ideális család magját a demokratikus elvek, a párbeszéd és az empátia szervezte szülő-gyerek dinamika jelentette, amit nem praktikus és helyzetspecifikus gyermeknevelési tanácsokkal, hanem szemléletformálással és a válságtudatosság fejlesztésével kívántak elérni. A műsor a mérgező

viselkedésformák felismertetése mellett arra ösztönözte a szülőket, hogy igyekezzenek megérteni a családon belüli feszültségek, konfliktusok okait és hosszú távú következményeit, miközben a családi élet problémáit holisztikusan – azok társadalmi, kulturális, nemi, generációs és szocializációs vetületeit figyelembe véve – próbálják kezelni. Jellemzésem szerint a műsor egy komplex és átgondolt pedagógiai kísérlet volt, amely a családi életet természetes tanulási környezetnek tekintette, ugyanakkor a diplomás, városi középosztály életmódjának, izlésvilágának és értékpreferenciáinak látványos idealizálásával a más valóságtapasztalattal rendelkező társadalmi rétegek nézői számára elidegenítő hatása lehetett, felülről vezérelt, instrukatív diskurzus benyomását kelthette. Értelmezésemben a *Családi kör* azt bizonyítja, hogy miközben a tévé modernizált és emancipált, egyúttal a modernizáció és emancipáció lehetőségeit is kijelölte.

Első snitt

A *Családi kör* 1974-ben került adásba a Magyar Televízióban. Az első rész bevezetőjében Kelemen Endre műsorvezető a műsor közszolgálati jellegét hangsúlyozta, és olyan kezdeményezésként írta le, amelyben a nevelés mindennapi problémáival, a nézői igényekhez szabott témákkal, kérdésekkel kívánnak foglalkozni. Az első epizód nemcsak az évad, de a műsor korai korszakát jellemző adásstruktúrát is szemléltette. Kelemen felkonferálása után Ranschburg Jenő gyermekpszichológus, a *Családi kör* szakmai tanácsadója és társműsorvezetője lépett színre, és közérthető módon beavatta a nézőket a gyermekek pszichés fejlődésében szerepet játszó lelki mechanizmus, a „fantáziahazugság” fogalmába. Két rövid, megrendezett szemléltető jelenet következett, szülők és gyermekük szereplésével. Az elsőben a szülők érzéketlen nyersséggel kérték számon fiukon a hazugságot; a másodikban játékos és empatikus módon reagáltak, „összekacsintottak”

a gyermekfüllentéssel. Ezt két további rövid, magyarázó jelenet követte, amelyekben Ranschburg a fantáziahazugságot az önbizalom és az önmotiváció kialakulásának fontos elemeként jellemezte. A következőkben Latinovits Zoltán a hazugság kreatív dimenzióját szemléltető Karinthy-prózát szavalt, majd két riport kapott helyet: az elsőben az óvodás- és kisiskoláskorú gyermekek zenei nevelésének jelentőségéről volt szó, a másodikban egy rajztanár nő használt csomagolóanyagokból játéktárgyakat készített. Az adás folytatásában egy átfogóbb tematikus blokk keretében egy szemész orvos és egy világítástechnikai szakember a látás fontosságáról beszélt. A műsorelem részeként a dramatizált jelenetben szereplő színészek visszatértek, és a háztartásban fellelhető anyagokból olvasólámpát készítettek. A programot rövid, technológiai újdonságokat bemutató hírcsokor zárta, majd a „Nyitott ajtó” című rovatban egy gyermeknőgyógyász beszélt a személyes higiénia fontosságáról a korai gyermekkorban.

A rövid epizódismertetés is világossá teszi, hogy a műsor az ismeretterjesztést és a szórakoztatást ötvözve, dramatizált jelenetekből, interjúkból és szakértői interjúkból, rövid híradásokból, versszavakból és más elemekből mozaikszerűen építkezett. Bár a magazinjellegű idéző struktúra¹ az évadok során jelentősen átalakult, a tévéjátékokra emlékeztető dramatizált jelenetek, valamint azok szakértői elemzései állandó elemek maradtak. A dramatizált jelenetek sokszor konkrét gyermekpszichológiai esetekből merítettek ihletet, vizuális megformálásukban pedig igyekeztek visszaadni a hétköznapi családi élet közvetlenségét és intimitását, habár gyakran megmaradtak az egysíkú és didaktikus naturalista tévéjátékok hangulatánál.

A műsor adásainak szórakoztató-művészi színvonalához népszerű személyiségek, írók-forgatókönyvírók, színészek járultak hozzá: a szarkasztikus humorú Abody Béla számos adás házigazdája volt 1975 és 1977 között, Janikovszky Évának a szülő-gyerek konfliktust szatirikusan feldolgozó írásai húsz epizódban jelentek meg, és más neves próza- és forgatókönyvírók – köztük Bertha Bulcsú, Végh Antal, Kardos

¹ A magazinstílusú műsorok Európa más részein gyermekeknek készültek, mint például a *Blue Peter* (1958-tól a BBC-n, 2012-től a CBBC-n), amelyben hírességekkel készített interjúk, versenyek, rajzfilmekkel és popkultúrával kapcsolatos hírek, egzotikus kalandokról és expedíciókról szóló beszámolók kaptak helyet; a műsor stúdióban forgatott jeleneteiben gyakran jelentek meg kutyák, a műsorvezetők rendszeresen készítettek háztartási hulladékból használati tárgyakat, játékokat, illetve közösen főztek. Ezek mellett teljes adásokat szenteltek jótékonyági kampányoknak, illetve jelentős ünnepeknek, úgymint az anyák napjának, a Guy Fawkes-éjszakának vagy a karácsonynak.

István és Köllő Miklós – is hozzájárultak a fikciós részek irodalmi színvonalához. A dramatizált jelenetekben a hetvenes évek középgenerációjának színészei tűntek fel, többek között Csala Zsuzsa, Máthé Erzs, Moór Marianna, Csűrös Karola, Hűvösvölgyi Ildikó, Schubert Éva, Bánki Zsuzsa, Gálvölgyi János, Horesnyi László, Zenthe Ferenc és Miklóssy György. Évekig a műsor állandó szereplője volt Kovács Krisztián, aki a képzeletbeli Kovács család legfiatalabb tagját alakította, és akit a *Családi kör* vezetőrendezője, Palásthy György népszerű gyermekfilmjeiből ismert meg az ország. Palásthy állandó operatőre Forgács Ottó volt – egy további név a stáb nagy tapasztalattal rendelkező és a korabeli közönség által ismert tagjai közül. A szocialista televízió humánerőforrásaira erősen támaszkodó műsort bár teljesen legitim szórakoztató programként lehet elemezni, jelen tanulmány mégis a szülőnevelést célzó kezdeményezésként vizsgálja, olyan telepedagógiai laboratóriumként, amely a szakmai érvek, módszertani szempontok, nézői elvárások és mediális sajtóságok szintetizálására vállalkozott.

Az edutainment és a társadalmi hatású szórakoztatás gyakorlata és elmélete

A *Családi kör* korai évadjai a *Szülők, nevelők egymás közt* (1960–1974) című előzményműsorhoz képest jóval változatosabb tartalomtípusokat vonultattak fel, és kiemelt hangsúlyt helyeztek a színvonalas szórakoztatásra és oktatásra. Ez a kombináció az edutainment műfaj sajátja, amelyet leggyakrabban gyermekközönségnek szóló műsorok, mint például a rendkívül népszerű amerikai *Mister Rogers' Neighborhood* (1968–2001, először a National Educational Television majd a PBS sugározta) és a *Sesame Street* (1969–, szintén eredetileg a NET-en és a PBS-en), vagy a

sitcomformátumot használó *Family Affairs* (1966–1971, CBS) képviseltek. A televízió elterjedése előtt az American Coronet Films közoktatási intézményeknek gyártott hasonló műfajú rövid oktatófilmeket az 1940-es évektől. A családi élet, a közösségi kapcsolatok, a jó modor témáit feldolgozó és pszichológus szakértők közreműködésével készült kisfilmek az obszervációs tanulás elméletére támaszkodva a személyes és szociális készségeket viselkedési minták megfigyelésével és utánzásával kívánták fejleszteni.

Az edutainment társfogalma a társadalmi hatású szórakoztatás (social impact entertainment), amelynek koncepciójában ugyancsak kulcsszerep jutott a televíziónak a normatív viselkedési minták társadalmi disszeminációjában. Miguel Sabido úttörő jellegű munkái (először Mexikóban, később számos más országban és kontinensen készült rádiójátékai, szappanoperái, telenovellái) jelentős szerepet vállaltak az írástudatlanság elleni harcban, a fogamzásgátlás elterjesztésében, a nők jogai, valamint a fertőző betegségek (elsősorban a HIV) megelőzésének népszerűsítésében.² A tónusos kommunikáció sabidói modelljében a tartalomkészítő a közönség befolyásolására alkalmas érzelmi, erkölcsi, narratív és kulturális „hangulatokat” teremt, és a befogadót a szereplők döntéseibe bevonva ösztönzi a kívánt viselkedésváltozásra. Megfogalmazásában: „[a] legtöbb fejlődő országban a televíziós szappanopera számít a legnépszerűbb médiaformátumnak, így ez a műfaj rendelkezik a legnagyobb potenciállal arra, hogy széles körű hangulati és érték-közösségeket alakítson ki a társadalomban. A telenovellák alapvetően a jó és a rossz ellentétére épülnek, mivel szereplőik többnyire két, egymástól élesen elkülönülő, gyakran egymással szemben álló értékrendű kategóriába sorolhatók. Ebből fakadóan a legtöbb telenovella melodramai szerkezetű, amely erőteljes azonosulási, illetve elutasítási folyamatokat indít el a nézőkben a bemutatott szerepmoделlekkel kapcsolatban.”³

2 A fenntartható társadalom fogalmának megalkotója, a fenntarthatóság kérdésének legnevesebb kutatója, Lester R. Brown a *World on the Edge* című könyvében számszerűsítve méltatja Sabido eredményeit: „Olyan szappanoperát mutatott be, amelyben több részben is szó van az írástudatlanságról. Egy nappal azután, hogy a sorozat egyik szereplője elment egy oktatási központba, hogy megtanuljon írni és olvasni, egynegyed millió ember jelent meg a mexikóvárosi oktatási központokban. Összesen 840 000 ember jelentkezett írás-olvasás tanfolyamra a sorozat megtekintése után... a fogamzásgátlással az *Acompáñame* (Gyere velem!) című sorozatban foglalkozott. Az egy évtizedig tartó sorozat hozzájárult ahhoz, hogy Mexikóban elérjék a születési ráta 34 százalékos csökkenését.” Brown, Lester R.: *World on the Edge: How to Prevent Environmental and Economic Collapse*. New York: W. W. Norton & Company, 2011. p. 161.

3 Sabido, Miguel: *The Origins of Entertainment-Education*. In: Singhal, Arvind et. al. (eds.): *Entertainment-Education and Social Change*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 2004. p. 73. <https://doi.org/10.4324/9781410609595>

E modell és a *Családi kör* szórakoztatva nevelő műfajisága közötti hasonlóságok ellenére több okból sem szerencsés, ha az utóbbit társadalmi hatású szórakoztatásként kezeljük. Egyfelől Sabido legjelentősebb televíziós munkái a hetvenes évek második felére estek, így legfeljebb indirekt módon és késéssel befolyásolhatták a magyar műsor szerkezetét és koncepcióját. Másfelől a szóban forgó mexikói tévésorozatok közönsége az alsóbb társadalmi rétegekből került ki, míg a szülői nevelési kezdeményezések – beleértve a magyarországi példákat is – kezdeti szakaszukban elsősorban a középosztály kulturális értékrendjét tudták megszólítani. Harmadrészt a proszociális magatartásmintákat szabályozott dramaturgiai keretbe helyezve megerősítő és a társadalmi tanulás elméletére alapozó megközelítésmód a minták megfigyelésének és utánzásának tulajdonított pedagógiai értéket.

A társadalmi hatású szórakoztatás elméletének másik nagy hatású forrása Albert Bandura szociális tanuláselmélete volt, amely megkérdőjelezte a próba–hiba módszer tanulásban betöltött alapvető szerepét; ehelyett a megfigyelés és az alkalmazkodás elsődlegességét hangsúlyozta. Bandura szerint „gyakorlatilag minden, közvetlen tapasztalatból származó tanulási jelenség mások viselkedésének és annak következményeinek megfigyelésén alapul. A megfigyelésen alapuló tanulás képessége lehetővé teszi, hogy az emberek nagy, integrált viselkedési mintákat sajátítsanak el anélkül, hogy azokat a fáradságos próba–hiba folyamat során kellene fokozatosan kialakítaniuk”.⁴ Röviden: a megfigyeléses tanulás során nem saját tapasztalatból, hanem mások viselkedésének megfigyeléséből tanulunk, vagyis abból, ahogy más cselekszik és amilyen következményeket a cselekvés eredményez. A mások jutalmazását vagy büntetését megfigyelve, a helyettesítő megerősítés során, jut el a tanuló az utánzásra érdemes viselkedésmintáig. Az utánzásnak a gyermek kognitív fejlődésében betöltött szerepét már a fejlődépszichológia atyjaként számon tartott Jean Piaget is felismerte; Bandura ugyanakkor az utánzást minden életkorban hasznos tanulási mechanizmusként értelmezte, és a televíziót a társadalmi tanulás folyamatába jól integrálható

médiumnak tartotta. Mint írja, „[az emberek] társadalmi valóságérzékelését erősen befolyásolják a helyettesítő élmények – az, amit a tömegkommunikációnak köszönhetően látnak, hallanak és olvasnak. Minél inkább a média szimbolikus környezetéből származnak az emberek valóságképei, annál nagyobb azok társadalmi hatása”.⁵ Bandura társadalmi tanuláselmélete – amelynek értelmében a fikcióban megjelenő viselkedésminták internalizálása és adaptálása maga a tanulási folyamat – nem vág egybe Kelemen szülői nevelésről alkotott koncepciójával. Noha igaz, hogy a sorozat korai éveiben gyakran éltek a helyes és helytelen nevelési módszerek szemléltetésével, ezek szó szerint értendő példák voltak, és minden esetben szakértői kommentárok kísérték őket, ami eleve kizárta azt, hogy a fikció autonóm tanulási környezetté váljon. A *Családi kör* dramatizált jelenetei nem biztosították a néző önálló értelmezésének a szabadságát, a fikciós világ szakértői közvetítéssel vált a tanulási folyamat részévé, ami ugyanakkor nem a nyílt didaktikusságot erősítette, hiszen gyakran a nézőknek kellett az ábrázolt nevelési szituáció potenciális következményeit megjósolni. Más szavakkal: a demonstratív szituációk szakértők vezetésével történő közösségi (és nem egyéni) elemzése, a személyes reflexiók ütköztetése, a párbeszédre ösztönzés jelentette ennek a telepedagógiai kísérletnek a magját. A társadalmi hatású szórakoztató műsorokkal ellentétben a *Családi kör* egyértelműen alárendelt szerepbe helyezte a szórakoztatást az oktatással szemben.

A szülőnevelés nemzetközi kontextusa

A szülőnevelés és az ezzel rokon kezdeményezések a 20. század első felében jelentek meg a nyugati világban. Történeti áttekintésében James W. Croake és Kenneth E. Glover formális képzések és informális kezdeményezések hálózataként jellemzi az Egyesült Államok korai szülőnevelési stratégiáját, amely „abban kívánta segíteni a szülőket, hogy jobban megértsék gyermekeiket és saját szülői szerepüket”.⁶ A különböző egyéniségfejlesztő

⁴ Bandura, Albert: *Social Learning Theory*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1977. p. 12.

⁵ ibid. p. 40.

⁶ Croake, James W. – Glover, Kenneth E.: A History and Evaluation of Parent Education. *The Family Coordinator* 26 (1977) no. 2. pp. 151–158. <https://doi.org/10.2307/583363> irwin

formák, úgymint a pszichoterápia, az egyéni tanácsadás, a csoportos konzultáció és csoporttanácsadás, a Parent Effectiveness Training (PET) program, illetve az ismeretterjesztő előadás egyaránt azt a célt szolgálták, hogy pozitív viselkedésváltozást érjenek el a szülők empátiájának, elfogadásának, önismeretének és mások iránti megértésének fejlesztésével, a konfliktuskezelés hatékony technikáinak elsajátításával és a családi életben való felelős részvétel ösztönzésével. A fentebbi célokat szolgáló háború utáni szülőnevelés a csecsemőgondozási és más gyakorlatias tudások átadása helyett a családról mint pszichodinamikai rendszerről gondolkodott, így a gyermeknevelést sem egységes módszerek és rutinfeladatok összegeként értelmezte.

Európában a szülőnevelés intézményes kereteket öltött (párizsi École des Parents, Német Anyaiskola, Genfi Szülők Iskolája, Zágrábi Szülők Iskolája), amely keretben a (leendő) szülőknek a testi és lelki egészség megőrzésének fontosságáról tartottak előadásokat és vitaköröket, arra ösztönözve a résztvevőket, hogy a gyereknevelést tudatosabban, felelősebben, de egyben magabiztosabban gyakorolják. A szülőnevelési kísérleteket történetileg áttekintő kutatási jelentésében Hans H. Stern a fő kihívások között az alacsony részvételt, illetve túlzottan ambiciózus célkitűzéseket említette, azt hangsúlyozva, hogy a kezdeményezések által megcélzott attitűd- és viselkedésváltozást sok szülő fenyegetőnek érezte, különösen, ha ez ellentmondott a családról és nevelésről alkotott, kulturálisan vagy nemzeti hagyományokban gyökerező elképzeléseinek.⁷ A kutatások arra is rámutattak, hogy a szülőképzési programok résztvevői közül a középosztályi családok felül, míg az alacsonyabb státusú társadalmi csoportok, úgymint a falusi közösségek, alulreprézentaláltak voltak, de a nemek közti aránytalanság és a kisgyermekes anyák túlsúlya is szembetűnő volt.

A nyomtatott és elektronikus sajtó leginkább azokban az esetekben volt alkalmas a pedagógiai kezdeményezések

láthatóságának növelésére, amikor a távolmaradás oka az indoktrinációtól való félelem vagy a magánélet védelme volt. Konfliktusforrást jelentett a szakmai felügyelet hiánya, különösen a kereskedelmi média esetében, ahol a személyes véleményt gyakran objektív tényként tálták. A közszolgálati műsorszolgáltatók szigorúbb szakmai normák mellett készítettek oktatási tartalmakat és a televíziós felnőttnevelés előnyei az alábbi területeken mutatkoztak meg: (1) költséghatékonyság, amennyiben egyetlen adás jelentős közönséget érhetett el, és az ismétlésekkel ezt a számot tovább lehetett növelni; (2) a komfortzóna megléte fontos volt azok számára, akik kényelmetlennek érezték a nyilvános szereplést, és inkább névtelen megfigyelőként szerettek volna tanulni; (3) a család egészét megszólító, otthon élvezhető vizuális élmény; (4) a közös tévénézés mint a közös reflexió és párbeszéd ösztönzője; (5) a műsorok oktatási segédeszközként való használhatósága különféle pedagógiai helyzetekben (szakmai előadások, csoportbeszélgetések, egyéni tanácsadás).

Mindezek ellenére Hans H. Stern úgy vélte, hogy a tömegmédia „legfeljebb érdeklődést kelthet, kérdéseket vehet fel, és eszméket közvetíthet”, de nem képes alapos nevelőmunkára.⁸ Stern nem részletezi, mi indokolta mérsékelt optimizmusát a televízió szülőnevelési célú felhasználhatóságát illetően, de ebben bizonyára szerepet játszott a nehézkes integráció a nyugati féltekén domináns kereskedelmi televíziók szórakoztató műsorkínálatába. A szakértők egy részét elidegeníthette a televízió számukra átláthatatlan intézményi és gyártási környezete, ugyanakkor a tévétársaságok számára sem volt túl kifizetődő a szűk erőforrásokat kétes népszerűségű felnőttnevelési műsorokra fordítani. A *Családi kör* elkövetkező elemzése ezeket a félelmeket eloszlatva éppen azt bizonyítja, hogy van legitimitása e műsортípusnak mind tartalomgyártói, mind a közönség szemszögéből. Ugyanakkor egy mégoly kiforrott és koherens pedagógiai program sem garantálhatja

⁷ Hans H. Stern a kulturális feszültség példaként a német egzisztencialista pedagógiai gondolkodást említi, amely a nevelés problémáira adott tisztán tudományos megközelítést és beavatkozást „a családi kapcsolatok mélyen személyes és egyedi jellegével” összeegyeztethetetlennek tartotta. Stern, Hans H.: *Parent Education: An International Survey*. Hull: University of Hull, 1960. p. 85. <https://doi.org/10.1080/0013191600120203> Hasonlóképpen, a brit individualizmus antiintellektuális és antiautoriter szemlélete – ahogy egy Stern által megszólaltatott szakértő informátor fogalmazott – „határozottan ellenzi az olyan szülőnevelést, amely megmondja a szülőknek, hogyan kell példásan gyermeket nevelni, vagy amely bármilyen módon dogmatikusan kezeli a szülő-gyermek viszonyt”. ibid. p. 101.

⁸ Stern: *Parent Education*. p. 53.

azt, hogy a televízió önmagában sikerül a nézőket önreflexióra, saját és mások nézőpontjának feltárására, a szakértői tudás személyes értelmezésére és a pszichológiai, társadalmi, életkori, nemi és kulturális tényezők tudatosítására ösztönöznie. A *Családi kör* annak példája, hogy a pusztán a szakértői tudás és tekintély szemléltetésére szolgáló televízió elidegenítő lehet.⁹ Emellett azt is bizonyítja, hogy a gyakorlati készségek kialakításának sikere¹⁰ eltörpül a hosszú távú cél, az emancipatorikus és transzformatív befolyással bíró személyiségfejlesztés mellett.

A szülőnevelés kezdetei a magyar televízióban

A Magyar Televízió Gyermek- és Ifjúsági Osztálya és az ott alkotói, szerkesztői és műsorvezetői szerepet vállaló Kelemen Endre több mint harminc éven át volt felelős a televíziós nevelési műsorok gyártásáért. Kelemen már az alapfokú és középfokú tanterv részét képező, úttörő jelentőségű *Iskolatelevízió* 1964-es elindítása előtt a *Szülők, nevelők egymás közt* című műsort, a *Családi kör* elődjét szerkesztette és vezette. Az adások egésze stúdióbeszélgetésből állt, amelynek résztvevői előre megírt megszólalásokban értekeztek a szülői szerepekről és kihívásokról. A háztartásokban lévő televíziókészülékek számának növekedése és Magyarország egyre aktívabb részvétele a nemzetközi telepedagógiai kezdeményezésekben egyaránt támogatónak hatott a színvonalasabb tartalmak gyártására. Az UNESCO 1971-ben Magyarországon tartott nemzetközi konferenciáján a televíziót a felelős szülői és nevelői gyakorlatok

fejlesztésére alkalmas eszköznek jellemezték, a szülői nevelést feladatának tekintő műsorok nagy előnyének pedig azt tekintették, hogy „dramatizáltak, élményszerűek, s így sokszor még azokhoz is eljutnak az ismeretek, akik egyébként nem érdeklődnek irántuk”.¹¹

Részben a korszak kihívásaira válaszolva, részben Ranschburg Jenő javaslatára¹² Kelemen beleegyezett a *Szülők, nevelők* szerkezetének az átalakításába: a műsor 1969-es évadában a szakértőkkel folytatott stúdióbeszélgetéseket a tizenévesek életéről szóló, egymáshoz és a világhoz való viszonyukat feltáró fikciós történetek vezették fel. Ezek a történetek a pozitív példák helyett a negatív példákön keresztül mutattak be összetett és ellentmondásos társadalmi jelenségeket, többek között a szexuális forradalom következményeit, az engedékeny társadalmat és a választ. Kelemen értelmezésében a válságtudatos megközelítésmód egyértelmű pedagógiai értéket képviselt, mondván: „a világból nem lehet kilépni, nincs más megoldás, csak az őszinte és becsületes szembenézés azzal, ami van. És a tudomásulvétel sohasem azonos a belenyugvással.”¹³ Elsősorban attól a gyakorlattól kívánta megkülönböztetni a nevelés fogalmát, amelynek során a nézőket meghatározott feladatok elvégzésére képezi ki, vagyis attól a szűk értelemben vett szülőneveléstől, amely alapismeretek és hasznos készségek elsajátítására korlátozódik. Kelemen a szülőnevelés eszköztárának fontos intézményes komponenseként tekintett a televízióra, amelyet akkor lehet a legjobban használni, ha megszabadul az elszámoltathatóság és a mérhető eredmények technokrata elveitől.

A televíziót változatos oktatási módszereket alkalmazó inkubátornak és laboratóriumnak tekintette, ahol a

9 A BBC műsorszerkesztője, Doreen Stephens a terhességet, szülést és csecsemőgondozást tematizáló *Family Affairs* (1955–61) című műsora a személyes hangvételű szakértői beszélgetéseket és gyakorlati demonstrációt használva – többek közt a brit szülőszobákban akkortájt bevezetett érzéstelenítő gáz működését szemléltetve – a várandós nők nézőpontját, semmint a távolságtartó szakértők szemszögét érvényesítette. Irwin, Mary: What Women Want on Television: Doreen Stephens and BBC Television Programmes for Women, 1953–64. *Westminster Papers* 8 (2011) no. 3. pp. 99–122. <https://doi.org/10.16997/wpcc.135>

10 Stephen M. Corey és Vireria E. Madigan már egy 1948-as tanulmányukban a mozgókép gyermekgondozásban való alkalmazhatóságáról írtak, amellel érvelve, hogy a hangok és képek demonstratív ereje révén csökkenthető a verbális magyarázat kétértelműsége, míg a tanulás hatékonysága maximalizálható. Bizonyítékként a csecsemőszírás különböző típusait szemléltető anyagot említették. Corey, Stephen M. – Madigan, Virginia E.: Dissemination of Child Development Information Through the Use of Motion Pictures. *Child Development* 19 (March–June, 1948) nos. 1–2. pp. 93–111. <https://doi.org/10.2307/1125738>

11 Nagy Andor: A TV szerepe a szülők nevelésében. *Népművelés* 18 (1971) no. 12. pp. 32–33.

12 Szokoly, Mária: Beszélgetés a pszichológussal. *Film Színház Muzsika* 18 (1974) no. 14. p. 27.

13 Kelemen Endre: Kapcsolatok. *Gyermekeink* 20 (1969) no. 6. pp. 18–20.

szülőnevelési küldetés mind az instrumentalizált tanuláson, mind a pedagógiai hatékonyságmérés korlátain túlmutat. Először a *Szülők, nevelők* kapcsán megfogalmazott kritikákra adott válaszában körvonalazta a későbbiekben is képviselt nevelési ethoszt, amelynek értelmében a televízió a szülői szerep és felelősség jobb megértésén túl arra is lehetőséget teremt, hogy a helyes és hibás szülői gyakorlatok áttekintésével a nézők személyiségfejlődését elősegítse. Kelemen szerint a rossz szülői magatartás nem egy konkrét tudás- és készségsomag hiányában, míg a jó szülői magatartás ezek meglétében gyökerezik, hanem a mentalitás, a hozzáállás és a változtatásra való nyitottság terén mutatkozó különbségekben.

A pedagógiai küldetéstudat mellett Kelemen meggyőződéssel hitte, hogy a televízió egyfelől a családtagokat összeforrasztó, a családot a közös társadalmi célok szövetébe integráló szimbolikus intézmény, másfelől, hogy a családi, illetve a közösségi élethez és véleménycseréhez aktívan hozzájáruló médium. A közszolgálatosság e középosztályi eszménye a televíziót a kulturális nevelés forrásaként, bizonyos polgári értékek terjesztőjeként tekintette az emancipációs pedagógiai ethosz szövetségeseének, ugyanakkor nem hagyta figyelmen kívül a szórakoztató televíziós műfajok iránti megnövekedett nézői igényt. Mindez összhangban volt a szocialista televízió közszolgálati szerepének átalakulásával, az oktatási szegmens szűkülésének és a szórakoztató tartalmak bővülésének feltartóztathatatlan folyamatával.

A Családi kör és a közszolgálati műsorszolgáltatás ethosza

46

A *Családi kör* adásait az 1971-ig egyetlen csatornán sugárzó Magyar Televízió szervezeti struktúrájában különálló egységként működő Gyermek- és Ifjúsági Osztály készítette. Bár a részleg önmagában nem volt nagy, az általános

és középiskolai tantervbe integrált oktatóműsorai jelentős elismerésnek és népszerűségnek örvendtek mind a tanárok, mind a politikai vezetés körében. Az itt készült műsorok azt bizonyították a világ előtt, hogy Magyarország nem maradt le az innováció terén, és a modernizálódó társadalom igényei szerint képes fejleszteni a közszolgálati műsorszolgáltatást. Imre Anikó meggyőzően érvel amellett, hogy a szocialista televízió nem rendelkezett szoros politikai felügyelettel, sőt a pártbürokrácia által inkább elhanyagolt médium volt.¹⁴ A tömegkommunikáció más intézményeihez képest a közszolgálati televízió marginális státuszt élvezett, éppen ezért lehetett nagyobb tere az alulról jövő kezdeményezéseknek, valamint a nézői igények érvényesülésének. A hatvanas évek végétől a keleti blokk országaiiban mindenütt nőtt a szórakoztató műsorok iránti közönségigény, ezalól Magyarország sem volt kivétel.

Többek között a televízió átpolitizáltságával kapcsolatban a köztudatban élő hiedelmek, illetve az oktatási műsorok nem főműsoridős sugárzása miatt sok szakember idegenkedett attól, hogy szerepet vállaljon a tudományos érveket felhígított formában szerepeltető, ráadásul a szórakoztatást is feladatának tekintő műsorban.¹⁵ Ranschburg volt az első, aki úgymond „eladta magát a televíziónak”, de miután a műsor elismerést vívott ki magának, mások (Várkonyi F. Zsuzsa, Molnár C. Emma, Polcz Alaine, Vekerdy Tamás, Telkes József) is követték példáját. A Magyar Szociológiai Intézet egyes munkatársai, leginkább Sas H. Judit rövid írásos javaslatokkal segítette a műsor alkotóit: családszociológiai kutatások során vizsgált konkrét válsághelyzetekhez kötődő témákat javasolt feldolgozásra.¹⁶ Kelemen komoly hátráltató tényezőnek tekintette az államszocialista televízió erőforrásainak méltánytalan elosztását és a vezetőséggel folytatott rendszeres vitákat: „Mi mindig valami ellen kellett, hogy harcoljunk. A szűkös kapacitás, a régi technika, a kevés pénz, a szerkesztők elhelyezési problémái, pl. soha nem voltunk a Szabadság téren! Mi mindig valahol a periférián voltunk.”¹⁷ A politi-

14 Imre Anikó: *TV Socialism*. Durham and London: Duke University Press, 2016. pp. 7–10. <https://doi.org/10.1515/9780822374466>

15 Dunavölgyi Péter: „Mi mindig valahol a periférián voltunk, de hittünk céljainkban.” *A magyar televíziózás története*. https://www.dunavolgyipeter.hu/televizio_torteneti_interjuk/interjuk/kelemen_endre:_mi_mindig_valahol_a_periferian_voltunk_de_hittunk_celjainkban (utolsó letöltés dátuma: 2025. 11. 20.)

16 Paor Lilla: *Lillás Reggeli. Vendég: Kelemen Endre*. https://www.youtube.com/watch?v=VHQ4riOYQ-o&ab_channel=LillásReggeli (utolsó letöltés dátuma: 2025. 11. 29.)

17 Dunavölgyi: *A magyar televíziózás története*.

kamentes környezet és a számos hazai és nemzetközi fesztiválon szakmai díjakkal elismert fiatal stáb valamelyest ellensúlyozta az osztály alulfinanszírozottságát, valamint a közszolgálati programok technikai és gyártási infrastruktúrához való hozzáférésben mérhető hátrányát a szórakoztató műsorokhoz képest.¹⁸

Kelemen számára a közszolgálati eszményének intézményen belüli eróziója már csak azért is aggasztó volt, mert a műsor nézettsége gyakran felülmúlta a piacorientáltabb tartalmakét: „Az Iskolatelevízió és a Családi kör is végig a »futottak még« kategóriába tartozott, annak ellenére, hogy a Tömegkommunikációs Kutató Központ (MR) felmérése szerint volt időszak, amikor a nézők száma meghaladta az ötmilliót. Ez mindig egy rétegműsornak számított, de ez a réteg sohasem volt fontos a vezetés számára. Az iskola, a pedagógusok és a szülők sohasem voltak olyan fontosak, mint a szórakoztatás vagy a politika.”¹⁹ Ezt a meglehetősen negatív álláspontot ugyanakkor fenntartásokkal érdemes szemlélteni, hiszen a *Családi kör* a fent említett árnyoldalak ellenére is profitált a közönség- és családbarát televíziós műfajok népszerűségéből, az ezekben tapasztalatot szerző színészekből, írókból, rendezőkből és mindenekelőtt ezek közönségéből. A *Családi kör* stábjában sokáig műsorszerkesztőként (később vezető műsorszerkesztőként) és szkriptesként dolgozó László Margit Imre Anikóval folytatott beszélgetésében a dramatizált jeleneteket az erős érzelmi bevonódásra támaszkodó szappanoperákhoz hasonlította. Imre maga is a dramatizált műsorelemek „érzelmi mozgósításban” játszott szerepét hangsúlyozza, aminek köszönhetően a szakértők dominálta, felülről irányított oktatási üzenetek a közönség

sámára fogyaszthatóvá váltak.²⁰ Egy ilyen értelmezés a Sabido és Bandura által képviselt edutainment, társadalmi hatású szórakoztatás és a társadalmi tanulás elméleti keretén belül kontextualizálná a műsort és leegyszerűsítene annak gazdagságát. A pedagógiai program és a dramatizált-fiktív jelenetek vegyes esztétikájának fogyaszthatóságot érintő előnyeit és hátrányait jelen tanulmány is figyelembe veszi, de inkább egy belső feszültség elrejtéseként, mint a pedagógiai ethosz emancipációs potenciáljának maximalizálásaként tekint rá.

A nézői részvétel megerősödése

1977 nemcsak a pedagógusként, íróként és humoristaként egyaránt jelentős életművel bíró Abodó Béla házigazda szerepe lépe miatt fontos dátum a *Családi kör* történetében, hanem mert az előzőleg magazinistilusú adásokat új struktúra váltotta fel: az egyes epizódok konkrét témák köré kezdtek szerveződni. Bár a következő évadban már újra Kelemen vezette a műsort, a szakértő házigazda helyét a neves gyermekpszichológus, Mérei Ferenc vette át. Ranschburg, a műsor állandó házigazdája így emlékszik vissza a változásra: „amikor egy-két hónapra kiszálltam a *Családi kör* szakértéséből, akkor Mérei ugrott be helyettem. Na most azt kell mondanom, hogy a nézőknek fogalmuk sem volt róla, hogy itt milyen minőségi csere történt, hogy egy lelkes, de kezdő fiatalember helyett a szakma egyik óriása interpretálta azt, ami a képernyőn történt, és nem honorálta igazán Mérei szereplését. (...) Valószínűleg az is szerepet játszott benne, hogy én fiatal voltam, ő meg öregember,

18 Egy évtized alatt az oktatási és ifjúsági szegmensben sugárzott tartalmak részaránya az összes gyártott műsoron belül jelentősen csökkent. 1971-ben 18,5 százalékos részesedéssel bírtak az oktatási műsorok a következő bontásban: ismeretterjesztő (14,4%), iskolatév (1,8%), gyerek és ifjúsági (1,4%), valamint úttörőknek szóló műsorok (1,1%). Ugyanebben az évben a filmek és szórakoztató műsorok 30,1 százalékos aránnyal bírtak a következő megoszlásban: játékfilmek (14,8%), vegyes szórakoztató műsorok (5,3%), zenés szórakoztató műsorok (5,2%), fikciós könnyű szórakoztató műsorok (4,8%) Dunavölgyi: *A magyar televíziózás története*. https://www.dunavolgyipeter.hu/televizio_tortenet/a_magyar_televiziozas_tortenete_az_1970-as_evekben/1971 (utolsó letöltés dátuma: 2025. 11. 20.) 1980-ra kevésbé részletes statisztika áll rendelkezésre, mindenesetre jelentős változásról tanúskodnak a mutatók: a szórakoztató műsorok 51 százalékot, míg az ismeretterjesztő, ifjúsági és gyermekműsorok 11 százalékot tettek ki. Kaposy Miklós: *A Magyar Televízió története*. In: Kollega Tarsoly István (ed.): *Magyarország a XX. században. III. kötet. Kultúra, művészet, sport és szórakozás*. Szekszárd: Babits Kiadó, 1998. pp. 459–471. Míg a szórakoztató kategóriában 65 százalékos növekedés volt tapasztalható, addig az oktatási és gyerek-ifjúsági műsorok esetében 40 százalékos csökkenés. ibid. p. 462.

19 Dunavölgyi: *A magyar televíziózás története*.

20 Imre: *TV Socialism*. p. 65.

valahogy hozzám szoktak a nézők, és őt nehezebben fogadták el, pedig amit hallottak, az sokkal többet ért, mint amit tőlem hallhattak volna ugyanabban a témakörben.”²¹ Mérei nem sokkal később távozott, azt sugallva, hogy a nézők nyelvének értéke fontosabb volt a szakmai ismertségnél. A közönségbaráti arculat kialakítása érdekében a szakértőkkel tartott stúdióbeszélgetések hossza csökkent, amit a dramatizált jelenetek alaposabb felkonferálása, illetve kielemezése ellensúlyozott. Új tartalmi elemként megjelent a „Családi ABC”, a szülőknek szánt kvízzjáték. E kezdeményezés részeként a nézők maguk elemezték kitalált nevelési helyzeteket, és véleményüket megírhatták a műsor szerkesztőinek. A színészek által eljátszott jelenetek játékosággal és versenyszellemmel töltötték meg az adásokat, pedagógiai funkciójuk pedig a helyes szülői attitűdök legitimációja volt, vagyis annak az elismerése, hogy a szülők is komoly pszichológiai érzékenységgel rendelkeznek: erős a situációs és analitikus gondolkodásuk, önreflexiójuk, a mérgező szülői viselkedést felismerik.

Kelemen már a műsor elindulásakor arra biztatta a nézőket, hogy írják meg a műsorral kapcsolatos észrevételeiket, külön kiemelve a visszajelzés fontosságát a tartalomkészítők számára. Az adásokban a családi nevelés különböző vetületeit érintő témák kontextualizálásának, nézők általi továbbgondolásának a – Művelődésügyi Minisztérium és a Magyar Nők Országos Tanácsa által kiadott – *Gyermekünk* című havilap „Családi kör” című rovata kínált nyilvánosságot. A közönségkapcsolatra büszke műsorvezető szinte minden adásban említést tett a *Családi kör* levelesládájába érkezett üzenetekről, ezzel is az aktívabb részvételre bátorítva a nézőket. A közönség megszólításának nem burkolt célja az volt, hogy a nézők és a televízió vezetősége felé is bizonyítsák a műsor hatását, befolyását és demokratikus alapelveit.

Írásos forrásokra támaszkodva (interjúk, olvasói levelek, nyílt fórumokon történő beszélgetések átiratai, szakértői workshopok) a visszajelzések öt típusát különböztethetjük meg. Az első típusba javarészt a kétségbeesett szülői levelek tartoztak, míg a másodikba a szókimondó kritikát megfogalmazó, illetve valamely intézményi konfliktus sérített felének tollából származó levelek tartoztak. A harmadik típusú levélírók a televíziós oktatás támogatói voltak,

gyakran konkrét nevelési konfliktushelyzeteket ajánlottak az eljövendő adások készítőinek a figyelmébe. A negyedik típusú levelek a televíziós oktatást kritizálták, kételeyeket fogalmazva meg az eljátszott jelenetek pedagógiai hatékonysága kapcsán, míg az utolsó típusú visszajelzés a sokféleség és a nagyobb realizmus iránti igényt fogalmazta meg, és a műsor túlságosan szűk társadalmi fókuszát tette szóvá.

A pedagógiai munkát bíráló negyedik típusú visszajelzésekre adott válaszbán (mint például az 54. epizódban, adásba kerülés időpontja: 1978. 12. 08.) Kelemen világossá tette, hogy a nevelési elveket negatív példákon keresztül fejlesztő műsornak nem célja a szülők hibáztatása, különösen nem, ha a családon belüli feszültségeket fáradtság, stressz, frusztráció vagy mérgező szociális, munkahelyi, iskolai, szomszédi légkör okozza. A Magyar Pedagógiai Társaság 1977 márciusában szervezett vitafórumán ugyancsak kritikaként merült fel a szülői hibák túlhangsúlyozása a műsorban. A kritikákra válaszul Kelemen a szülőnevelés gyorstalpaló tanfolyammá degradálásának veszélyeiről értekezett, és annak a véleményének adott hangot, hogy ha egy műsor csak a sikeres szülői problémamegoldásra hoz példákat, a nézőket megfosztja a krízishelyzetben való aktív részvétellel jellemformáló hatásától.²² A negatív példák Kelemen szerint strukturált problémamegoldási helyzetek, amelyek a kritikus gondolkodást bizonyos kognitív műveletek (összehasonlítás, megkülönböztetés, szembeállítás, integrálás) használatával fejlesztik. Ez a módszer nélkülözi a megfigyelést és a helyettesítő megerősítéssel alapuló tanulás irányított jellegét, ehelyett a tanulókat arra készíti, hogy szakértői támogatással, majd önálló, intuitív módon azonosítsák a viselkedési mintákat, és reflektáljanak azokra. A kezdeti elbizonytalanodás tehát nem akadály, hanem lényegi eleme a hatékony tanulási folyamatnak, mivel a problémák individualizálása gyakran a komfortzónából való kilépést igényli.

A pedagógiai munka finomítása és bővülése

Az 1970-es évek végén a műsor stílusváltáson ment keresztül a szülőnevelés hatékonyabbá tételének céljából. Egyre több műsorelemet forgattak külső helyszínen, főleg vidé-

21 Révai Gábor: *Beszélgetések nem csak gyerekekről Ranschburg Jenővel és Vekerdy Tamással*. Budapest: Park Könyvkiadó, 2007. p. 43.
22 Krajnyák Nándor: *Eszmecsere a TV Családi Köréről. Pedagógiai Szemle* 27 (1977) no. 9. pp. 856–857.

ken, az epizódok egyetlen történetszálon futottak, és a történeteket csak a kulcsjeleneteknél (tíz-tizenöt percenként) szakították meg a szakértői kommentárok. Felerősödött továbbá a jelentek filmszerűsége, a színészi alakítás realiztikusabbá vált, megjelent a háttérzene. Bár Kelemen többször hangsúlyozta, hogy az 1979-es évad változásai a nézői visszajelzéseknek köszönhetően alakultak, legalább ennyire fontosnak tűnnek az intézményi és politikai tényezők. A régóta esedékes műsorpolitikai felülvizsgálat eredményeként a *Családi kör* 1979-es évadát már főműsoridőben, az este nyolc-tíz órai műsorsávban sugározták. Ahogy az várható volt, a nézőszámok növekedésnek indultak: az 1977-78-as és az 1981-es évad számai között húsz-huszonöt pontos emelkedés történt minden nézőcsoportban, leginkább a késő esti műsorok iránt érdektelen fizikai munkások és a kiskorúak körében. A legalacsonyabb mutatókat a nagyvárosi területek (44%) és a diplomás szegmens (41%) képviselte, míg a legtöbben a vidéken élők (54%) és az alacsony végzettségű fizikai munkások (55%) voltak.²³

A dramatizált jelenetek esztétikai kidolgozottságának javulása nem jelentette a pedagógiai célok megváltozását: a műsor sikeresen szolgáltatta meg a fiatalabb korcsoportot anélkül, hogy atyáskodó vagy leereszkedő hangnemre váltott volna. A pedagógiai eszközök mindenesetre változtak, az adások strukturáltabb és közérthetőbb fogalmazásmódban tárgyalták a mérgező szülői viselkedés és az otthoni környezet hosszú távú káros következményeit.

Az Imitatív Attitűd Skála

A viselkedéstudományok magyarázó erejét a műsor létezése alatt egyszer sem használták a készítők olyan közvetlenül, mint a 99. részben (adásba kerülés időpontja: 1982. 09. 17). A szemléltetés négy különböző szülői nevelési stílus pszichodinamikai sajátosságaiba nyújtott betekintést, két különböző élethelyzetben. Az első jelenetek azt szemléltették, hogy négy különböző nevelési stílussal rendelkező családban hogyan közlik a szülők a nagymama halálhírét gyerekeikkel, a második jelenetsorban átmeneti pénzügyi gondokról beszélgetnek a családtagok. Ranschburg a tudományos szakzsargont mellőzve, a laikus közönség számára

is közérthető módon magyarázta el az Imitatív Attitűd Skálát (IAS), a fejlődéslelektanban a gyermek-szülő interakció különböző típusainak megértésére kidolgozott fogalmi keretet. A tipológia első vázlata a pszichológus *Félelem, harag, agresszió* (1973) című könyvében, illetve a *Családi kör* (1977) című, rendkívül népszerű szülői kézikönyvben is szerepelt. Earl S. Schaefer és Wesley C. Becker kutatásaira támaszkodva Ranschburg négy szintű modellt dolgozott ki, megkülönböztetve a meleg-engedékeny, a hideg-engedékeny, a meleg-korlátozó és a hideg-korlátozó szülői attitűdöket.

A meleg-engedékeny család minden tagja számára lehetővé teszi a szellemi és érzelmi nyitottságot, a szabad cselekvőképességet és a kreativitást. Az ilyen gyermekközpontú családokban élő gyermek nem érzi tehernek a szülő szeretetét, nincsenek merev, félelmet keltő vagy sérthetetlen szabályok a gyermek számára, a szülő nem alkalmaz fizikai büntetést, és a konfliktusokat beszélgetésekkel oldják meg. A hideg-engedékeny családtípusban a szülő és a gyermek kapcsolatát gyakran nyílt ellenszenv, elutasítás, antiszociális agresszió, krónikus frusztráció vagy elfojtott harag, a problémák megbeszélésének hiánya jellemzi. A meleg-korlátozó család pszichodinamikájában a túlzottan védelmező szülő a gyereket szorongóvá, félszeggé és visszahúzódóvá teszi, a konformitást jutalmazza, a devianciát bünteti. A hideg-korlátozó szülő elutasít minden érzelmi kötődésre irányuló kísérletet, álszent önsajnálattal aknázza alá gyermeke önbecsülését, akiben fokozott szorongás és bűntudat, ön maga ellen forduló agresszió, neurotikus és szuicid gondolatok alakulnak ki.

A szülői stílusok e rendszertana a *Családi kör* műsorában megfogalmazott nevelési célokat azáltal szolgálta, hogy (1) a relációs gondolkodást fejlesztette, arra ösztönözte a nézőket, hogy a dramatizált jelenetekben ábrázolt viselkedések manifeszt rétegei mögött felismerjék a rejtett, attitűdszintű tartalmakat; (2) a gyermekek viselkedését (vagy annak zavarait), többek közt az alulteljesítést, a túlzott lelkiismeretességet, a fokozott kötődési igényt, a kommunikativitás és a szociabilitás hiányát vagy túltengését, a hangulatingadozást, a stresszt és a nárcizmust nem önálló jelenségként, hanem tünetként tette olvashatóvá, és az ezek mögött meghúzódó pszichés folyamatokra helyezte a

²³ Erdősi Sándor – Dankánics Mária: Dilemmák családi körben. In: Dr. Kocka János (ed.): *Televízió és a családi nevelés. Nemzetközi Oktatótelevíziós Szeminárium '82*. Budapest, 1983. pp. 35–58.

hangsúlyt; (3) rávilágított a személy pszichés felépítésének konstruált, nem önkényes voltára; (4) a pszichés személyiség és a szülői kihívások kezelése között lévő összefüggések megvilágításával az Imitatív Attitűd Skála arra is ösztönözte a szülőket, hogy a nevelést és a szülői döntéseket a személyiségfejlesztés eszközeként tekintsek.

A szülő-gyermek dinamika skálázása nemcsak abban segítette a szülőket, hogy azonosítsák aktuális nevelési pozíciójukat, hanem abban is iránymutatást adott, hogy milyen attitűdváltozás szükséges a számukra kívánatos szülői szerep elsajátításához. Az önállóság felől, a gondoskodó szereteten és irányításon keresztül az elutasítás felé haladva a skálán a személyközi kapcsolatok minősége a demokratikusból fokozatosan az autokratikus felé tolódott el, míg a cselekvőképesség szempontjából a pozitív végeredményű játszmából (ahol a felnőtt és a gyermek osztozik a cselekvőképességen) a zero végeredményű játszma felé (ahol a felnőtt a gyermek rovására rendelkezik cselekvőképességgel). Az attitűdskála ekképp orientációs skálaként is működött, és nem csupán a szülői stílusok különbségeit mutatta meg, hanem normatív értékrangsor is felállított, előnyben részesítve az autonómiát mint preferált és az elutasítást mint toxikus attitűdöt.

Az attitűdök térképe a viselkedésmintázatok értelmezése mellett a családi nevelési kontextus pontosabb megértését tette lehetővé. Ezt a térképet a műsor szakértői minden bizonnyal már a korábbi évadokban is használták, de a néző elől elrejtve, mintegy belső használatra szolgált. Pedagógiai értéket tulajdoníthattak annak, hogy a néző a széttagolt tudáselemekből megképzzi a rendszeralkotó logikát, az egyedi esetekből kikövetkezteti a családi pszichodinamika természetrajzát. A szóban forgó évadban ez a hozzáállás megváltozott, a műsor szakértői a térkép nyilvánosságra hozatalával a tipikus szülői hibákat feldolgozó dramatizált szegmensek jelentését és üzenetét sokkal szélesebb közönség számára tették hozzáférhetővé. Az attitűdskála több értelemben is térképként, holisztikus olvasást biztosító eszközként vált a műsorkészítők számára: egyfelől minimalizálta a dramatizált jelenetekhez kapcsolódó szakmai kommentárok jelentőségét, másfelől lehetővé tette a néző számára, hogy besorolja saját viselkedésmintázatát és családjának pszichodinamikáját a megfelelő típusba, meghatározza, hová szeretne eljutni, és

ehhez milyen utat kell követnie. Az attitűdskála „holisztikus látásmódjának” műsorba emelésével a *Családi kör* szülőnevelési módszere, a tanulókat önfejlődésre ösztönző pedagógiai eszköztára megerősödött.

Az attitűdskála képviselte pszichodinamikai modell egyfajta térképként az emancipatorikus pedagógia hatékonyságát volt hivatott fokozni, ugyanakkor túlmutatott a szűk pszichológiai fókuszon, és az interakciók kulturális, életmóddal és értékvalasztással kapcsolatos dimenzióját is magában foglalta. Az elkövetkezőkben a műsor készítői által vizionált pedagógiai ethosz tágabb társadalmi mezőbe ágyazottságát kívánom vizsgálni.

Tüköreffektus – szülői típusok és családtípusok

A viselkedés megváltoztatására és az attitűdváltásra motíváló pedagógiai kezdeményezések legnagyobb kihívása a változással szembeni ellenállás, különösen a szülőnevelés esetében, amely a családban, vagyis a megváltoztatandó attitűdök újratermeléséért felelős szociális térben kíván sikereket elérni. Abban az esetben például, ha a megerősíteni kívánt attitűd a család stabilitására nézve fenyegetést jelent, annak térnyerését maga a család fogja gátolni.

Vitányi Iván és szerzőtársainak kultúráközvetítésre fókuszáló kutatása a háztartások négyféle csoportját különböztette meg az általuk reprodukcióra érdemesnek tekintett értékek alapján. A hagyományos, az autonóm, a heteronóm és az emancipált család négyosztatú tipológiája erős analógiát mutat a szülői típusok Ranschburg által kínált leltárával. A szóban forgó kutatás a hagyományos családot az archaikus feudális vidéki gazdaságok maradványaként írta le, olyan társadalmi érdekközösséggé, amelyben a személyiség fejlesztése nem élvez prioritást. Ezekben a családokban a nevelés kizárólag az anya felelősége volt, aki a patriarchális rend perifériájára szorulva – a gyermekekhez hasonlóan – nem bírt ráhatással a családi ügyekre. Ezekben a családokban a kultúrafogyasztás passzív maradt, a közös szabadidős tevékenységek és a kreativitás csekély, míg a háztartás anyagi gyarapodása fontos értéket képviselt. A kutatás a vidéki értelmiség egy részét is ebbe a csoportba sorolta.²⁴

Az autonóm családok túlnyomórészt munkásosztálybeli háztartásokból álltak, jellemzőik az összetartás és a szolidaritás, a modernizáció és a fizikai mobilitás kihívásaihoz való sikeres alkalmazkodás, valamint a pénzügyi függetlenséggel és fogyasztásközpontú életmóddal megélhetővé váló autonómia voltak. Ez a kispolgári vonásoktól sem mentes csoport főként kikapcsolódás céljából fogyasztotta a kultúrát, és azokat a szórakozási lehetőségeket kereste, amelyek segítettek kiszabadulni a mindennapok mókuskerekéből.

A heteronóm családok csoportja kevésbé a jövedelem és az életszínvonal tekintetében, inkább a szabadidő eltöltésének közösségi formáira, az élményközpontú fogyasztásra és a családi kötelekre fektetett nagyobb hangsúlyban különbözött az előző csoporttól. A családtagok közötti erős érzelmi kötődés, a gyermekekkel szembeni megengedő hozzáállás és a személyiségfejlesztésre helyezett nagyobb hangsúly ellenére az értékpreferenciák ebben a körben nagy szórást mutattak, nem voltak teljesen tudatosak, ami az emancipációra korlátozóan hatott. Az autonóm családtípushoz hasonlóan a heteronóm családokban is a televízió volt a kikapcsolódás elsődleges forrása, ugyanakkor a szórakoztató műsorok mellett sok oktatási, kulturális és politikai műsort is néztek.

A kutatás szerint az emancipált családtípus tagjai irányított és szelektív kultúrafogyasztással, az autonómiát és az ágenciát erősítő, önálló gondolkodásra és cselekvésre ösztönző kulturális impulzusok keresésével igyekeztek gazdagítani személyiségüket, sőt valójában csak e csoport tagjai tekintették a családot és a kultúrát egyaránt emancipációs közegnek. Ezekben a magasabb jövedelmű, nagyvárosi, diplomás háztartásokban a szülők partneri viszonyra törekednek gyerekeikkel, és bár teljesítményorientáltak, kevésbé avatkoznak be gyermekeik iskolai pályaválasztásába.

Az Imitatív Attitűd Skála és a családtípusok osztályozása közötti párhuzamok a meleg-engedékeny nevelési stílus és az emancipált családtípus esetében volt a legszembetűnőbb, mivel mindkettő az autonómiát, a kölcsönös bizalmon alapuló együttműködést, a kreativitást, a nyílt kommunikációt, a kulturális preferenciák szabadságát és az önmegvalósítást helyezte előtérbe. A hideg-korlátozó szülői magatartás és a hagyományos családtípus között

ugyancsak szignifikáns strukturális párhuzam vonható, leginkább az erős paternalista status quo, a hagyományok és a normák iránti vak engedelmesség, a szigor és szabálytisztelet jelenléte miatt. Az autonóm és a heterogén családtípus – amelyek nagyrészt a városi munkásosztályokat, illetve az igazgatási és a szolgáltatási ágazatokban dolgozó szülők családjait fedte le – nehezebben párosítható a két másik nevelői stílussal.

A kulturális magatartásminták közvetítéséből „kiolvasott” életmód- és családtípológia erős párhuzamokat mutat az attitűdök pszichológiai leltárával, amennyiben rávilágít arra, hogy az iskolázottsági szint, a jövedelemszint és a különféle kulturális impulzusokhoz való hozzáférés hogyan befolyásolja a nevelési stílust és a családi pszichodinamikát. Vitányi és szerzőtársai hangsúlyozzák, hogy a társadalmi és gazdasági modernizációtól elválaszthatatlan átalakulást kívánnak rendszertanba foglalni, a tradíció-modernizáció tengely jelölte történelmi folyamatot: a hagyományos, premodern családszerkezettől a kulturálisan autonóm, személyiségközpontú, az emancipációt alapvető társadalmi értéknek tekintő demokratikus családig vezető utat.²⁵

Bár a *Családi kör* kapcsán kialakult korabeli diskurzus nem tesz említést Vitányi és szerzőtársai munkájáról, kutatásuk az Imitatív Attitűd Skála által képviselt szemléleti mezőn belül mozog. A pszichológiai modell az egyes nevelési stílusok alapvető értékét az alapján határozza meg, hogy mennyire járulnak hozzá a személyes fejlődéshez, míg a szociológiai taxonómia az alapján tesz minőségi különbséget családtípusok között, hogy ezek mennyire járulnak hozzá a családtagok kulturális fejlődéséhez. A társadalmi modernizáció narratívája által legitimált hierarchia érvényesül mindkét megközelítésmódban. Ebben a hierarchiában az archaikus-autoriter nevelési stílustól (amely agresszív, hegemon és paternalista, hideg-korlátozó magatartásban nyilvánul meg) az elhanyagoló és a túlságosan óvó magatartáson keresztül a gondoskodó, toleráns és empátikus attitűd felé tartó mozgást fejlődésként, a modern szülő és a modern családesezmény dominánssá válásaként kell értelmezzük. Összegezve: a *Családi kör* vehemensen támogatta a modern világ értékeit leginkább képviselni képes emancipált szülő ethoszát; nevelési céljai ennek normalizálását – ideállá és modellé tétele – szolgálták.

25 ibid. p. 85.

A Családi kör mint koraszülött emancipatorikus diskurzus

A *Családi kör* kétségtelenül alkalmas volt arra, hogy a társadalmi modernizáció éllovasa legyen egy olyan évtizedben, amikor a házasságok és a születések száma nőtt, az urbanizáció folyamata felerősödött, az életszínvonal javult, és a kiskorúak hosszabb és jobb oktatásban részesültek. A jóléti állam dinamikus kiépülését az államszocialista rendszer erősen központosított jellege, a minden területet érintő, felülről vezérelt modernizációs sémák biztosították, de ugyanaz a centralizált szakpolitika volt felelős a rendszerszintű ellentmondásokért is. Kornai János a magyar gazdasági teljesítmény aszimmetrikus fejlődésére, valamint az állam kínálta jóléti szolgáltatások mértékére utalva fogalmazta meg a „koraszülött jóléti állam” fogalmát, egy olyan kezdeményezést, amely „megelőzte korát”.²⁶ E tézis könnyen kiterjeszthető a televíziós oktatás területére, leginkább az *Iskolatelevízió* műsorára, amelynek adásai módszertani segítséget kívántak nyújtani bizonyos tantervi tantárgyak oktatásához, különösen azokban az iskolákban, ahol hiányoztak a szaktárgyat oktató tanárok. De mivel a televíziókészülékek történetesen a telepédagógiára legnagyobb igényt mutató iskolákból hiányoztak, erről a kezdeményezésről biztos állítható, hogy megelőzte saját korát. Az anyagi infrastruktúra hiányánál egy jóval mélyebben beágyazott problémáról, a pedagógiai komfortzónájukból kilépni képtelen tanárokról így ír Nagy Andor: „a hagyományoshoz való ragaszkodás miatt közömbösek a médium iránt, esetlegesen csak külső ösztönzésre használják fel, illetve egyáltalán nem élnek vele.”²⁷

A szakmai habitussal kapcsolatos alapvető problémák, az innovatív kezdeményezések és a felelősség kikerülése, a szakmai kiégés és az általános tanári motiválatlanság már évtizedekkel korábban közismert volt. Mérei Ferenc – a 20. századi magyar pszichológia vezéralakja, a pedológia és a pedagógiai reform támogatója – *Demokrá-*

cia az iskolában című (1947–48-ban írt, de csak 1985-ben megjelent), könyvhosszúságú esszéjében négy pedagógiai megközelítést (a reformellenést, a pedagógiai rutinban hívót, a reformhívót és az eklektikust) vázol abból a célból, hogy ezek legértékesebb elemeit ötvözve megfogalmazza saját, pedagógiai realizmusként jellemzett megközelítését. A szerző szerint a módszertani konzervativizmust és motiválatlanságot a pedagógiai rutinhoz ragaszkodó, hivatástudat nélküli tanárok képviselik legnyilvánvalóbban, ők azok, akik „nem vállalják az újítások bevezetésének fáradságát, nem érdekli őket a neveléstan szakirodalmá; órákat adnak, de nem nevelnek, ellátják állásukat, de nem töltik be hivatásukat. Szembeszállnak így minden újítással, s az egyszer megszerzett technika mankóján akarják végigjárni egész pályájukat”.²⁸ A pedagógiai reformereket Mérei a kiégett tanárok éles ellentétéként jellemzi, de nyomban kiemeli túlzott idealizmusukat, amit hibának tart: „túl»követelményeket állítanak fel, [...] olyan reformlépéseket akarnak megvalósítani, amelyeket országunk gazdasági helyzete nem bír el, s amikre társadalmi színvonala nem érett meg.”²⁹ Az itt megfogalmazott éretlenség és koraszülött állapot nem azonos a motiválatlan tanárok által elsabotált pedagógiai kísérletek kudarcával. A reformista pedagógiai koraszülöttsége programteremtő vonás, a hagyományos tanári attitűdöt megőrző és reprodukáló oktatási status quóval szembeni szakmai állásfoglalás. De több is ennél: Mérei szerint embernevelés, olyan nevelőtevékenység, amely a gyereket gyerekként látja ahelyett, hogy tanulóként kezelné, és a felnőttet felnőttként kezeli, mielőtt szülőként tekintene rá. Embert nevelni a készségek harmonikus fejlesztésével, az érdeklődés sokirányúságának fenntartásával lehet, olyan pedagógiai ethosszal, amit a készségeket versenyztető iskola és a tantárgyközpontú tantervek által közvetített szakosított tudás elhalványít, vagy egyenest megtagad.

Mérei bár komolyan hitt az emancipatorikus pedagógia progresszivitásában, de annak forradalmi eszmei dimenzióját az állami oktatástól elvárt pragmatizmussal és

26 Kornai János: The Postsocialist Transition and the State: Reflections in the Light of Hungarian Fiscal Problems. *American Economic Review* 82 (1992) no. 2. pp. 1–21.

27 Nagy Andor: Az Iskolatelevízió műsorainak optimális hatásokkal történő beépítése a pedagógiai folyamatba. *Acta Academiae Paedagogicae Agriensis* 15. Eger: Ho Si Minh Tanárképző Főiskola, 1979. pp. 51–65.

28 Mérei Ferenc: *Demokrácia az iskolában. Nevelélmélet és iskolakutatás* 4 (1985) no. 3. pp. 7–90. loc. cit. p. 50.

29 ibid. p. 53.

kompromisszumkényszerrel összeegyeztethetlenné tartotta: „a realista pedagógia anyaga tényekből áll, konkrét helyzetekből, amelyeket meg kell oldani, s amelyek megoldását nem eszmei elgondolások, hanem adott feltételek irányítják”,³⁰ úgymint az államforma, a gazdasági szerkezet, a társadalmi rétegződés mintázatai, valamint az ország technikai fejlettségi szintje támasztotta igények és lehetőségek.³¹ A reformpedagógiai ethosz és a realista pedagógia közötti feszültséget, amely a periféria és a centrum közötti feszültséget idézi, sem az államszocialista, sem a rendszer-váltás utáni oktatáspolitikáknak nem sikerült feloldania.

A *Családi kör* képviselte felnőttnevelési kísérlet mint a reformszemlélettel rokonítható pedagógiai kezdeményezés jelentősége pontosan abban mutatkozik meg, hogy látszólag sikerült kilépnie a periférikus pozícióból, karanténból. Optimista olvasatban a közönség széles rétegei körében népszerű, a szakma elismerésének örvendő műsornak sikerült realista és normatív pedagógiává érnie, a progresszivitást és a társadalmi hasznosság igényét öszszebékítenie. A pesszimista olvasat szerint a mainstream státusz megtevesztő, az emancipatív ethosz természetes létmódja a „koraszülöttség”, a valós társadalmi állapotokkal való folyamatos konfrontáció, az ezekkel történő esetleges kibékülés valójában a progresszív eszmények életképtelenségének a tünete. A *Családi kör* történetének jelen tanulmányban vizsgált utolsó korszaka a második értelmezést valószínűsíti.

Társadalomnevelés

A Családi kör klubhálózat 1980-ban indult a Heves megyei Hort községből azzal a céllal, hogy a műsor adásaiban felvetett és tárgyalt témákat a helyi pedagógusok, szülők, tanácsi szervek képviselői és a népművelők megvitassák.³² A klubfoglalkozások helyszíne, rendszeressége, a résztvevők száma, a megvitásra kínált témák és a klubvezetők módszertani felkészültsége már a kezdetekben sem volt egységes, a hálózat terjeszkedésével ezek a tényezők alapvetően befolyásolták a klubmozgalom célját, működését és identitását. Az egyes klubok vezetőinek első országos találkozásán (1981 decemberében a Magyar Televízió székházában) Kelemen, Ranschburg és Nagy Andor felszólalása is fontos adalékokkal szolgált arra vonatkozóan, hogy a hálózatépítési kezdeményezés miként járulhat hozzá a műsor ethoszána megerősítéséhez. Nagy Andor a hálózatépítés kihívásait a helyi szintű szervezési kérdések nézőpontjából vizsgálta, és a mozgalom fő feladatának a közoktatás és a közművelődés, a pedagógia és a pszichológia, a pedagógusok és a szülők összekapcsolását tekintette, és a klubfoglalkozásokat a nyílt problémafelvetés és az őszinte véleménycseré eseményeként jellemezte, amelyek a helyi pedagógiai vonatkozású problémák feltérképezésére is alkalmat kínálnak.³³ Kelemen a tartalomkészítő perspektíváját képviselte, és a klubhálózat fejlesztésétől azt remélte, hogy minél szélesebb társadalmi rétegek fognak a korábbiaknál részletesebb és komplexebb visszajelzést adni a műsor koncepciójáról, az

30 ibid. p. 69.

31 A szentlőrinci iskolakísérlet a legjobban feltérképezett államszocialista példa a reformpedagógia és a közoktatás valósága közötti feszültségre. Andor Mihály szerint nem kizárólag azért végződött kudarccal a kísérlet, mert nem nőttek ki új tantervek és tankönyvek a projektből, vagy mert az osztályozásmentesség elve nem volt összeegyeztethető a közép- és felsőoktatási felvételi eljárással. A szerző a projekt „szükségyszerű bukásáról” beszél, az embernevelés elveinek megvalósíthatatlanságáról egy szabadsághiányos társadalomban. Például a kísérlet ama vállalásáról, hogy a munkamorál, felelősségtudat, elkötelezettség, alázat, fegyelem, csapatmunka, közösségi életben való részvétel és demokratikus döntéshozatal értékeit hangsúlyossá téve fejlessze a jellemet. Mindezek köszönőviszonyban sem voltak az államszocialista munkaerőpiaci valósággal és leginkább az állampárt imázsának javítására szolgáltak. A hivatalnokok eldicsekedhettek, hogy lám milyen fontosak számukra az alulról építkező kezdeményezések, a demokrácia és a közösségi szellem, vagyis pont azok a területek, ahol a rendszer komoly deficittel rendelkezett és hitelességi válsággal nézett szembe. Gondolhatta-e komolyan valaki azt, hogy a magas munkamorál vagy a demokratikus érdekérvényesítésben való jártasság a diákok előnyére válik az alacsony termelékenységi szintek, a minimális technológiai innováció és alulfoglalkoztatottság terheitől szenvedő tervgazdaságban és az antidemokratikus gyakorlatokkal teli társadalomban? Andor Mihály: Albérleti vitázáró. *Iskolakultúra* 13 (2003) no. 4. pp. 89–92.

32 Nagy Andor: A „Családi kör”-klubmozgalom szerepe és lehetőségei a szülők pszichológiai, pedagógiai kultúrájának fejlesztésében. *Televízió és a családi nevelés. Nemzetközi Oktatótelevíziós Szeminárium '82.* Budapest, 1983. pp. 67–80.

33 ibid. pp. 67–68.

adásokban kínált élményanyagról, információkról és arról a katalizátorszerepről, amit a *Családi kör* a felnőttnevelés terén elérni kívánt.³⁴ Ranschburg a műsor alapvető nevelési célját – a meleg, demokratikus családszerkezet megerősítését – szem előtt tartva arról beszélt a rendezvényen, hogy a klubfoglalkozásokat is hasonló pszichodinamikának kell uralnia: „A »Családi kör«-klub vezetőjével szemben támasztható elsőszerű és legfontosabb igény, hogy minden tag számára biztosítsa a szuverenitást; azt a lehetőséget, hogy a műsorban felvázolt alaphelyzeteket és megoldási módokat egyedi módon viszonyítsák saját – senki másra nem jellemző – adottságaikhoz, körülményeikhez.”³⁵ Ez a szempont különösen a paternalista családmodell uralta vidéki településekre vonatkozott, ahol nagyobb volt a veszélye annak, hogy a beszélgetések hatalmi szóval megfogalmazott pedagógiai eligazítássá, paternalista kihallgatássá váljanak.

1983-ban a Családi kör klubhálózatot a Hazafias Népfront³⁶ karolta fel, amelynek frissen megválasztott főtíkára, Pozsgay Imre célul tűzte ki, hogy a kiüresedett és ceremoniális funkciót ellátó szervezetet aktív közvetítő fórummá alakítsa a pártelit és az értelmiség között. A klubhálózat mint az alulról építkező pedagógiai kezdeményezések egyike ebben a megújuló keretben talált támogatásra. A Népfront szervezésében megrendezett 1984-es országos klubvezetői tapasztalatcserén három fő téma rajzolódt ki. Az első a helyi klubrendezvények jegyzőkönyveit vizsgálta: az ezeket ismertető előadók fiatalabb korosztályhoz igazított tartalmakat sürgettek. A második csoport, a Népfront képviselőinek beszámolója szerint 1984-ben 82-100 klub működött,³⁷ ami az ország mintegy nyolcezer oktatási intézményéhez képest csekély szám volt. A hálózat negyvenöt százaléka

Vas megyében koncentrálódott, és a megyék harminc százalékában nem működött klub,³⁸ jelezve a mozgalom szórványos jellegét és a helyi erőforrások döntő szerepét. A klubok tizenöt-harminc fős létszáma ugyanakkor ideálisnak bizonyult a meghitt, koncentrált vitákhoz. A harmadik téma a találkozók rendszerességét és vonzerejét elemzte: míg néhol professzionális szervezés jellemezte a munkát, máshol egy-egy lelkes pedagógus vezette a beszélgetéseket, és tanárokat, egészségügyi és szakszolgálatokban dolgozókat, felnőttképzésben jártas szakembereket hívott meg a foglalkozásokra. Az 1985-ben megrendezett találkozó résztvevői a klubok számának növekedéséről számoltak be, de a területi aránytalanság fennmaradt: az országban működő százötven klubból kilencvenhét Vas megyében működött, hét megyében pedig egy sem.³⁹ Garamvölgyi József, a Népfront titkára nyitóbeszédében a terjeszkedés és az alulról szerveződő mozgalmi szemlélet fontosságát hangsúlyozta. A résztvevők köre bővült: a pedagógusok mellett megjelentek szociális munkások, speciális nevelési igényű és fogyatékosságokkal élő gyermekekkel foglalkozó pedagógusok, pályaaorientációs tanácsadók. Többen kiemelték, hogy a klubok természetes kiegészítői a mindennapi szociális és pedagógiai gyakorlatnak.

Gönczöl Katalin kriminológus nagy visszhangot kiváltó előadása a családi dinamika és a fiatalkori deviancia kapcsolatát vizsgálta. A szociológiai megközelítés a műsor 1980-as évektől sugárzott epizódjainak szemléletváltását is tükrözte, ezekben a társadalmi környezet és a nevelési problémák összefüggései nagy hangsúllyal jelentek meg. A tartalomkészítői nézőpontot képviselő Kelemen is a nevelési problémák „szociálpedagógiai koncepció alap-

34 Kelemen Endre: A tanácskozás célja és témakörei. *Televízió és a családi nevelés. Nemzetközi Oktatótelevíziós Szeminárium '82.* Budapest, 1983. pp. 62–66.

35 Ranschburg Jenő: A „Családi kör”-klubok vezetéséről. *Televízió és a családi nevelés. Nemzetközi Oktatótelevíziós Szeminárium '82.* Budapest, 1983. pp. 81–90.

36 Az 1949-es magyar alkotmány 1972.1. módosításának 4. § (2) bekezdése szerint „a HNF (Hazafias Népfront – a szerk.) tömöríti a társadalom erőit a szocializmus teljes felépítésére, a politikai, gazdasági és kulturális feladatok megoldására, közreműködik a népképviselői szervek megválasztásában és munkájában”. (Idézi Kukorelli István: Népfront-átvonulás. Személyes visszaemlékezés és elemzés. *Rendszerváltó Műhely* 4 (2019 június) no. 2. pp. 14–25.)

37 Molnár Béla: A Családi kör-klubmozgalom egyéves fejlődése a Hazafias népfőnt közreműködésével. In: Dr. Kocka János (ed.): *A Családi kör – klubvezetők III. országos tanácskozása.* Budapest, 1984. pp. 62–77.

38 ibid. 67.

39 Garamvölgyi József: A konferencia ünnepélyes megnyitása. In: Dr. Kocka János (ed.): *A Családi kör – klubvezetők IV. országos tanácskozása.* Budapest, 1985. pp. 4–12.

ján” történő életszerű feldolgozásmódjának prioritásáról beszélt,⁴⁰ míg a klubokban zajló eszmecsere kapcsán a nyitott, elfogadó és a családi kommunikáció pozitív mintáját követő légkört tartotta elsődlegesnek. Ugyanakkor a műsorvezető már nem úgy azonosította a klubhálózatot, mint a nézői visszajelzések kiemelten fontos forrását, amit talán a kezdeményezés keretében megalakult klubok alacsony száma magyaráz. Ehelyett a klubhálózatot a magyar pedagógiatörténet új fejezeteként jellemezte, amelynek keretében „a televízió által elindított szervezett pedagógiai törekvés valóban átfogó, élő társadalompedagógiává” vált.⁴¹ Kelemen akár a társadalomnevelés kifejezést (mint az embernevelés társfogalmát) is használhatta volna, hiszen a reformpedagógia holisztikus nevelési szemlélete összhangban állt a klubhálózat küldetésével,⁴² hogy az egyéni, családi és társadalmi szinteket a televízió segítségével összekapcsolja, továbbá hogy a véleménycsere és az önismeret gyakorlására ösztönözze a résztvevőket.

Kelemen fentebbi értékelését mindazonáltal túlzottan optimistának tartom, hiszen mindenki számára világos volt az alacsony státuszú, sok esetben vidéki szülők bevonásának nehézsége. Arról a szülőtypusról van szó, aki „maga sem érzett ösztönzést soha arra, hogy tanuljon. Nem látta be soha a tudás hasznát. Nem az a személy volt számára értékes, aki okosabb, hanem mindig az, aki az erősebb”.⁴³ A hátrányos helyzetű csoport esetében a pedagógiai problémák hátterében mélyebb szociális problémák húzódtak, így komplex válságkezelési megoldásokra volt szükség. Pusztán a műsor adásaira, a felvetett témák kibeszélésére támaszkodó klubtevékenység önmagában nem tudott volna a segítségre szorulóknak valós életminőség-javulást

kínálni. Az 1985-ös műhelytalálkozón egyre nagyobb számban jelentek meg a beszélgetésekben és vitákban is aktívan résztvevő, a szociális gondozás, a gyermekvédelem és a családgondozás területeit képviselő szakemberek. Gönczöl az ő nézőpontjukat képviselve buzdított nagyobb integrációra és együttműködésre: „Azt hiszem, hogy a Családi kör klubok működése akkor fog még inkább hatványozódni, ha találkoznak majd a családvédelmi központok [...] a Nőtanács aktivistái, a Vöröskereszt megbízottai és mindenki, hogy bizonyos területeken bizonyos feladatokat közösen hajtsanak végre.”⁴⁴ Felismerve a klubhálózat szerepét a helyi problémák feltérképezésében és a vidéki, leszakadt csoportok megsegítésében, felszólalásában Kelemen a televízió másodlagos feladatának nevezte a családgondozási intézményrendszer népszerűsítését.⁴⁵ Az együttműködés lehetőségei mindazonáltal korlátozottak voltak, és az elvek szintjén – támogató jellegű megnyilatkozások formájában – jobban működtek, mint a gyakorlatban. A kríziskezelés valós helyzeteiben Gönczöl szerint a szolgáltatásorientált megközelítésnek kell érvényesülnie, amellyel nagyfokú tapintat, ítéletmentesség és célzott segítségnyújtás párosul. E megközelítés szerint a klubhálózat egyfajta „szociális sürgősségi hálózatként” működött volna, ami bár mutat némi hasonlóságot Kelemenével, aki pedagógiai karbantartási munkaként és védelmi rendszerként tekintett a Családi kör klubmozgalomra,⁴⁶ de aligha volt összeegyeztethető az azonnali pozitív hatásra nem törekvő, a belsőleg motivált attitűdváltásra ösztönző és a különböző nevelési stílusok minőségi és értékbeli különbségét hangsúlyozó emancipatorikus felnőttnevelési ethosszal.

40 Kelemen Endre: A közös célért – közösen. A tanácskozás zárógondolatai. In: Dr. Kocka János (ed.): *A Családi kör – klubvezetők III. országos tanácskozása*. Budapest, 1984. pp. 133–152.

41 *ibid.* p. 136.

42 Mérei azt hangsúlyozta „hogy a behatás nem valamelyik társadalmi réteg, osztály vagy csoport történetileg és társadalmilag rögzített ideálját akarja megvalósítani, hanem az emberség kifejtésére törekszik. Az emberség jelenti a közösségi élet készségét s annak legfőbb kapcsát, a kölcsönös segítséget. Jelenti továbbá az optimista életérzést, az élet igenlését és akarását s az alkotó lendületet, amit ez az életérzés felszabadít”. Mérei: *Demokrácia az iskolában*. p. 52.

43 Gönczöl Katalin: A családot mélyebben érintő veszélyhelyzetek problémái. In: Dr. Kocka János (ed.): *A Családi kör – klubvezetők IV. országos tanácskozása*. Budapest, 1985. pp. 69–83.

44 Vita, hozzászólások, javaslatok. In: Dr. Kocka János (ed.): *A Családi kör – klubvezetők IV. országos tanácskozása*. pp. 83–121.

45 Kelemen Endre: Nevelési veszélyhelyzetek és konfliktusok a családban, valamint azok pedagógiai-művészi ábrázolásának lehetőségei a televízió képernyőjén. In: Dr. Kocka János (ed.): *A Családi kör – klubvezetők IV. országos tanácskozása*. pp. 13–46.

46 Kelemen: *A közös célért*. p. 137.

Konklúzió

A *Családi kör* a szocialista televízió keretein túlnövő, a szülőnevelés társadalmiasított, mozgalmiasított formájaként a Kádár-kor média- és pedagógiatörténetének fontos fejezetét képviselte. A nemzetközi összehasonlításban is jelentős telepedagógiai kísérlet megalkotói a szocialista jóléti állam és pronatalista családpolitika okozta gyermekvállalási hullámra és a modernizációs paradigmára egyaránt reagálva, továbbá a gyermekpszichológia friss elméleteit alkalmazva a család eszményének modernizációját tűzték ki célul. A műsor formai és tartalmi progresszivitása mindazonáltal feszültségek forrása is volt: a *Családi kör* nem gyorsan elsajátítható készségekre, gyermeknevelési praktikákra helyezte a hangsúlyt, hanem azokra az értelmezői keretekre, amelyek segítségével a nyílt vagy rejtett konfliktusokat és válságtüneteket a szülők és nevelők feltérképezhetik, okákat (pontosabban) megérthetik, a viselkedésformálás szükségét felismerik, a problémákat gyermekeikkel közösen, demokratikus módon kibeszélik, a családi dinamikát átforgatják. A műsor nem arra vállalkozott, hogy a családi élet használati útmutatója legyen, inkább arra ösztönözte a nézőket, hogy úgy gondolkozzanak a családi életről, mint az emancipáció közös és egyéni formáit visszaigazoló munkáról. A meleg-elfogadó pszichodinamika és az emancipált családtípus eszményítésével már a korai évadok az önkritikus gondolkodásra hajlamos autonómiaközpontú szülői magatartás és kulturális értékrend pozitívumait hangsúlyozták; a társadalom egy szűk, középosztályi szegmensének családi valóságát tükrözték. A későbbi évadok adásainak műsorszerkezeti újításai a társadalmi fókusz kiszélesítésére, a hagyományos családtípusokban szocializálódott vidéki nézők megszólítására törekedtek változatlan pedagógiai célok mellett. A városi értelmiségi középosztályétól eltérő érzelmi és értékközösséget alkotó családok valóságát a dramatizált jelenetek helyszínei, a párbeszéd nyelve, az ábrázolt konfliktustípusok és szülői magatartásminták bár megpróbálták hűen tükrözni, de a műsorkészítők talán alábecsülték azt a kognitív ellenállást, amelyet e másik valóságban élő nézők az emancipatorikus diskurzus és a rájuk kényszerített értékrend iránt érezhettek.

Pesszimista olvasatban a klubhálózat elindítása a műsorkészítőket a mozgalmi keretekben zajló felvilágosítás és önfejlesztés iránti társadalmi demotiváltsággal szembesítette. Kevésbé pesszimista olvasatban azzal, hogy pedagógiai vízió

ójuk autonóm jellegét feladni kényszerülnek, és a szociális szférával együttműködve, krízishelyzetekre reagálva, a családsegítés területén kell a műsornak aktívabb szerepet vállalnia. A műsor azokat a városi és vidéki családokat tudta legkevésbé elérni, ahol a készítők szerint remény lett volna az attitűdváltásra, azokat a szülőket, akik a második gazdaság kínálta lehetőségeket kihasználva alternatív utakat találtak a családi jólét és életszínvonal emelésére. A kezdetben embrionális, de fokozatosan teret nyerő versenyszemlélet és önérték vezérelte gondolkodás valós értékrendváltás nélkül is elérhetővé tette a középosztálybeli státust, így általában a szocialista televízió, konkrétan pedig a *Családi kör* közvetítette modernizációs ideálok azzal párhuzamosan értékelődtek le, ahogy a késő Kádár-kor megváltozott közhangulata a fogyasztást emancipatorikus gyakorlatnak kezdte tekinteni, ez pedig úgy engedett teret az individualizmusnak, hogy közben nem kényszerítette az embert társadalmi alkatától idegen értékszemléletbe.

Zsolt Györi

Emancipatory Television Pedagogy

Socialist modernization in Hungary produced notable emancipatory gains by expanding access to education, healthcare, housing, and cultural resources, while promoting social mobility for women and disadvantaged rural groups. At the same time, emancipation remained limited and contradictory, as it was primarily material and social rather than political, reflecting the top-down, party-dominated type of modernization and the absence of democratic institutions, political pluralism, and an autonomous civil society. The emancipatory mission of Hungarian Television went hand in hand with the political control of mass communication. As a central media technology of Kádár-era consolidation and an instrument, motor, and representation of modernization, television was put at the service of entertainment, popular education, and elite culture that promoted middle-class norms and values. This study examines the first decade of the parent-education program *Családi kör* (*Family Circle*) within this broader modernization framework. It reconstructs the program's pedagogical aims and analyzes how it constructed and normalized the ideal of the emancipated family. According to the program's creators, the ideal family was based on democratic principles, dialogue, and empathy in parent-child relationships. Rather than offering practical advice, the program sought to shape attitudes and encourage awareness of conflicts and their long-term consequences. The article explores how the program's strong idealization of educated, urban middle-class lifestyles exposed the limits and ambivalences of television-driven emancipation.

metropolis online magazin

<https://www.metropolis.org.hu/magazin>

Metropolis
filmelméleti és filmörténeti folyóirat

Keresendő kifejezés

Keresés

Adatkezelési tájékoztató



magazin számaink témakörök könyvek szerzőink mutatók linkek rólunk english

NYITÓLAP / MAGAZIN

ÉRZÉKISÉG, VÁLSÁG, PSZICHOANALÍZIS



Az idei évben is több filmes vonatkozású, magyar nyelvű könyv jelent meg. Legyen az egy szerzőre fókuszáló alkotás, egy műfajt bemutató munka vagy a pszichoanalízist a filmmel ötvöző könyv. Évváró cikkünkben ezekből csemegezzünk!

ÉRZÉKI KÉPEK, INTERMEDIÁLIS TEREK



Október 20-21. között rendezték meg Kolozsvárott az „Affective Intermediality” című konferenciát, melyen közel nyolcvan előadó mutatta be legújabb kutatási eredményeit az intermedialitás témakörében. Simor Kamilla beszámolója.

EGY HATÁS ALATT ÁLLÓ NŐ



Egyetemi hallgatók írásait közlő sorozatunk ötödik részében Nagy Eszternek az ELTE Filmtudomány mesterszakos hallgatójának Elaine May szerzőiségéről írt dolgozatát közöljük.

ANTI-WESTERN AZ AMERIKAI HATÁRVÍDÉKEKRŐL



Egyetemi hallgatók írásait közlő sorozatunk negyedik részében Kende Sárának, az ELTE Filmtudomány mesterszakos hallgatójának írását közöljük, amelyben a szerző Kelly Reichardt First cow című alkotásának anti-western jellegét vizsgálja.

ÁRRAL SZEMBEN



ÖSSZEÉRŐ KÉT IDŐ



„FÁRAD A CSEND, MÁR NEM BÍR A DALLAL...”



EGY NÉMET FILMRENDEZŐ VISSZAEMLEKEZÉSEI WERNER HERZOG ÖNÉLETRAJZÁRÓL

A **Metropolis folyóirat** 2023-ban indította el online magazinját. A Magazin kizárólag a lap online felületén közöl rövidebb, de tudományos igényű tanulmányokat, filmtudományi könyvekről szóló recenziókat, valamint beszámolókat filmtudományi eseményekről (konferenciák, workshopok, tudományos előadások).

A Magazin kifejezett hangsúlyt helyez egyetemi hallgatók munkáinak közlésére, mely szövegek tanári ajánlásra kerülhetnek megjelenésre. Kérjük ezért az oktatókat, hogy juttassák el szerkesztőségünkbe a hallgatóik által készített, jól sikerült írásműveket! Itt elsősorban rövidebb, 12–14 ezer karakter terjedelmű munkák közlésére van lehetőség.

Várjuk a jelentkezéseket a

metropolis@metropolis.org.hu **címen!**

Paulina Bren

A szocialista család és gondviselői*

A televízió a késői kommunizmusban az ideológia szóközi emelvénye volt, amelyet az 1968 utáni változást lassan, de biztosan felismerő rezsim részesített előnyben. A korai kommunista korszak úgynevezett „transzmissziós szíjait” – mindenekelőtt a foglalkozás, generáció és nemi szerep alapján szervezett szakszervezetek, amelyek feladata az lett volna, hogy a politikai üzeneteket a kormánytól a nép felé közvetítsék – ekkorra már kiüresedtek, éppoly kevés energiával bírtak, mint a Központi Bizottság nyolcvanas éveikben járó tagjai. Ehelyett a televízió újragondolt médiumán keresztül Jaroslav Dietl, a normalizáció korszakának „narrátora” a rendszer által támogatott csendes életet és a „privatizált állampolgárság” elvét hirdette, amely a működő nyilvánosság fogalmát a feje tetejére állította, és a magánszférát tette a dicsőség tárgyává. Mivel a nyilvános szféra a prágai tavasz következtében „beszennyezetté” vált, a magánszféra lett az állampolgári lét elsődleges terepe. A „nyilvános” fogalma is úgy alakult át, hogy a magánszféra kiterjesztett, háziasított változatává vált. Ha ez volt a televíziós drámák lényege – és egyúttal a „valódi szocializmus” mozgatórugója –, akkor a nők, akiket hagyományosan a magánszférához kötöttek, most e narratíva főszereplőivé váltak, a családi otthon pedig a cselekmény színterévé.

Karhanová asszony esete

A háború utáni kommunizmus korai éveiben a hivatalos ideológia azzal vádolta a nőket, hogy a mindennapi, gyakorlati teendők akadályozzák őket abban, hogy hoz-

zájáruljanak a kommunizmus víziójának megvalósításához. Mivel a nők identitását akkoriban a magánszférához kötötték, miközben a kommunizmus projektje a nyilvános szférához kapcsolódott, az otthoni szorgoskodást a legjobb esetben is zavaró, rosszabb esetben felforgató tényezőként kezelték.

Otto Ulč, aki az 1950-es években Plzeňben dolgozott családjogi bíróként, megjegyezte, hogy „az 1948 utáni kormány egyik legfontosabb feladata az volt, hogy a feleséget a konyhából a futószalag mellé állítsa”.¹ Lynne Haney szociológus pedig azt írja, hogy az 1950-es években a munkába állított magyar nőkkel kapcsolatos állami ideológia mindenekelőtt a munkásnői szerepet hangsúlyozta, a párt pedig azt üzent: „A munkát (az otthonon kívül) tekintsd erkölcsi kötelességednek, hivatásodnak.”² A már elhunyt cseh irodalomtörténész, Vladimír Macura – aki meggyőző erővel érvelt a mellett, hogy a kommunista tömegkultúra a mindennapi élet szabályainak kodifikálását szolgálta – egy népszerű, 1949-es színdarab bizonyos jeleneteire hívta fel a figyelmet, amelyek közvetlenül a magánlakás és a zárt családi tér jelentőségének eltörléséről szóltak. Az egyik jelenet egy „munkáslakásban” játszódik, a Karhan család otthonában (a család tagjai: Karhan úr, Karhanová asszony és fiuk, Jarka, a kezdő mérnök). Itt a hagyományos női szerepek kifejezetten rosszallás tárgyát képezik, mivel akadályozzák az éppen zajló, háború utáni kommunista forradalmat. Amíg a fiatal Jarka a konyhasztalnál ülve műszaki rajzot készít, addig Karhanová asszony a tűzhely fölött áll, bosszankodva amiatt, hogy férje késik a vacsoráról:

A tanulmány DOI-száma: <https://doi.org/10.70807/metr.2025.4.4>

* A fordítás alapja: Bren, Paulina: *The Greengrocer and His TV: The Culture of Communism after the 1968 Prague Spring*. Ithaca: Cornell University Press, 2010. pp. 194–214. <https://doi.org/10.7591/9780801462153-009> A nyersfordítás AI-alapú eszköz bevonásával készült (– a ford.).

1 Ulč, Otto: *The Judge in a Communist State: A View from Within*. Athens: Ohio University Press, 1972. p. 215.

2 Haney, Lynne: From Proud Worker to Good Mother: Women, the State, and Regime Change in Hungary. *Frontiers: A Journal of Women Studies* 14 (1994) no. 3. pp. 113–150. loc. cit. p. 121. <https://doi.org/10.2307/3346683>

Karhanová asszony: Sehol egy árva hír róla. Mikor fogja már fel végre, hogy a vacsoráját kiszáritom a sütőben? Mit gondol, mit csinál? Harminc éven át mindig időben hazajött vacsorára, most meg egyszer csak elkezdte ezt.

Jarka: Ej, micsoda siránkozás ez! Apa a Termelési Bizottság ülésén van, hát verd már be végre a fejedbe, az istenit!

Karhanová asszony: Majd adok én neked az istenit!

Jarka: Kérlek, mama, ne zavarj! Sürgős munkám van. Most az egyszer apa nem jött haza időben vacsorára – na és? Ez mostantól egyre gyakrabban így lesz, ideje hozzászoknod.

Jarka munkájának sürgető jellegét végül apja is felismeri, amikor hosszú idő után hazatér. Felesége továbbra sem képes megérteni a háztartás és a magánszféra jelentéktelenségét és ezzel együtt saját csökkent szerepét az új világrendben.

Jarka (berohan egy papírlappal): Apa, nézd meg ezt, kérlek! Napok óta kínlódom vele, és valahogy még mindig nem az igazi. (Átnyújtja a tervrajzot.)

Karhan úr (élénk érdeklődéssel): Áhá, ez egy automata kapcsoló a fogaskerék megszakítójához, ugye?

Jarka (a rajzra mutatva): Ez a rúd valószínűleg itt lesz... és ez a kar innen megy majd a kapcsolóhoz... föl, le...

Karhanová asszony: Hadd egyen már végre az apád!

Karhan úr: Igen, de hogyan fog ez itt illeszkedni a kapcsolóra?

Jarka: Hát éppen ez az, ami még nem teljesen világos...

Karhanová asszony: Ki fog hűlni a vacsora, apa!

Karhan úr: Hagyd már abba végre – ha kihűl, hát kihűl, ugyan kit érdekel?³

Az 1970-es évekre azonban – amikor a rezsim figyelme immár a nyilvános szféráról egyre inkább a magánszférára tevődött át – Karhanová asszony viselkedését már helyeslés és elismerés övezte volna.

Sőt, a hetvenes években ő maga vált volna a darab központi szereplőjévé. Joshua Feinstein, aki a minden-

napi élet és a film kapcsolatát vizsgálta az NDK-ban, rámutatott arra, hogy az 1970-es és 1980-as években jelentősen megnőtt azoknak a keletnémet filmeknek a száma, amelyek nők mindennapjait mutatták be, és női főszereplőket állítottak a középpontba. Ennek oka – amint Feinstein helyesen megállapítja – az volt, hogy amikor a „létező szocializmus” reflektorfényét a hétköznapiakra irányította, ez a fény szükségszerűen a nőkre és az ő befolyási tereikre is rávilágított.⁴ A férfiak – akik korábban a nyilvános szféra megtestesítői voltak – ennek következtében háttérbe szorultak, legfeljebb zavaró mellékalakként tűntek fel, épp úgy, ahogyan Karhanová asszonyt kezelték az 1950-es években.

A tendenciózus magánszféra

Az 1950-es évek színműve azért ítélte el Karhanová asszonyt, mert távol maradt a nyilvános szférától, sőt tudatosan figyelmen kívül hagyta azt. Ugyanakkor szánalommal vegyes megvetésben is részesítette, hiszen a sztálinizmus idején a magánszférát magát tekintették fölöslegesnek és jelentéktelennek. Az 1968-as események utóhatásaként azonban a magánszféra rejtett potenciálját – amely egyszerre volt képes felforgatásra és gyógyításra – immár teljes mértékben elismerték. Ezt jól példázza Ladislav Štoll – kulturális funkcionárius, a Károly Egyetem professzora és középszerű irodalomkritikus – sajátosan bizarr, ugyanakkor szemléletes kihoznása az Ideológiai Bizottság egyik ülésén, ahol a családi élet „gyűlékonyságára” figyelmeztetett, és saját, kinosan személyes tapasztalatait is megosztotta:

„Beszelnünk kell a családon belüli ellentmondások nevelésről, és figyelmeztetnünk kell a szülőket az otthoni, egymásnak feszülő értékek veszélyeire. Ez súlyos tragédiába torkollhat. Elvtársak, két családot is ismerek – azt hiszem, már említettem is korábban –, két olyan családot, ahol a gyerekeket így nevelték, és a történet öngyilkosságba torkollott. Egy órás és aranyműves családjának két gyermeke volt: ikrek, fiatal, rendkívül tehetséges fiúk,

3 Macura, Vladimír: Domov. In: Macura, Vladimír: *Št'astný věk: Symboly, emblémy a mýty*. Praha, Pražská imaginace, 1992. pp. 35–36.

4 Feinstein, Joshua: *The Triumph of the Ordinary: Depictions of Daily Life in the East German Cinema, 1949–1989*. Chapel Hill – London: The University of North Carolina Press, 2002.

akik – jól ismertem az apjukat, rokonom volt, és hát... istenemre mondom, a társadalom vezetőiről, például Gottwaldról és Zápotockýról olyan szörnyű módon szokott beszélni – nos, a két fiú úgy döntött, hogy együtt veti magát a vonat alá. Az egyikük persze az utolsó pillanatban megingott és visszalépett, de később ő is öngyilkos lett; a lánytestvérük pedig megpróbálta megmérgezni magát. A konfliktus kétségtelenül a család és a társadalom között feszült. Ennek szükségszerűen tragédia a vége. Egy orvos családját is ismertem: a fiuk, egy fiatalember, szintén öngyilkos lett... Én csak figyelmeztetni szeretnék.”⁵ Štoll azzal zárta apokaliptikus történetét, hogy a magán- és a nyilvános szféra megbomlott egyensúlyából fakadó rejtett veszélyeket a „hétköznapi lakosság” számára is érthető módon kellene közvetíteni: „Nem tudom, például nem lehetne-e mindezt egy televíziós sorozaton keresztül bemutatni... talán Dietl vagy valaki más által” – vetette fel.

A túlzó drámaiság ellenére Štoll mondandójának lényege világos volt: a magán- és a nyilvános szféra nem létezhet egymástól elszigetelve anélkül, hogy ennek pusztító következményei ne lennének. Mivel pedig a nyilvános, politikai tér hitelessége az 1968-as prágai tavasz során megrendült, a magánszférát kellett kijelölni a politikai gyógyítás és a kései kommunizmus ígéretének helyreállítása számára. Így Karhanová asszony konyhája, amelyet a sztálinista években még a felesleges, „ártalmasan nőies” tevékenységek helyszíneként bélyegeztek meg, immár kiterjesztve és átértelmezve a szocialista család tágabb terének metaforájává vált.

Karhanová asszony új feladata

60

A magánélet politizálódása – amely Karhanová asszony esetében különösen evidens – rendszerint a sztálinizmussal kapcsolódik össze. Az 1950-es évek ideológiai

szigorát követően azonban gyakran állították, hogy az állam később magára hagyta a magánszférát. Padraic Kenney a lengyelországi nemi szerepekről és ellenállásról szóló, széles körben idézett tanulmányában újrarendezi a fogalmi tereket: a kommunista nyilvánosságot politikai, a magánszférát pedig társadalmi kategóriaként határozza meg, és úgy érvel, hogy „miközben a forradalmi kommunista rezsimek rendszerint az élet minden területére kiterjesztik beavatkozási igényüket, és át akarják formálni a társadalmat (...), addig a posztforradalmi rezsimek visszavonulnak ebből az aktivizmusból, magára hagyva a magán- és a társadalmi szférát – a nők kezében”. Ennek eredménye egyfajta „szerződés”, amelynek értelmében „a társadalom nem kérdőjelezi meg a politikai szférát, cserébe az állam pedig biztosítja a társadalom szükségleteinek kielégítését”.⁶ A normalizációs rezsim azonban nem hagyta érintetlenül a magánszférát; sőt, ezzel párhuzamosan a nyilvános szférát igyekezett „domesztikálni”.

Ironikus módon ezt részben az tette lehetővé, hogy az 1950-es évek nőket a konyhából kikergető kampányai sikerrel jártak. A hetvenes évekre a magánszféra továbbra is nőies térként jelent meg, „a nők kezében” volt, ugyanakkor a munka otthonon kívüli, nyilvános szférája is nőkkel volt tele. A központilag tervezett gazdaság hatékonysági hiányai továbbá azt jelentették, hogy Csehszlovákiában folyamatosan új munkaerőt kellett bevonni abban a reményben, hogy ily módon ellensúlyozni tudják a rendszer strukturális hiányosságait.⁷ Ez elsősorban a nőket jelentette; amikor pedig ez sem volt elegendő, vendégmunkásokat – különösen vietnámiakat – hívtak be. 1968-ban a munkaerő 46,1%-a volt nő, 1989-re pedig 48,4%, ami azt jelentette, hogy a csehszlovák nők 94%-a dolgozott az otthonon kívül.⁸ A mindennapi élet szintjén mindez azzal járt, hogy „az 1970-es évekre a húszas éveik közepén járó csehszlovák nők gyakorlatilag kivétel

⁵ Štoll, Ladislav: Zápis z jednání ideologické komise ÚV KSČ (1980. október 6.) Národní archiv ČR, fond ÚV KSČ, f. 10/10, sv. 2, a.j. 10.

⁶ Kenney, Padraic: The Gender of Resistance in Communist Poland. *American Historical Review* 104 (April 1999) no. 2. pp. 399–425. loc. cit. p. 402. <https://doi.org/10.1086/ahr/104.2.399>

⁷ A munkahelyeken megnövekedett foglalkoztatotti létszámról, valamint az ezzel párhuzamosan jelentkező munkaerőhiányról szóló részletes statisztikákért lásd Kalinová, Lenka: *Sociální vývoj Československa 1969–1989*. Praha: ÚSD, 1998. p. 22.

⁸ Šiklová, Jiřina: Are Women in Central and Eastern Europe Conservative? In: Funk, Nanette – Mueller, Magda (eds.): *Gender Politics and Post-Communism: Reflections from Eastern Europe and the Former Soviet Union*. New York – London: Routledge, 1993. p. 75. <https://doi.org/10.4324/9780429425776-8>

nélkül házasságok voltak, egy gyermekkel, és teljes állásban dolgoztak”.⁹

Más szóval jól dokumentált tény, hogy a nőkre hárult a kettős teher, az otthoni és a munkahelyi munkavégzés összehangolása. A kommunista állam soha nem kérdőjelezte meg az otthoni, hagyományos női munkaterheket, sőt a fogyasztói hiánygazdaság tovább súlyosbította ezeket. A cseh társadalomkutató, Hana Havelková felvetése szerint éppen a kettős teher tette lehetővé, hogy a nők sajátos módon mozogjanak a nyilvános és a magánszféra között, a munka és az otthon, a politika és a domeszticitás között – olyan módon, amely a férfiak számára gyakorlatilag lehetetlen volt.¹⁰ Havelková e „kettős terhet” részben pozitívként olvassa újra: mint annak a képességét, ahogy a nők ügyesen manővereznek a politikai és társadalmi terek határvidékén. Ez azonban alapvető paradoxonra mutat rá: a kimerítő munkaterhek a női kiszolgáltatottságot jelezték, ugyanakkor a nők új, központi szerepét is a kései kommunizmusban.

Petra Hanáková ehhez hozzáteszi, hogy bár a nők kimerültek és túlterheltek voltak, növekvő munkaterhük „a mindenhatóság érzetét” is kiválthatta.¹¹ Dagmar Herzog az NDK kapcsán érvel hasonlóan: szerinte a nyugati feminista értelmezési keret nem érti meg a „kettős teher” helyi jelentését, mert figyelmen kívül hagyja, hogy ez a teher egyben egyedi alkupozíciót is biztosított a nőknek a férfiakkal és az állammal szemben.¹² Jacqui True szintén rámutat, hogy míg a korai kommunizmus a kollektív munkán keresztül ígért emancipációt – ezt ígérték Karhanová asszonynak is, függetlenül az ő lelkesedésétől –, addig a kései kommunizmus a privát fogyasztás presztízsét emelte fel, s ezzel „növelte a nők jelentőségét a családi-háztartási szférában, amely a fogyasztással és a személyes boldogság-

gal fonódott össze”.¹³ A nők hatalma tehát a magánszférához való kötődésükből nőtt ki, és – mint True megállapítja – „a magánszféra felértékelése a női domeszticitás szimbolikus státuszát is megemelte”.¹⁴ A nyilvános és a magánszféra összemosódása – ami már a szovjet invázió utáni tisztogatásokban is jól látható volt – biztosította, hogy a nők mint termelők és fogyasztók kulcsszerepet töltsenek be még akkor is, ha továbbra is sújtotta őket a hagyományos nemi szerepek terhe.

A legfontosabb azonban az volt, hogy azáltal, hogy képesek voltak a női domeszticitást átvinni a munkahelyre és hazavinni a nyilvános szférából, vagyis megkérdőjelezni a két tér közötti éles határvonalat, a nők kapták azt a feladatot, hogy az 1968 után kisiklott kommunista projektet visszatereljék a helyes vágányra. Túl kimerültek voltak ahhoz, hogy részt vegyenek a politikában, de éppen emiatt voltak ideálisak a normalizáció antipolitikájának felügyeletére. Világosan tükrözte ezt a *Práca* (Munka) című napilap 1984-es cikke, amely a nők feladatait vázolta fel: „Sokat várunk a nőktől – azt szeretnénk, ha jó anyák volnának, ugyanakkor a termelési folyamat teljes jogú, egyenrangú szereplői is. Azt akarjuk, hogy mosolyogva álljanak a futószalag mellett éppúgy, mint az üzletek pultjai mögött. A szolgáltató szektorban elvárjuk, hogy kellemes, anyai mosollyal ápolják a betegeket, a bölcsődékben és óvodákban pedig más anyák gyermekeiről gondoskodjanak. Azt akarjuk, hogy szeretettel forduljanak a gyermekekhez és a fiatalokhoz akkor is, amikor az iskolák katedráján állnak, és számos egyéb feladatot is hasonló módon lássanak el... A mi női dolgozóinkon múlik, hogy természetes kedvességüket és emberségüket érvényesítsék környezetükben, a munkahelyen, és segítsék az emberi kapcsolatok irányítását és javítását.”¹⁵ A prágai tavaszt

9 True, Jacqui: *Gender, Globalization, and Postsocialism: The Czech Republic after Communism*. New York: Columbia University Press, 2003. p. 30. <https://doi.org/10.7312/true12714>

10 Havelková, Hana: A Few Prefeminist Thoughts. In: Funk – Mueller (eds.): *Gender Politics and Post-Communism*. p. 68. <https://doi.org/10.4324/9780429425776-7>

11 Hanáková, Petra: The Vicissitudes of Czech Feminism. (1998) <http://www.cddc.vt.edu/feminism/cz.html> (Utolsó letöltés: 2006. április 10.)

12 Herzog, Dagmar (ed.): *Sex after Fascism: Memory and Morality in 20th Century Germany*. Princeton: Princeton University Press, 2005. p. 188. <https://doi.org/10.1515/9781400843329>

13 True: *Gender, Globalization, and Postsocialism*. p. 35.

14 *ibid.* p. 38.

15 *Práca*, 1984. március 3., pp. 1–2.; idézi: Radio Free Europe Situation Report: Czechoslovakia/5, „Women Are Equal – More or Less”, 1984. március 23.

követően az „emberi”, azaz interszónális kapcsolatok javításának kifejezetten genderizált feladata Jaroslav Dietl egyik legismertebb televíziós sorozatának központi témájává vált.

Nők a pult mögött

Jaroslav Dietl 1977-es sorozata, a *Nők a pult mögött* nyitó epizódjában a hősnő, Anna Holubová új munkahelyére érkezik. A prágai közértben a padló csillog-villog, a polcok pedig roskadoznak az áru súlya alatt.¹⁶ Miközben – egyelőre leendő kollégái számára ismeretlenül – végigsétál az üzleten és szemlélődik, elégedetten mosolyog. Anna azonban nem pályakezdő: korábban egy másik, modern prágai közért vezetőjeként dolgozott, ám elhagyta ezt az előkelő pozíciót, a város másik végébe költözött, és most hajlandó „egyszerű” eladói állást vállalni a pult mögött, hogy maga mögött hagyja a múltját. Múltjához hozzátartozik egy csapodár férj és egy rossz házasság; menekülése egyben szükségszerű lecsúszás is: igazgatóból pultos lesz.

A *Nők a pult mögött* tizenkét epizódja Anna elvált nőként eltöltött első évének egy-egy hónapját jeleníti meg. Amikor új főnöke megkérdezi tőle, hol szeretne dolgozni az üzleten belül, Anna bevallja, hogy kedvenc munkaállomása a csemegepult – a közértnek az a szeglete, amelyet a luxussal és az ünnepélyességgel azonosítanak. Az üzlet vezetője ennek kifejezetten örül, hiszen – mint mondja – itt kell dolgozniuk a legcsinosabb eladólányoknak. A kijelentés azonban kissé disszonánsan hat, tekintve, hogy Jiřina Švorcová, aki Annát alakítja, nem tartozott a nagy szépségek közé. A főhősnő kissé túlsúlyos, haját túlfestett, koromfekete árnyalat fedi – ez a korszakban a fiatalság látszatát volt hivatott megteremteni –, felső ajkán pedig alig látható bajuszvonal jelenik meg. Éppen ezek a testi jegyek teszik Annát egyfajta „átlagnővé”, aki méltóságát veszítve öregszik bele a szocializmus okozta kettős teherbe: a házimunka és a fizetett munka együttes súlyába.

Anna semmiképpen sem celluloidfantázia, mégis a késői kommunizmus „szupernője”: több órát és percet képes beleprézelni a napjaiba, mint ami emberileg lehetségesnek tűnik. Egy nagy igényű, hétéves kisfiú és egy ne-

hez természetű tinédzser lány egyedülálló édesanyja; reggel 5:30-kor kezdi munkáját a csemegepult mögött, hogy a bolt 6:00 órás nyitására minden készen álljon. Emellett a teljes személyzet „anyjává” válik: ahol kell, problémákat old meg, segítséget nyújt; és rendet, valamint nyugalmat teremt ott, ahol korábban káosz uralkodott. Anna fáradhatatlan, jóllehet saját magánéleti terhei is sújtják. Így lesz belőle a normalizáció ideális nőalakja, poszt-1968-as szocialista hősnő. A *Nők a pult mögött* világában a hetvenes évek Annája – az 1950-es évek Karhanová asszonyával ellentétben – nem a kommunista ügy árulója, hanem példás szocialista állampolgár. Nem elmarasztalják hagyományos nemi szerepének felvállalásáért, hanem jutalmazák érte. Jutalma nyíltan a nézők szeme előtt bontakozik ki: a sorozat díszlete egy reprezentatív közért, amelyben mindaz, amire egy szocialista Csehszlovákiában élő ember vágyhat, létezik és állandóan elérhető.

Az interszónális kapcsolatok javítása mind a munkahelyen, mind az otthon terében Anna Holubová kimondatlan, ám legfontosabb feladata a sorozatban. A bőséggel megpakolt csemegepult szimbolikus terében az elvált Anna a hamvaiból újjászülető fönixként jelenik meg. Dietl sorozata lényegében az ő felépüléséről szól egy romboló házasság következményei alól. Az érzelmi sebek begyógyításának folyamata a normalizáció tágabb politikai kihívására is rájátszik: a prágai tavasz és a szovjet invázió okozta társadalmi traumák „begyógyítására”. Miközben otthoni élete melodramai túlzásokkal teli, Anna hamarosan otthon érzi magát a pult mögött is, és a „közértkollektíva” családjának szerves része lesz. Már az első munkanapján hozzájárul a rendteremtéshez. Az üzlet vezető-helyettes felesége – jóllehet maga nem is dolgozik az üzletben – méhkirálynőként uralkodik a bolt felett; végül Anna az, aki „helyre teszi”, és ezzel megkönnyíti a jószándékú, de gyengekezű vezető számára, hogy eltávolítsa őt az üzletből. A második epizódban Anna megpróbál segíteni a dadogó eladólánynak, Jiřínának: elviszi egy beszélőterapeutához. Amikor az szakmailag tehetetlennek bizonyul, Anna akkor sem adja fel, hanem rábeszéli a boltvezetőt, hogy helyezze Jiřínát a zöldség-résztelg elére. Ez annyira megnöveli önbizalmát, hogy – a beszédhibája ellenére – valósággal kivirágzik. A negyedik epizódban, amikor a hússosztály egyik eladóját az édesanyja a pincé-

ben rajtakapja a raktárosfiúval, megint csak Anna az, aki igyekszik közvetíteni közöttük. Ez a hősi tempó alig csillapodik a tizenkét rész során. A folyamatban Anna gyógyító szimbólummá, elengedhetetlen anyaalakká válik kollégái számára, akik szeretetteljes becézésekkel illetik: Andulkának, Aničkanak szólítják.

Az Anna által betöltött „szociális ragasztó” (social glue) szerep a képernyőről zökkenőmentesen átfordult a nappali világába is. Egy férfi levelet írt a csehszlovák televízió vezetésének: „A cseh televíziós nemzet megbolondult; a *Nők a pult mögött* sorozatán keresztül éli az életét, amely szisztematikusan elvonja a figyelmét a napi munkáról, és hazarángatja az apákat a kocsimákból a családjukhoz.” Egy Prága környéki házaspár azt írta: „Ez nem pusztán szórákoztatás, hanem egy szelet mai emberek életéből... A sorozat megmutatta, milyen erős is tud lenni egy jó [munkás] kollektíva.” Egy női pékbrigád így fogalmazott: „Mi nem a pult mögött álló nők, hanem a kemencék mellől jövő nők vagyunk, de Anna és mindenki körülötte a miénk is.”¹⁷ Egy női textilmunkás-kollektíva állítólag sztrájkjal fenyegetőzött, ha Anna életének alakulása nem felel meg az elképzeléseiknek.¹⁸

A nézők Anna iránt érzett intenzív érzelmeit a sugárzás ütemezése is felerősítette. Több halasztás után az első epizódot végül 1977. december 10-én, este 8 órakor vetítették. A következő három részt közvetlenül ezután, vasárnap, hétfőn és kedden ugyanebben az időpontban sugározták. Az ötödik epizód december 22-én került adásba, a fennmaradó hét epizód pedig december 24. és 30. között mutatták be.¹⁹ Ezt az „intenzív” ünnepi programot Jiřina Švorcová

vá felháborodással írja le az emlékirataiban. Jan Zelenkával is vitatkozott emiatt, mondván, az ünnepi időszakban „a nőknek tele van a keze munkával”, és estére „annyira ki-merülnek, hogy se gondolatuk, se percük nem marad a televízióra”.²⁰ Minden fenntartása ellenére azonban a sugárzási terv előnye is nyilvánvaló volt: az epizódok szoros egymásutánja erős rajongást alakított ki, és az ünnepek alatt állandó beszédtemát adott.²¹ Tekintettel arra, hogy Anna küldetése az interperszonális kapcsolatok „helyreigazítása” és az anyaszerep átültetése volt a munkahelyi kollektívába is, ez a szokatlan, de intenzív vetítési rend sajátos módon illett a sorozathoz.

Miközben Anna azon fáradozik, hogy újra felfedezze nőiségét, továbbra is a család köti gúzsba – saját családjá és szűk környezete ugyanúgy, mint a szocialista „nagycsalád”, amelyet a közértkollektíva testesít meg. A késői kommunizmusban a nőket szinte teljes egészében a család foglaltán keresztül definiálták. A hetvenes évekre a párt által szigorúan ünnepelt március 8-i nemzetközi nőnapot akár nemzetközi családnappá is át lehetett volna nevezni. Miközben a nők virágcsokrokat kaptak, mintegy szimbolikus hadiérdemrendként,²² a beszédek tovább erősítették a nőknek tulajdonított szerepet a szocialista család – magán- és közszféra – gyógyítóiként. 1984-ben például Gustáv Husák pártfőtitkár a nők „anyai küldetését” és a „nemes család” életében betöltött aktív szerepüket dicsőítette.²³ Ez nem jelenti azt, hogy a család valaha is lekerült volna a kommunista állam radarjáról. A családjogi bíró, Otto Ulč szerint „Prága – akárcsak Moszkva – számára a család, mégpedig egy szocialista, haladó család maradt az egyetlen természe-

17 Ezeket a leveleket a Csehszlovák Televízió Kommunikációs Osztályának 1977. december havi jelentése közölte kivonatos formában („Rozbor dopisového ohlasu za prosinec 1977”, ČT APF, f. Inf., k. 66, ev.j. 377). Nem tüntettem fel a levélírók nevét (noha azok – a szokásos módon – szerepelnek a jelentésben), mivel a levelek csak kivonatolva szerepelnek benne, és nem volt hozzáférésem az egyes levelek teljes szövegéhez.

18 Jiří Peňás visszaemlékezései alapján. Peňás, Jiří: *Držet lyru a krok. Respekt* (1997. február 10–17.)

19 Dominik, Šimon: *The Narrative Structures in Jaroslav Dietl's Serials*. Szakdolgozat, Prága: Károly Egyetem (Univerzita Karlova) 2006. p. 73.

20 Švorcová, Jiřina – Zapletal, Jiří: *Býti Švorcovou: svědectví herečky o sobě, lidech i událostech*. Praha, 2000. p. 98.

21 Rozbor dopisového ohlasu za prosinec 1977. ČT APF: Fond Inf., k. 66, ev.j. 377.

22 Ám még itt is az önfeláldozásra ösztönözték a nőket. Az 1975-ös nemzetközi nőnapot ünneplő egyik rádiókommentárban a hallgatók egyszerre kaptak dicséretet és feddést: „[M]ennyi koronájába kerül nemzetgazdaságunknak a kieső munkaidő a nemzetközi nőnapon, amelyet a férfiak a virág- és cukrászüzletek ajtaja előtt töltenek. Ennek ellenére az ünneplés folytatódni fog, és valljuk be őszintén – várjuk is!” Rádío Praha, 1975. március 5., 18:30; Pražáková, Jitka: „Nejen květiny pro pracující ženy”. OSA.

23 *Rudé právo*, 1984. március 8.; idézi: *Women Are Equal – More or Less*.

tes egység, a gyermeknevelés valódi központja”.²⁴ A család azonban – különböző megjelenési formáiban – ekkorra már az egyetlen életképes szocialista egységnek tűnt.²⁵

A Csehszlovák Nőszövetség elnöknője, Marie Jarošová teljesen felhagyott azzal, hogy önálló „nőkérdésekről” beszéljen; helyette a család nyelvét vette át – azt a területet, amelynek „helyrehozása” a nők feladata lett. Egy 1974-es nagygyűlésen így fogalmazott: „Hiba lenne (...) tétlenül ölbe tett kézzel várnunk, hogy a társadalom megoldja minden gondunkat. Rajtunk múlik, hogy kezünket a kerékre tegyük, és minden erőnkkel segítsünk egy szebb és boldogabb élet megteremtésében magunk és gyermekeink számára.”²⁶ Ezt a család felé fordulást írja le Hana Havelková is, amikor megjegyzi: „A nők társadalmi helyzetéről szóló nyilvános viták a hatvanas évek végétől gyakorlatilag feledésbe merültek; a társadalomtudományi vizsgálódás főként a család egészére koncentrált.”²⁷ A családegységre irányuló ideológiai hangsúly – úgy a privát családra, mint a tágabb, szocialista „családra” – egy gyakorlati problémával is összefonódott, amely még inkább középpontba állította a családot. A Politikai Bizottság számára 1971 elején készített anyagok már utaltak a gondra, és jól mutatták, miért kellett a családot a propaganda homlokterébe állítani: „A házasságról és a szülőségről vallott egészséges nézetek mindeddig nem kaptak elegendő támogatást a politikai nevelésben, az iskolai oktatásban, a tömegtájékoztatás propagandájában és még a művészi alkotásokban sem. A tömegkommunikáció és a művészetek hangsúlya eddig

inkább az élet és a család konfliktushelyezeteire esett, míg a gyermek szerepe a fiatal házaspár életében háttérben maradt.”²⁸ Csehszlovákiában – akárcsak a szomszédos kapitalista országokban – rohamosan csökkenő születési ráta volt megfigyelhető.

Az 1971-es jelentés rámutatott arra, miként fonódnak össze a pronatalista állami politikák a család hagyományos képének megerősítésével és a nők ebben elfoglalt helyének rögzítésével: „Szükséges lesz a nők és anyák – különösen a fiatalok – rendszeres oktatását megszervezni annak érdekében, hogy [megtanulják] értékelni a női munka jelentőségét és a gyermeknevelés sikerét (...) Egy ilyen feladatnak a Csehszlovák Nőszövetség vezetésével kell megvalósulnia.”²⁹ Ezzel párhuzamosan fokozták az anyaságot dicsőítő propagandát, bevezették a családhoz kapcsolt pénzügyi ösztönzőket, és a hetvenes évek elején szigorították az abortuszra vonatkozó szabályozást. E politikák alól a roma családok jelentették a kivételt. Věra Sokolová kutatásai szerint miközben a fehér cseh és szlovák nőket a nemzet, azaz az össznemzeti szocialista család nevében eltiltották az abortusztól, ugyanezzel az indokkal a roma nőket sok esetben – gyakran tudtukon kívül, közvetlenül szülés után – sterilizálták.³⁰

A kelet-európai pronatalista politikákról a hetvenes-nyolcvanas évekre vonatkozóan gazdag szakirodalom áll rendelkezésre, ám sokszor figyelmen kívül hagyják, hogy a pronatalizmus szükségképpen összefonódott az 1968 utáni magánszféra-felfogás ideológiai átalakulásával. Nem csupán arról volt szó, hogy a nemzet lélekszámának növelése

24 Ulč: The Judge in a Communist State. p. 239.

25 A cseh szociológus, Ivo Možný szerint, amint a családi egység – amelyet nemcsak a közvetlen családi kapcsolatként, hanem az egymásban megbízó emberek hálózataként is értünk – elkezdett felbomlani, a kommunizmus is kezdett összeomlani. Možný, Ivo: *Proč tak snadno... Někteří rodinné důvody sametové revoluce*. Praha, 1991.

26 Rádío Hvězda, 1974. február 22., 12:00. OSA. Olga Havlová, Václav Havel első felesége úgy vélte, akárcsak sok más nő, hogy a Csehszlovák Nőszövetség meglehetősen gyorsan megmondta a nőknek, mit kell adniuk a társadalomnak, anélkül, hogy valaha is támogatta volna őket abban a követelésükben, hogy a társadalom cserébe adjon valamit. Havlová 1988. november 7-én kis női özszejezővetelt szervezett a Vencel téren. Mielőtt letartóztatták volna őket, röviden táblákat emeltek a magasba, követelve, hogy a kormány biztosítson a nőknek higiéniai betéteket, amelyeket mindig lehetetlen volt beszerezni.

27 Havelková, Hana: Women in and after a 'Classless' Society. In: Zmroczek, Christine – Mahoney, Pat (eds.): *Women and Social Class – International Feminist Perspectives*. London, 1999. p. 75. <https://doi.org/10.4324/9780203214336-11>

28 Informace pro Předsednictvo: Rozbor vývoje populace s návrhy opatření k jeho zlepšení. 1971. február 11., 19., 28. NAČR, ÚV KSČ, f. 02/1, sv. 2, a.j. 2.

29 ibid.

30 Sokolová, Věra: Planned Parenthood behind the Curtain: Population Policy and Sterilization of Romani Women in Communist Czechoslovakia, 1972–1989. *Anthropology of East Europe Review* 23 (2005. tavasz) no. 1. pp. 79–98.

statisztikai szükségszerűséggé vált, ami állami ösztönzők és korlátozások bevezetését indokolta; a család- és anyaságpolitika ezek révén ismételten a nőt, az otthon és a családot emelte a késői kommunizmus sajátos ideológiai középpontjába. E szemléletváltást jól példázta egy, az 1970-es évekből származó hivatalos „Szülői nevelés kampány” plakát, amelyen egy gyönyörű fiatal nő látható, csecsemőjével a karján. A felirat így szólt: „A boldog család – az állam gerince.”³¹ Ami ebből a késői kommunista boldog családból feltűnően hiányzott, az a férfi – sem képi, sem szöveges formában nem jelent meg. A plakát egyfajta szocialista „szepőlétlen fogantatást” sugallt: immár a nő és gyermeke alkotta az állam valódi gerincét. Ez burkoltan arra utalt, hogy a férfiak szerepe egyre bizonytalanabbá és meghatározhatatlanabbá vált. Míg a nőt a magánszférához kötötték, a férfiakat potenciális politikai szereplőként értelmezték, akiket nehéz volt elhelyezni a normalizáció hivatalos nyelvezetében.

A mérnökök odisszeája

Dietl azonban megpróbálta a férfialakok újrapozicionálását is. 1979-ben, három évvel a *Nők a pult mögött* után három fiatal tervezőmérnök történetét mesélte el, akik új textilszövőgépet kívántak feltalálni.³² A *mérnökök odisszeája* (*Inženýrská odyssea*) felfogható egyfajta szocialista Három testőr-átíratként is, de a *Časopis československé televize* (Csehszlovák Televízió Magazin) egyik cikke ennél is tovább ment, és a címben jelölt görög mítoszhoz hasonlította a sorozatot. A cikk szerint: „Odüsszeusznak végtelen számú megpróbáltatáson kellett átmennie, és mégsem roppant bele az istenek ellenségeskedése által rá mért sorsba. Hasonlóképpen a mi hőseinknek, a fiatal mérnököknek is evilági problémákkal kell megküzdeniük, amelyek azonban felemésztik erejüket és kreatív tehetségüket.”³³ A görög mitológiára tett utalások és a 17. századi francia férfi hősi narratívák elle-

nére A *mérnökök odisszeája* minden ízében felismerhetően kommunista történet marad, amely a párt kanonizált nyelvet, képi világát és elbeszélői sémáit alkalmazza.

A három mérnök: Zbyněk, a befelé forduló, mániakus alkatú tervezőzseni; Vašek, a nyugtalan, lobbanékony és rendkívül ambiciózus fiatalember, egy mérnökdinasztia sarja; valamint Jano, az elegáns és eszes szlovák. Még tervezőmérnöki tanulmányaik idején fogadalmat tesznek, hogy ugyanannál a vállalatnál fognak elhelyezkedni, és ott közösen alkotnak majd egy nagy gépet. Diplomaszerezésük után mindhárman a Hlubočanyi Gépgyárhoz szerződnek, amely textilipari gépeket gyárt. Vašek azonban nem tudja elviselni a gyárban tapasztalt változásellenes légkört, és felmond. Olyan helyet akar találni, ahol van „mozgás”: „Valaki akarok lenni!” – panaszoja ingerült barátnőjének.³⁴ Jano, a szlovák szintén távozik; mivel folyékonyan beszél angolul és oroszul, felismeri, hogy tehetsége máshol jobban kamatoztatható, ezért megpályázik egy nagy presztízsű állást egy prágai külkereskedelmi vállalatnál, amely csehszlovák gépeket értékesít külföldön.³⁵ Csak Zbyněk, a technikai zseni marad Hlubočanyban, továbbra is arról álmodozva, hogy egyszer teljesen új típusú szövőgépet tervezhet.

Amint a három „testőr” külön utakon indul el, lassan bejárják a világot, és nem otthon, hanem külföldön futnak ismét össze. Közben azonban Csehszlovákia technológiai újítként elfoglalt világpozíciója egyértelműen gyengül: az NDK hivatalos panasszal él a keleti blokk KGST kereskedelmi szervezeténél, miszerint azok a gépek, amelyeket annál az új vállalatnál vásároltak, ahol ekkorra már Vašek dolgozik, hibásak. Hasonló módon a Hlubočanyi Gépgyárban is inkább arra ösztönzik a tervezőket, hogy a régi MZ400-as szövőgép továbbfejlesztésén dolgozzanak ahelyett, hogy valami radikálisan újat alkotnának. Jano sikeres pályát fut be a külkereskedelemben, ám egyik kollégája nem tud ellenállni a külföldi utak csábításainak: miután kenőpénzt fogad el egy jordán üzletembertől, elbocsátják.

31 Az 1983-as, Š. Skalský rendezte film, a *Když rozejdou, tak rozejdou* (*Ha válás, akkor válás*) legelején látható egy közeli felvétel a poszterről. A filmben a poszter a válási bíró irodája előtti váróterem falán látható, ami talán arra utal, hogy a boldog családdal és tágabb értelemben az állammal sincs minden rendben.

32 *Inženýrská odyssea*. Író: Jaroslav Dietl; rendezte: Evžen Sokolovský; 1979; 13 epizód.

33 *Inženýrská Odyssea*: O uvědomělých hrdinech socialistického budování. *Televize.cz*. Online: <http://www.televize.cz/scripts/detail.php?id+23868> (utolsó letöltés dátuma: 2007. április 10.)

34 *Inženýrská odyssea*, 2. epizód: „Ellenzéki”.

35 3. epizód: „Árva”.

Amikor Zbyněk, Jano és Vašek végül újra találkoznak, nem Prágában, hanem a milánói ipari vásáron történik mindez.

A divatos Milánóban szembesülnek igazán azzal, milyen másodrendű szocialista állampolgárnak lenni a 20. század végén. Itt vallja be Vašek régi barátainak: „Tegnap este, miután tárgyaltam egy öntelt angollal, azt mondtam magamnak, hogy egyszer még olyan géppel jövök ide, ami előtt ezek a fickók térdre esnek, és a könyörgésükre csak annyit válaszolok majd: „Noóó, noóó, a mi gépeinkre még soookáig, soookáig várniuk kell.”³⁶ (Ezt az utolsó mondatot Vašek angolos akcentussal, „angolosított” cseh kiejtéssel mondja, utánozva a képzelt nyugati vevőket.) A nyugat-európai partnerek elismerése utáni vágya végül visszavezeti őt Hlubočanyba, immár mint az üzem új igazgatóját. Ezzel egyrészt újra egyesíti a fiúkat, a „testőröket”, másrészt feléleszti korábbi ambícióikat is. Apjának így fogalmaz: „Azt akarom, hogy megmutassuk magunkat a világnak.”³⁷ Amikor helyettese azzal érvel, hogy a szovjetek mindig tárt karokkal fogadják majd a csehszlovák gépeket, Vašek figyelmeztet: manapság Moszkva tele van nyugati termékekkel, a nyugati cégek pedig egymással versengve próbálják meghódítani ezt a hatalmas piacot: „Természetesen előnyt élvezünk, de csak egy bizonyos pontig” – inti óvatosságra.³⁸ Mindezek ellenére *A mérnökök odisszeája* azt üzeni a nézőknek, hogy Csehszlovákia és képviselői továbbra is képesek versenyre kelni a legjobbakkal a többnyelvű globális piacon. A párbeszédnek tele vannak angol–cseh keverékszavakkal (mint például „fine-ový”, „unfair-ový”), amelyek – még ha esetlenek is – a világpolgári jártasság és a nyelvi rugalmasság látszatát keltik. A nézők is részévé válnak ennek a kozmopolita világnak, ahogy cseh üzletembereket látnak különféle nyelveken tárgyalni, miközben a mondatokat cseh felirat kíséri a képernyő alján.

Noha a történet a rendszer kivételezett, magas státuszú alkalmazottai körül forog, *A mérnökök odisszeája* végső soron hagyományos kommunista példázat: férfi hősöket vonultat fel a csúcstechnológiát képviselő ipari szektorban,

akik bonyolult gépekkel dolgoznak, munkájuk a probléma-megoldás logikájára épül, szabadidejükben pedig erotizált gépálmokat kergetnek. Ugyanakkor a késői kommunizmusról szóló hazafias elbeszélés is, amely egyszerre erősíti a nemzeti és a szocialista büszkeséget. Cseh és szlovák mérnökök, gyárigazgatók és külkereskedők jelennek meg benne, akik az első világbéli versenytársakkal egy szinten, több nyelven tárgyalnak, és olyan technológiát fejlesztenek, amelyet a fináléban még a japánok is érdemesnek tartanak ellopni. Annak ellenére, hogy Dietl happy endet kanyarított a történet végére, a sorozat mélyebb rétege valójában a szorongás történetét meséli el.

A hagyományos kommunista díszszínpad, az ipari, gépek zakatolásától hangos, férfiközpontú munkahely elveszíti korábbi presztízsét. A szocialista vállalatok felhagytak az innovációval, és sem a Nyugat, sem a Kelet – Moszkvát is beleértve – nem borul már térdre a cseh mérnöki zsenialitás előtt. A kommunista világ kevéssé tud szolgálni, a kapitalista világ pedig lassan elrobog mellette. Ezt a kihívást sejteti már a cím is, Odüsszeusz bolyongásaira utalva. A sorozat által felszínre hozott szorongások különösen azok számára lehettek nyilvánvalóak, akik valamelyest beszéltek idegen nyelveket: a többnyelvű üzleti tárgyalásokat a képernyőn olyan, hibákkal teli, erős akcentussal kiejtett német, francia és angol nyelven folytatják, hogy ez óhatatlanul a nyelvtanulás és a vasfüggönyön túli utazás rendszerszintű nehézségeire irányítja a figyelmet.³⁹

A késői kommunizmus szorongásait rendre nemi narratívákban tematizálták. Elena Prokhorova a brezsnyevi korszak tévés minisorozatait vizsgálva úgy érvel, hogy a szovjet olvadás idején beindított reformok kudarcát követően az 1970-es éveket a „nemzeti identitás válsága” jellemezte: „A hagyományos női imázssal ellentétben a szovjet férfiasság mint kulturális konstrukció elsősorban a politikai utópia talaján jött létre, és amint ez az utópia repedezni kezdett, a férfiasság mint a szovjet modernitás ikonja, válságba került (...) [A] férfiak elveszettek és helyüket veszítették érezték magukat, amint az állam szori-

36 5. epizód: „Őrségváltás”.

37 6. epizód: „Hatalomátvétel”.

38 ibid.

39 A rosszul megfogalmazott angol egyik komikus példája akkor látható, amikor Janót és főnökét, Svačinát a chicagói vásáron két „amerikai üzletember” keresi fel, akik természetesen tört angolsággal kérdezik, hogy a cseh textilipari gépek felérhetnek-e az amerikai gépekhez. Svačina nagy derűvel válaszol, hogy „off the record”, „szerintem az amerikaiak még rosszabbak”. 8. epizód: „Prototípus”.

tása lazult, és a nyilvános szférában való önmegvalósítás elvesztette heroikus felhangjait.”⁴⁰

Ugyanebben az időszakban Magyarországon is erős diskurzus alakult ki a „nőiesedő” társadalomról. Katherine Verdery felidézi azt az akkoriban gyakran hangoztatott gondolatot, miszerint „a magyar férfiaknak újra igazi férfivá kell válniuk, nem pedig olyan puhányoknak maradniuk, amilyené a szocializmus tette őket”.⁴¹ A posztmaói Kínában szintén a férfiaság válsága lett a közbeszéd egyik központi témája a tudományos és a populáris diskurzusban egyaránt: minden a „férfiak kereséséről” szólt, és a férfiakat leginkább „keménynek”, „durvának”, „maszkulinnak”, „igazán férfiasnak” kívánták látni.⁴² A férfiaság eltűnésétől való közös félelmek természetesen magához a rendszerhez fűződő kételyekhez kapcsolódtak. A szexuális diszfunkcionalitás a politikai diszfunkcionalitás metaforája.

Ugyanilyen fontos azonban, hogy ezek a szorongások arról is szóltak, hol helyezkedik el immár a kommunista állampolgárság, és mit jelent mindez a kommunista projekt jövője szempontjából. Libora Oates-Indruchová rámutat, hogy „az államszocializmus a férfiakat olyan erőteljesen munkásként és katonaként definiálta”, hogy gyakorlatilag semmilyen tér nem maradt számukra ahhoz, hogy a „hivatalos diskurzuson” kívül konstruálják meg férfiaságukat.⁴³ Mivel a kommunista állampolgárság fogalma mindvégig a maszkulinitáshoz kapcsolódott, a válság egyaránt érintette a férfiaság és az állampolgári szerep meghatározhatóságát. A prágai tavasz hivatalos emlékeztetpolitikai narratívái kifejezetten nemi nyelvezetet használtak: 1968-at feminizált tömeghisztériaként ábrázolták. A hősi küzdelem a normalizátoroknak jutott, míg a reformkommunistákat nőiesnek bélyegezték. Utóbbiak így olyan férfiaként maradtak

meg a kollektív emlékezetben, akik letértek a férfias viselkedés útjáról. Ezzel párhuzamosan a nők – a magánszféra őrzőiként, ahol a társadalmi viszonyok 1968 után ismét helyrehozhatók voltak – erősebbé váltak. Andrea Rinke az NDK-ban készült „Frauenfilme” (női filmek) kapcsán megjegyzi, hogy a késői kommunista korszak női hősnői „érzelmileg erősebbként, erkölcsileg felsőbbrendűként vagy társadalmi tudatukat tekintve fejlettebbként jelentek meg férfi partnereikhez képest, akik rendszerint cserben hagyták őket”.⁴⁴

Menedékre lelni a családban

Közismert, hogy a késői kommunizmus időszakában az emberek a családban kerestek menedéket. A romák esetében különösen erőteljesen beszélhetünk erről a fajta ellenállásról, amelyet az állami politika agresszív és kulturálisan érzékenlen beavatkozásaival szemben gyakoroltak. Ugyanakkor ez volt a többségi lakosság technikája is. Hana Havelková megfogalmazása szerint „a család, illetve inkább a háztartás lett az a hely, ahol sokan kamatoztatni tudták találmányukat és azt a vágyukat, hogy a maguk módján cselekedjenek anélkül, hogy hivatalos szabályokat kellene követniük”.⁴⁵ A születésszám növelését célzó állami politikákhoz hasonlóan a hétköznapi állampolgárok otthonra és családi életre helyezett hangsúlya mint a passzív ellenállás formája végső soron nem alternatívákat teremtett, hanem inkább megerősítette a hagyományos szerepeket és az állam prioritásait.

A gyengén teljesítő állami gazdaságra válaszként létrejövő élénk „csináld magad” kultúrában „a férfiak férfias, a nők nőies munkákat végeztek”.⁴⁶ Havelková szerint mindez

40 Prokhorova, Elena: The Post-Utopian Body Politic: Masculinity and the Crisis of National Identity in Brezhnev-Era TV Mini-series. In: Gosילו, Helena – Lanoux, Andrea (eds.): *Gender and National Identity in Twentieth-Century Russian Culture*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2006. pp. 132–133.

41 Verdery, Katherine: *What Was Socialism and What Comes Next?* Princeton: Princeton University Press, 1997. p. 80. <https://doi.org/10.2307/j.ctt7rnmm>

42 Lu, Sheldon H.: Soap Opera in China: The Transnational Politics of Visuality, Sexuality, and Masculinity. In: Newcomb, Horace (ed.): *Television: The Critical View*. New York: Oxford University Press, 2007. p. 358.

43 Oates-Indruchová, Libora: The Void of Acceptable Masculinity during Czech State Socialism: The Case of Radek John's Memento. *Men and Masculinities* 8 (2006) no. 4. pp. 428–450. loc. cit. p. 429. <https://doi.org/10.1177/1097184x04265988>

44 Rinke, Andrea: Models or Misfits? The Role of Screen Heroines in GDR Cinema. In: Majer O'Sickey, Ingeborg – von Zadow, Ingeborg (eds.): *Triangulated Visions: Women in Recent German Cinema*. Albany: SUNY Press, 1998. p. 216.

45 Havelková: A Few Prefeminist Thoughts. p. 68.

46 ibid.

azt jelentette, hogy „[a]z emberek érdeklődésének eltolódása a nyilvános szférától a magánszféra felé együtt járt a család értékének további növekedésével, és ez a nő szerepét is megerősítette benne”.⁴⁷ Fontos azonban, hogy a családra és annak gondozóira helyezett hangsúly – a hétköznapi polgári gyakorlat szintjén – nemcsak a társadalom, hanem a rendszerkritikus ellenzéknek és magának az államnak a retorikájában is megjelent.⁴⁸ Eva Kantůrková, a jelentős író és politikai disszidens közvetlenül arra buzdította a nőket, hogy a feminitás klisé toposzaihoz való visszatérés révén álljanak ellen a politikai rezsimnek. Alena Heitlinger így foglalja össze e stratégiát: „Ahelyett, hogy fizetett munkán keresztül keresnék emancipációjukat, Kantůrková arra buzdította a nőket, hogy fedezzék fel újra »autentikus«, hagyományos női tulajdonságaikat: az együttérzést, a szeretetet és a türelmet.”⁴⁹ A hagyományos női minőségeknek mint a nő életét felszabadító tényezőknek tulajdonított jelentőség révén Kantůrková megközelítése lényegében közel került a rendszer hivatalos programjához, amely a nőket bírta meg az „elromlott” interperszonális viszonyok helyrehozatalával.

Az állam által támogatott, család felé forduló hivatalos irányváltás és az otthonközpontú, magánéletet előtérbe helyező informális, privát gyakorlat egymást erősítette, és időnként szinte lehetetlenné tette annak megállapítását, hol ér véget az állami ideológia, és hol kezdődik a magánellenállás. Noha az állampolgárok jelentős része nyíltan megvetette az állami retorikát, és őszintén törekedett a rendszer ideológiai elvárásainak kijátszására, a nyilvános szférával szembeni bizalmatlanságuk és a magánszférára helyezett hangsúlyuk egybeesett a normalizációs vezetés

preferenciáival. A magánszféra így olyan módon politizálódott, ahogyan a háború utáni kommunizmus első felében még nem – ez egyértelműen új korszakot jelölt az 1968 utáni időszakban, új szabályokkal és átrendeződött tétjatekokkal. Lényeges megérteni, hogy ez a hazatérés az otthonba, amely különböző konfigurációkban jelent meg a munkahelyen és a háztartásban, nem pusztán visszahúzódtat jelentett a magánéletbe, hanem a rendszer által támogatott csendes élet megvalósulását is, a pártpolitika és a normalizáció politikai kultúrájának egyik sarokkövét. A hagyományos szerepek így egyszerre váltak az állammal szembeni ellenállás eszközévé, és maradtak az állam által megerősített és ösztönzött minták.

Az ironia abban rejlik, hogy új központi szerepüket a nők látszólagos hatalom nélkülségük révén nyerték el – feminitásuknak a család és az állami „család” szolgálatába állítása által. Kantůrková stratégiájából is az következik, hogy az a nő, aki a hagyományos nőies kliséken túllépve próbálta meghatározni magát, valójában saját potenciálját ásta alá a késői kommunizmusban – mind az állam, mind a disszidens körök, mind pedig a hétköznapi állampolgárok szemében. Ez részben magyarázza azt a harsány ellenszenvet, amellyel a feminizmust – vagy amit feminizmusnak gondoltak – általában fogadták. Mirek Vodrážka egykori disszidens, ma feminista és aktivista, részletesen leírja, milyen gúny, sőt olykor nyílt ellenségeség kísérte a nőjogi követeléseket a legtöbb disszidens körében. Ladislav Hejdánek filozófus, Jan Patočka tanítványa a feminizmust úgy jellemezte, mint „olyan ideológiát, amely nem törődik a gyerekekkel”.⁵⁰ Havel maga pedig élő példája

47 Havelková: *Women in and after a 'Classless' Society*. p. 75.

48 Ahogy várható volt, az 1989-es bársonyos forradalmat követő első években, amikor néhány nő elkezdett csoportokat szervezni érdekeik képviseletére, továbbra is ezek köré a családi élet kérdései köré tömörültek, amelyek a normalizáció időszakában állampolgárként jellemzővé tették őket. Bővebben lásd tanulmányomban. Bren, Paulina: *The Status of Women in Post-1989 Czechoslovakia*. *Radio Free Europe/Radio Liberty Research Report on Russia & Eastern Europe* (1992. július 16.)

49 Heitlinger, Alena: *The Impact of the Transition from Communism on the Status of Women in the Czech and Slovak Republics*. In: Funk, Nanette – Mueller, Magda (eds.): *Gender Politics and Post-Communism: Reflections from Eastern Europe and the Former Soviet Union*. New York: Routledge, 1993. p. 104. <https://doi.org/10.4324/9780429425776-10>

50 Idézi Vodrážka, Mirek: *Bomby se značkou Made in Human Rights aneb proč je krize Charty 77 přítomná i dnes – část III. Nerozvětlené ženské květy Pražského jara*. *Britské listy* (2002. március 10.) <http://www.blisty.cz/art/10044.html> (utolsó letöltés dátuma: 2005. január 8.) Vodrážka azt is kiemeli, hogy Havel a feministákat bíráló nyelve ügyetlenül tükrözte azt a nyelvezetet, amelyet a rezsim a Charta elítélésére használt: „Havel a feminizmust a hisztérikusok, az elutasított szeretők és az unott szűzek találmányának tekintette (a Rudé právo analóg nyelve: a Charta a sikertelen politikusok, hiú vesztesek és a milliomos családok fiainak találmánya). Havel nevetségesnek találta a feministák szenvedélyes és komoly elkötelezettségét az ügy iránt, valamint a tehetetlen női lét hangsú-

volt az antifeminista közhelyeknek: a feminizmust „az unatkozó háziasszonyok és elégedetlen szeretők” ügyének tekintette.⁵¹ Vodrážka felidéz egy ironikus magánbeszélgetést „két prominens női disszidens” között az 1970-es évek végéről, a kormányzati represszió tetőpontján arról, vajon létre kellene-e hozniuk egy külön chartát (emberi jogi tiltakozó nyilatkozatot) a nők számára. Cinikus megjegyzéseiket – írja – az a közös tapasztalat motiválta, hogy férjeik egyrészt az emberi jogokért küzdöttek, másrészt azonban otthon a hatalom elnyomó figuráiként viselkedtek.⁵² A női disszidensek kényszerű hallgatása így egyszerre tükrözte és erősítette a nőknek azt az államilag szentesített szerepét, hogy ők a „megromlott” interszónális kapcsolatok természetes helyreállítói.

Jiřina Švorcová esete – ő alakította Annát a *Nők a pult mögött* című sorozatban – jól példázza ezt az ellentmondást. Ő állt az Anti-Charta nagygyűlésének televíziós közvetítése során a prágai Nemzeti Színház színpadán, és vezette a Charta 77 elleni demonstratív fellépést. Nyíltan vállalt sztálinistaként soha nem tért le az ortodox pártvonalról; amikor pedig az 1960-as években maga a pártvonal próbált irányt váltani, ő nem követte azt, hanem kitartott a régi gárda és világkép mellett. 1968-ban nyíltan üdvözölte a szovjet vezetésű inváziót, és egy évtizeddel később ismét habozás nélkül állt a kamerák elé, hogy élen járjon a Charta 77 elleni kampányban. Míg a normalizáció férfi vezetőit az állami média racionális, higgadt államférfiaként ünnepelte az „1968-as hisztériával” szemben, Švorcová – jöllehet politikai ösztönei formálisan megegyeztek az övéikkel – jóval óvatossában, visszafogottabban kapott nyilvános elismerést.

Otakar Vávra film- és tévérendező – aki Švorcovát korábban Božena Němcová, Csehszlovákia 19. századi

irodalmi hősnőjének szerepére választotta – emlékirataiban családottságának adott hangot az alakításával kapcsolatban: Švorcová képes volt „emancipált nőket” eljátszani – írja –, de képtelen volt „a mélyebb érzelmekhez és a női vonzerőhöz” hozzáférni.⁵³ Az, hogy valakit „emancipált nőként” címkéznek, ritkán jó jel, és az bizonyos, hogy Švorcová alig profitált politikai lojalitásából. Sem színházi, sem filmes, sem televíziós szerepek tömegével nem árasztották el. Csak 1977-ben, miután a televízió kamerái előtt felszólalt a Charta 77 „káros törekvéseivel” szemben, jutalmazták azzal, hogy az év végén Dietl sorozatának főszerepét rábízták. Amikor Dietlnek megmondták, hogy őt kell főszereplőül választania, frusztrációját nemcsak a színésznő hírhedt politikai profilja okozta, hanem külseje és életkora is: Švorcová – ahogyan azt korábban is említettük – nem tartozott a klasszikus szépségek közé, ráadásul tíz évvel volt idősebb Dietl harminckilenc évesre írt nőalakjánál.⁵⁴

A hatalom nélküliek hatalma

A késői kommunizmusban a nők hatalmát hagyományosan abból vezetik le, hogy különösen közel álltak a fogyasztási javakhoz és általában a magán-, illetve szociális, nem politikai szférához. Vagyis a háztartás viszonyairól rendelkezésre álló tudásukat fegyverként lehetett az állammal szemben használni. Ha hiány volt, akkor épp a nők bizonyultak a legalkalmasabbnak arra, hogy számonkérjék az államot: „teljesítse ígéreteit.”⁵⁵ Padraic Kenney a késői kommunista Lengyelország kapcsán azt állítja, hogy ez a fogyasztással kapcsolatos közelség még erősebbé vált a nők

lyozását (a Rudé právo nyelvén: a Charta 77 érzelmes kritikái, amelyek az ellenzék hangját próbálják imitálni). Végül pedig Havelt a feministák megjegyzései a kommunista típusú nők, mint például [a Csehszlovák Televízió helyettes igazgatója] Balašová tévés kótkodásolására emlékeztették (a Rudé právo pedig a reakciós és barátságtalan hatalmak hangjairól írt).

51 Watson, Peggy: Eastern Europe's Silent Revolution: Gender. *Sociology* 27 (August 1993) no. 3. pp. 471–487. loc. cit. p. 477. <https://doi.org/10.1177/0038038593027003008>

52 Vodrážka: Bomby se značkou Made in Human Rights. p. 4.

53 Žena pod pultem. *Televize.cz*. Online: <http://www.tvmax.cz/scripts/detail.php?id=23887> (utolsó letöltés dátuma: 2007. október 28.)

54 Dominik: The Narrative Structures in Jaroslav Dietl's Serials. p. 72. Dominik szerint a Csehszlovák Televízió eleinte megtagadta a Nők a pult mögött finanszírozását, mivel nem tartotta elég politikainak ahhoz, hogy pénzt költsenek rá. A zöld jelzést az adta, amikor valaki úgy döntött, hogy a sorozat jó alkalmat kínál Jiřina Švorcová szerepeltetésére, aki „megérdemelte” ezt a kommunista párthoz való hűségéért.

55 Kenney: The Gender of Resistance in Communist Poland. p. 402.

anyaként, sőt „dolgozó anyaként” betöltött szimbolikus szerepe következtében.⁵⁶ A normalizált Csehszlovákiában a nőket szintén a magánszférához fűződő kapcsolatuk tette hatalommal rendelkezővé, ám valamelyest más módon. Az 1950-es években a nőket kikergették a konyhából a munkahelyi futószalag mellé; a hetvenes és nyolcvanas években viszont épp a nőket mozgósították arra, hogy a nyilvános szférát behúzzák a magánszféra körébe, oda, ahol immár a rezsim és a hétköznapi emberek is elhelyezni igyekeztek a késői kommunista állampolgárságot.

Lehet azonban, hogy Lengyelország és a szovjet blokk többi országának esete mégsem tér el annyira. Kenney szerint a lengyelországi szükségállapot (a nyolcvanas évek eleji hadiállapot) idején – akárcsak Csehszlovákia esetében a szovjet inváziót követő normalizáció idején – „a média olyan hétköznapi emberek történeteit emelte ki, akik mindenekfelett társadalmi békét kívántak mint a családról való gondoskodás eszközt”.⁵⁷ Más szóval a csendes élet fogalma ott is bekerült az állami szótárba a kommunizmus utolsó évtizedében. Egy női kórház megnyitásának példáján keresztül Kenney azt mutatja be, miként próbált az állam a legújabb politikai feszültségek lecsillapítása érdekében a nők szerepére építeni a kommunista és a nemzeti jövőben. A több ezres tömeget vonzó alapkövetelési ünnepségen Łódź városában az hangzott el, hogy „a népi Lengyelország az egész nemzet anyja”. Kenney megjegyzi: „Aligha lehetne plasztikusabban kifejezni, hogyan próbálta a rezsim feminizálni önmagát a hadiállapot kihirdetése után.”⁵⁸ Itt is a nőkre tette fel a tétet.

A nyugati típusú feminizmussal szembeni ellenállás részben abból a felfogásból fakadt, hogy a nők – legalábbis a keleteurópai nők – eleve erősek, s nincs szükségük egy olyan ideológiára, amely látszólag a gyengeségük vagy elnyomottságuk tézisére épül. Emellett a hagyományos nemi szerepek állami és társadalmi megerősítése (amely a család gyógyító erejét hangoztatta magán- és nemzeti szinten egyaránt) azt az érzetet keltette, hogy a nők különleges hatalommal bírnak. Ez a hatalom abból fakadt, hogy a késői kommunista projekt középpontjába kerültek – függetlenül

attól, hogy magával a projekttel egyetértettek-e vagy sem. Havel esszéjének címét némileg kiforgatva azt mondhatjuk: ők testesítették meg a „hatalom nélküliek hatalmát”. Petra Hanáková találón írja le ezt a logikát: „Egy »normális« cseh nő büszkén mesélhette, hogy képes egyszerre szakembernek lenni a munkahelyén, naponta két meleg főételt főzni, két gyereket felnevelni, nyugati ruhákat szerezni számukra a feketepiacon, saját magának »dizájner« ruhát varrni egy orosz kiadású nyugati divatlap alapján, és csütörtökönként reggel négykor sorba állni a könyvesbolt előtt, hogy jó minőségű könyvhöz jusson. Az »én nő vagyok, mindent meg tudok oldani« logika általános volt.”⁵⁹ Ez a szupernő azonban nemcsak saját családját szolgálta, hanem – gyakran észrevétlenül – a nagyobb szocialista családot is. Dietl Annája, akárcsak sok kortársa, fokozatosan elhitte, hogy ez az identitása: kimerítő, de nélkülözhetetlen szerepe a kicsi és a nagy családban egyaránt.

A normalizáció időszakában az állam kifejezetten azt várta a nőktől, hogy ellensúlyozzák a politikai ellenzékiesség és a társadalmi káosz erőit: a családok és háztartások „menedzsereiként” arra ösztönözték őket, hogy ott teremtsenek nyugalmat, ahol korábban nyugtalanság volt, rendet, ahol korábban zavar uralkodott, és jó emberi viszonyokat, ahol korábban törések jelentek meg. A nők normalizáció alatti státusza nem a kommunista nemi egyenlőségi ideológiából eredt – abból az egyenlőségi diskurzusból, amelyet soha nem vettek komolyan a gyakorlatban –, hanem az állam megváltozott szükségleteiből, ami immár a nőket állította a középpontba, s a nagyobb szocialista család nyilvános gondozóivá tette őket: feladatuk a csendes élet biztosítása és a privatizált állampolgárság előmozdítása volt, bárhová is mentek.

Varga Balázs fordítása

⁵⁶ ibid. p. 403.

⁵⁷ ibid. p. 422.

⁵⁸ ibid. p. 424.

⁵⁹ Hanáková: *The Vicissitudes of Czech Feminism*. Az állami kiadók által megjelentetett kevés minőségű irodalmi mű mindig csütörtök reggel került a boltokba.

A Metropolis ajánlásával

„A kultúra útja nagy általánosságban az elvont szellemtől a látható test felé tart. [...] A tudatos gondolat öntudatlan hajlammá alakul: *a kultúra a testben ölt formát.*”
(Balázs Béla, *A látható ember*)

A test a filmkultúrában csak a 21. században értékelődött fel. A filmelmélet hosszú évtizedeken keresztül – kimondva vagy kimondatlanul – elsősorban a pusztá vizualitás, a testetlen, bárhol és mindenütt jelen levő, mindent látó szem képzetével társította a filmművészeti érzékelést. Azok az elképzelések, amelyek a film vonatkozásában komolyan vették a test jelenlétét és működését, csak az ezredfordulón kezdtek érvényesülni. Az itt olvasható esettanulmányok a filmtudomány e „testi fordulatának” következményeit, a filmértelmezésben megnyílt új lehetőségeket komolyan véve tesznek kísérletet arra, hogy a filmelemzés alapjává tegyék a test és a testben megélt filmélmény tapasztalatát. A kötet az ezredfordulót követő filmművészet és filmelmélet olyan jelenségeit tárgyalja, amelyek rímelnek a kultúra Balázs Béla által megfogalmazott alakulására az elvont szellemtől a látható testig, majd az emberi szellem közvetlen testet öltéséig.

VINCZE TERÉZ

A látható ember 2.0. A megtestesült filmértés és a filmi testek olvasása

2025 | 300 oldal | 145×215
ragasztókötés | 4900,- forint
ISBN 978-615-6535-21-4



Bánszki Kristóf

Angyalbőrben minden kicsit más...

A honvédség ábrázolása és a szocializmus végnapjai

Az alábbi szöveg a hidegháborús korszak katonai témájú televíziós sorozatainak kontextusában mutatja be a rendszerváltást közvetlenül megelőző időszak egyik emblemikus magyar televíziós produkciója, az *Angyalbőrben* című sorozat megszületését, gyártását, bemutatását és recepcióját. Kiindulópontja az a belátás, hogy a televízió a korszak első számú médiumaként nem csupán közvetítette, hanem aktívan formálta is a katonaságról alkotott társadalmi képzeteket mind a nyugati, mind a keleti blokkban. Véleményem szerint az *Angyalbőrben* nem pusztán tematikus vagy műfaji szempontból értelmezhető, hanem a késő szocialista médiarendszer átalakulásának, illetve a piacgazdasági logika térnyerésének lenyomataként is. A sorozat gyártási hátterének, televíziós bemutatójának és kritikai fogadtatásának rekonstrukcióján keresztül a tanulmány arra tesz kísérletet, hogy a sorozatot ne csupán szórakoztatóipari terméként, hanem tágabb televízió- és kultúrtörténeti összefüggéseiben értelmezze.

A hidegháború időszakának első számú médiuma kétségkívül a televízió. Ugyanennek az időszaknak a nyugati, valamint a keleti blokk részéről is reprezentáns szervezete a katonaság, amely a kétpólusú világ különböző pontjain más és más módon vált a szeriális narratívák részévé. Ezek a művek már a kubai rakétaválság éveiben is belakják a képernyőt. 1962-ben indul az Egyesült Államokban a *Combat! (Küzdelem!)* című sorozat, amely a normandiai partraszállás után követi egy amerikai gyalogsági szakasz életét Franciaországban. A második világháborús tematika nem véletlen. A korabeli prime time (főműsoridős) televíziós – elsősorban fikciós – tartalmakban a műsor-készítők tudatosan kerülik a vietnámi háború ábrázolását

annak politikailag megosztó mivolta miatt.¹ A világpolitikai helyzet, az amerikai háztartásokba eljutó haditudósítások azonban kézenfekvő tematikát szolgáltatnak a tévésorozatok számára is, a jelentől való eltávolodás a történelmi koncepció mentén válik lehetségessé. A második világháború a médiavállalatok számára biztonságosnak tűnő, morálisan megkérdőjelezhetetlen témának számít. A *Combat!* ráadásul nem idealizálja a hadviselést, koszosnak, erkölcsileg megterhelőnek, pszichésen rombolónak ábrázolja – mindezt invenciózus formanyelvi és narratív megoldásokkal. Érdekesség, hogy az első évad számos epizódját Robert Altman rendezi.

A keleti blokk egyik ikonikus szériája, *A négy páncélos és a kutya (Cztery pancerni i pies)* 1966-ban kerül képernyőre szülőhazájában, Lengyelországban, 1968. július 27-étől pedig sikerrel vetítik hazánkban is. A sorozat szintén a második világháború idején játszódik: a történet középpontjában egy lengyel harcokszó egység áll, amely egy T-34-es tankkal harcol a német megszállók ellen – természetesen a szovjetek segítségével. A *Combat!* ideológiamentessége és deheroizált hangvétele ebben az alkotásban eltűnik: a sorozat a Vörös Hadsereggel szövetséges lengyel alakulat hősiességét hangsúlyozza, és pozitív képet fest a szovjet–lengyel katonai együttműködésről. Ugyanakkor, ahogy a korabeli beharangozó cikk fogalmaz: „habár tragikus momentumok sem hiányoznak, – zömmel kedves humorral átszótt kalandok sorát láthatjuk, kiváló színészek alakításában, és a maga »műfajában« ugyancsak helytálló kutya közreműködésével.”² Ugyanaz a háború, mégis más és más, ugyanakkor egységesen retrospektív megközelítés – ez jellemzi a hatvanas évek két legemblemikusabb külföldi honvédsorozatát.

A tanulmány DOI-száma: <https://doi.org/10.70807/metr.2025.4.5>

1 Worland, Rick: The Other Living-room War: Prime Time Combat Series, 1962–1975. *Journal of Film and Video* (1998) no. 50. pp. 3–23.

2 A négy páncélos és a kutya. *Rádió- és Televízióújság* (1968) no. 30. p. 13.

A nemzetközi előképekkel összevetve izgalmas megvizsgálni a hazai katonai sorozatok korpuszát, amely két címből tevődik össze. A *Princ, a katona* című sorozatot 1966. december 3-án, szombaton 20 órakor mutatja be a Magyar Televízió. A négyrészes *Őrjárat az égen* ezzel szemben ugyan 1969-ben forog, de csak 1970. márciusában kerül képernyőre. A *Combat!* és A *négy páncélos és a kutya* című produkciókkal szemben meg sem kísérli a múltban tartani cselekményét, figuráit.³ A Mihályfi Imre rendezte *Őrjárat az égen* Bíró Miklós operatőr látványos vizuális megoldásaival „a szuperszónikus harci repülőgépek világába vezeti el a nézőt a pilóták és a földi személyzet összeszokott, fegyelmezett, zárt nagy családjába, ahol a »mindenki egyért, egy mindenkire« törvénye oly példamutató tisztasággal érvényesül”. Az alkotás a Honvédelmi Minisztérium kezdeményezésére és közreműködésével jön létre, s a honvédtársadalomban is általános tetszést arat, őrnagyok és főhadnagyok többségében méltató olvasói leveleket írnak róla a HM központi hetilapjába, a *Néphadseregbe*. Bár a hősokeket sematikusnak tartják, erényként emelik ki, hogy „a téma talán azért is jó, mert cselekményeiben nem egyértelműen pozitívan (sic!) propagandajellegű. Úgy ad szépet, hogy egész mondanivalójában, még ha helyenként fájó is, a valóságot ábrázolja”.⁵ Ahogy azt Varga Balázs is megfogalmazza, a szériát a koncepcionálisan és tematikusan eltérő, eklektikus cselekményszálak jellemzik. Pályaválasztás, kiképzési kalandok, házassági és egzisztenciális drámák, sőt egy műfaji csavarral kémtörténet is része⁶ a sorozatnak. Való igaz ugyanakkor, hogy az alkotók vállalása beteljesül, miszerint az érettségitől a felelős hivatás betöltéséig követik a két főhőst, a vakmerő és makacs, karrierista Létait (Husztai Péter) és a kétbalkézes, de okos Dávidot (Balázsovits Lajos).

A *Princ, a katona* – amelynek dramaturgia az *Őrjárat az égen* sorozathoz hasonlóan Deme Gábor – még inkább eltávolodik a külföldi mintáktól. Nem csupán a hatvanas évek Magyarországon játszódó – a készítéssel szinkronidejű – történetet mesél el, de a fókusz a hivatásos katonákról a korban kötelező sorkatonai szolgálatot ellátó

fiatalokra helyezi. A széria írója Örsi Ferenc, rendezője Fejér Tamás, akik közösen pár évvel korábban A *Tenkes kapitánya* című történelmi szériát készítették. A történet középpontjában a sármos, szoknyapecér autószerelő Rémai (Ernyey Béla) áll, aki titokban maszekol is, és imád szórakozni. A figura tehát megtestesít mindent, ami az államszocializmus idején az antagonisták jellemzője a film-történetben. A szocialista ideológia ilyenképpen része az alkotásnak. Rémaid sorozásra hívják, s hiába akar kitérni a szolgálat elől, nem jár sikerrel. Vidéken töltött katonai éveit során Princ mindig valamiféle bajba keveredik, de a makacs fiú idővel betagozódik a testületbe, és fokozatosan férfivá érkezik. A didaktikus alaptörténet oldja a gazdag karakterkészletet, valamint az epizodikus jellegben rejlő lehetőség a történetek sokszínűségét illetően. Az *Őrjárat az égen*ben jellemző eklektika itt is megmutatkozik narratív szinten, ám inkább a cselekmény javát szolgálja, mintsem ellene dolgozik. A témafelvetések tárháza igen gazdag. Egy-egy epizód, történetyszál középpontba helyezi a romák helyzetét (Az *első levél*), az alkoholizmust (A *jóvátehetetlen pillanat*) vagy éppen az olyan, politikailag kényes témákat, mint a disszidálás (Gázló a Fertőn).

A produkciót a *Honvédségi Szemle* újságírója egyrésztől az egekig magasztalja a bakaélet széles körű bemutatásáért, ugyanakkor hibaként rója fel, hogy Princ nem tipikus honvéd, hanem kivételes helyzetben lévő figura (az ezredes sofőrjeként működik, sokszor őt szállítja lakatanyán kívül), szerinte ez torz képet ad az általános katonai valóságról. További gondként tételezi a szerző, hogy a főhős túl gyakran kerül a hadseregen kívüli, sokszor hiteltelen és eltúlzott kalandokba, ami elvonja a figyelmet a hadsereg ábrázolásáról.⁷

A fenti kritika a majdnem huszonöt évvel később képernyőre kerülő *Angyalbőrben* (bemutató időpontja: 1990. szeptember 28. péntek 20:05, MTV1) című sorozattal kapcsolatban is íródhatott volna, amely a két, hatvanas évekbeli produkció soron következő utódja a katonasorozatok képzeletbeli listáján.

3 A második világháborút a magyar televíziós sorozatok jellemzően nem katonai témájú darabokban, hanem olyan kalandsorozatokban mutatják be, mint a *Bors* (1969) vagy az *Egy óra múlva itt vagyok...* (1973)

4 Új tévéfilmsorozat: *Őrjárat az égen*. *Rádió- és Televízióújság* (1970) no. 10. p. 15.

5 Két sematikus hős – és a többiek – Miért tetszett az *Őrjárat*? *Néphadsereg* (1970) no. 13. p. 12.

6 Varga Balázs: *Katonadolgok*. *Filmvilág* (2023) no. 9. p. 36.

7 Sigrai Gábor: *Princ a katona, a katona és Princ*. *Honvédségi Szemle* (1967) no. 5. pp. 98–99.

Urbán, Karádi és a többiek

Az *Angyalbőrben* alkotói ugyanis nem a valóság hű bemutatását tűzték ki célul, hanem egy fiktív, humorra épülő katonavilág megteremtését, amely szórakoztató, mulatságos történetekre koncentrál, tudatosan a realista ábrázolás igénye nélkül, a producer-rendező Gát György szavaival élve a *Forró rágógumi* és a *Rendőrakadémia* filmek mintáját követve,⁸ valamint a Honvédelmi Minisztérium együttműködésével. A HM bevallotta a *Linda* sikerét megirigylve⁹ szeretett volna egy olyan szériát készíttetni, amely segíti helyreállítani a honvédségről a társadalomban élő általánosan kedvezőtlen képet.

A bakákat a széria – hazai elődeivel ellentétben – nem individualista hősként ábrázolja. Az egyéni előtörténetek, cselekményszálak nem személyre szabott, a közegtől gyakran független narratívában öltenek testet, hanem épp ellenkezőleg. A vasbogdányi laktanya népe egyazon közösség része, amely közösségben mindenkinek saját érdemei, képessége és tehetsége alapján jut szerep – ha nem is a gyakorló pályán, de a magánkezelő deményezések során mindenképp.

A történet szerint ugyanis adva van egy szakasz, amelynek tagjai az ország különböző pontjairól érkeznek az isten háta mögötti faluba, Vasbogdányba, sorkatonai szolgálatukat letöltendő. A vezéregyéniség Urbán (Mészáros Zoltán)¹⁰, a legjobb barátjának egy meccsen balesetet okozó és ezért a sporttól teljesen elzárkózó exfocista, taxisofőr, aki unaloműzésből és pénzszerzés céljából különféle vállalkozásokba rántja be a stiklikre igencsak nyitott társait. A hirtelen haragú pofozó gépet, Rabót, a műszaki zseni Édert, a haspók és bőbeszédű Mamutot, a sértődékeny Dezsőket, a börtönviselt Géczit, a visszahúzó Klammert, az afrikai származású hárfaművész Póst, a vasütmániás Bazsót, a családost szabót, Csergőt, valamint az aluszékony Milét.

Az Urbán szakasz tagjai a legkülönbébb bonyodalmakba keverednek: illegális játékgepet üzemeltetnek, majdnem nukleáris háborút robbantanak ki egy mikrochip segítségével, ásatást manipulálnak, szexlapot nyomtatnak, extrém turistalátványosságot faragnak

honvédségi épületekből, terepmintás katonaegyenruhákat gyártanak eladásra stb. A nyakukban folyton ott liheg szakaszuk parancsnoka, Karádi őrmester (Usztics Mátyás), s bár gyakran összetűzésbe keverednek, az igazán nagy lebukást rendre megússzák, sosem kerülnek hadbíróság elé. Már csak azért sem, mert akik meg regulázhatnák őket, hatalmi nyomásra büntetés helyett folyton azt szeretnék elérni, hogy Urbánt, annak különféle viselt ügyeivel zsarolva, visszatereljék a foci pályára. Sikertelenül. Urbán fogadalma szerint ugyanis addig nem ér újra labdához, míg fel nem épül barátja (ez egyébként a 13. epizód zárlatában megtörténik). A szakasz különféle üzletei, a szereplők piaci szemlélete előrevetíti a küszöbön álló piacgazdaság, a szabadverseny irányvonalait, ugyanakkor a narratíva közvetetten táplálkozik abból az alkotói attitűdből, amely szintén protokapitalista módon közelíti a gyártási folyamatokat.

A produkció háttere

Gát György, a sorozat atyja a verekedős rendőrlányról szóló, *Linda* (1984) című krimisorozata első sikereit követően 1986-tól a Magyar Televízió frissen megalakuló Produkciós és Kísérleti Főszerkesztőségének lesz a vezetője, amely a Szórakoztató Főosztály kötelékébe tartozik szervezetiileg. Létrejöttének célja egyértelmű: a *Linda* készítése során szerzett gyakorlati tapasztalatok kiterjesztése a televízió szervezetén belül. Gát más pozíciót is ellát még ebben az időszakban, de különféle okok miatt nem hosszú ideig. Az *Angyalbőrben* indulása szempontjából jelentősebb fejlemény, hogy 1988. márciusától a Magyar Televízió első belső producerei irodájának vezetője lesz, amelynek neve Tele P'Art. E szervezet kötelékén belül készülnek további művei: a *Linda* harmadik évada, az *Eszmélet* (1989) című életrajzi sorozat József Attiláról, valamint további tévéfilmek.

Várkonyi Gábor rendező Gáthoz hasonlóan közönségfilmes, a jó forgatókönyv fontosságát hangsúlyozó alkotó. A *Nyolc évszázak* (1987) című sorozata azonban,

8 DÉ-NES: Néhány bört az angyalról. *Kurír* (1990) no. 105. p. 12.

9 Dr. Pataky Iván: A mai katona alakja a filmekben. *Honvédségi Szemle* (1986) no. 12. p. 17.

10 A szerepet eredetileg Kaszás Gézának szánták az alkotók, de pénzügyi konfliktus miatt végül Mészáros Zoltán alakíthatta a jóképű Urbánt.

amely egy vidéki lány, Borbás Brigitta Budapestre költözésének viszontagságos történetét meséli el, nem arat olyan látványos sikereket. Várkonyi Gábor a Drámai Főosztály átszervezését követően a Színház és Sorozat Főszerkesztőség vezetője lesz. Ebben a minőségében kezd 1987-ben tárgyalásokat folytatni a Honvédelmi Minisztériummal egy esetleges procedurális sorozat elkészítésével kapcsolatban. A terv, hogy egy olyan tizenhárom részes sorozatot hozzanak létre, amely nem nyílt propagandát folytat a katonaelettel kapcsolatban, ugyanakkor humoros, szórakoztató, a fiatalok kalandvágyát felkelti, a középkorúakban nosztalgikus emlékeket ébreszt a sorkatonasággal kapcsolatban, tehát széles közönséghez szól.¹¹ A HM és az MTV meghívások pályázatát ír ki, a sorozat szinopszisának elkészítésére különféle stílusú szerzők sorát kéri fel: többek között Vámos Miklóst, Asperján Györgyöt, Siposhegyi Pétert, Usztics Mátyást, Szikszai Károlyt. A bírálóbizottság tagjai: Nemeskürty István, Módos Péter,¹² Wisinger István, illetve Varga István, a HM, valamint Várkonyi Gábor, az MTV képviselője. A pályázat nem meghirdetett nyertese Szikszai Károly, akivel Várkonyi szerződést köt a végleges, pályázati tapasztalatok alapján átdolgozott szinopszis megírására.

A sorozat elkészítését az is motiválja, hogy a Magyar Televízió nehéz gazdasági helyzete miatt Várkonyi főszerkesztősége nem tudja beindítani tervezett Jókai-adaptációját, a *Szeretve mind a verpadigot*, és a katonai sorozathoz hasonlóan szintén procedurális tematikájú MALÉV-sorozatok¹³ lehetőségei is bizonytalanok. Annál is inkább, mert Várkonyi csak a kész forgatókönyvek megírását követően akarja felkeresni a légitársaságot, lehetséges együttműködést ajánlva. Várkonyi valószínűleg sejti, hogy a katonai sorozat – amelynek munkacíme ekkor még *Angyalbőr* – elkészítése a három terv közül a legesélyesebb. Erre bizonyíték Bereczky Gyulának, a Magyar Televízió akkori elnökének 1987. december 4-én írt le-

vele,¹⁴ amelyben a HM-film jóváhagyatása mellett ugyan engedélyt és támogatást kér a MALÉV sorozat munkálatainak megkezdéséhez is, üzenetéhez azonban csupán az *Angyalbőr* leírását mellékel. Az összefoglaló tartalmazza azt a taktikai pár sort, amely a meggyőző honvédelmi minisztériumi szándék mellett a pénzügyi lehetőségek ismeretében egyáltalán elgondolkodtathatja Bereczkyt az ügyvel kapcsolatban: „Egy ekkora vállalkozás a mai gazdasági körülmények között csak a Honvédelmi Minisztérium és a Magyar Televízió szoros együttműködésével jöhet létre. Az MTV rendelkezik azzal a szakembergárdával, amivel lebonyolíthat, legyárthat egy ekkora filmet, viszont nem rendelkezik azokkal a technikai feltételekkel és részben ezek anyagi fedezetével sem, melyek a Néphadsereg birtokában vannak, s melyek fölött diszponál is.” A levélben Várkonyi kitér arra, a HM Kulturális Osztálya, a HM Agitációs és Propagandafőnöke még abban a hónapban a Honvédelmi Tanács elé akarja terjeszteni a széria ügyét. Várkonyi jelzi, ő az MTV számára ezzel párhuzamosan a melléklet használatával terjeszti fel a sorozatot, azaz egy érett és kigondolt érdekérvényesítő vezetői gesztus rajzolódik ki abból, hogy az elnököt a megfelelő előrehaladottság pillanatában kedvezőnek tűnő ajánlattal, kész helyzet elé állítva akarja állásfoglalásra bírni. A válasz nem lelhető fel, a három hónappal későbbi, 1988. március 14-i elnökhelyettesi értekezlet jegyzőkönyve azonban kimondja: „Az Elnök döntése alapján az *Angyalbőrben* c. produkció forgatását még ez évben el kell kezdeni. Felelős: Murai et.”¹⁵

Az ügyet tehát hivatalosan Murai György, az MTV művészeti elnökhelyettese veszi kézbe, aki korábban is intézkedik a széria ügyében, az ő egy nappal későbbi leveléből ismerhetők meg a megelőző negyedév sorozattal kapcsolatos történései. Az elnöki döntés pedig nem véletlenül tartalmazza a végleges, *Angyalbőrben* címet. Mint Murai közli, tárgyal a HM illetékeseivel a széria megvalósíthatóságáról, akik elsősorban a mi-

11 HU-MNL-OL-XXVI-A-9-a-1-1431/87 (104. doboz) Rövid ismertető az *Angyalbőr* című HM-MTV filmsorozatról.

12 Módos Péter ez esetben nem a televíziós szerkesztőt, hanem az azonos nevű író-takarját, aki korábban *Gát György Lapzártá előtt* című tévéfilmjének is forgatókönyvírója.

13 HU-MNL-OL-XXVI-A-9-a-3/15/87-40-1-1482/87 (106. doboz) Munkácsi Miklós: *Ahol a madár se jár* – tévéfilmsorozat szinopszis.

14 HU-MNL-OL-XXVI-A-9-a-1-1431/87 (104. doboz) Várkonyi Gábor szerkesztőségvezető levele Bereczky Gyula tévéelnöknek 1987. december 4-én.

15 HU-MNL-OL-XXVI-A-9-a-3/2/88 (108. doboz) Emlékeztető az 1988. március 14-i elnökhelyettesi értekezletről.

nél gyorsabb gyártásban és bemutatásban érdekeltek, egy bevonulási periódushoz igazítva, legkésőbb 1989. február 1-jén el akarják indítani a forgatást. Bár eredetileg a Színház és Sorozat Főszerkesztőséghez tartozik a projekt, munkatársi kapcsolatok révén Gát György is megismeri az ügy részleteit, és az újonnan alakuló Tele P'Art vezetőjeként felajánlja a széria teljes körű lebonyolítását. Murai György előzetes javaslatot kér be tőle és Várkonyitól is arra vonatkozóan, miként realizálnák az *Angyalbőrben*. Kiderül, Várkonyi eredetileg 1989 őszére tervezi a forgatás megkezdését, ám a felmerülő igények miatt ezt 1989. február 1-jére módosítja. Gát ezzel szemben 1988 augusztusára ígéri a forgatás megkezdését, mindezt úgy, hogy párhuzamosan a *Linda* harmadik évadát is gyártja. A korabeli dokumentumokból azonban kiderül, milyen szakmailag újszerű, a *Linda* gyártási tapasztalatait követő és kétségkívül logikus módját választja annak, hogy minél hamarabb tudjon kezdeni, ugyanakkor mégis legyen idő a tizenhárom részes évad megírására, előkészítésére, hiszen ahogy Murai rögzíti, elfogadott forgatókönyv egyelőre nincs, így limitköltségvetés sem készíthető. Egy lebonyolítási ütemterv szerint (kelt március 16-án)¹⁶ Gát ötlete, hogy 1988-ban csupán egy pilotepizód forogjon, nemcsak azért fontos, mert így a filmet egy bizottság tartalmilag kielemezheti, s a tapasztalatok figyelembevételével készülhetnének a további részek, hanem azért is, mert ez a próba lehetővé teszi, hogy egy olyan vállalkozás gyártási költségeit tizenhárom részre vetítve ki lehessen számolni, amelyhez hasonló nagyságrendű korábban nem készült hazánkban. Mindezek után nem tűnik hirtelen fordulatnak, hogy a két lehetőség közül a HM végül is nem az ötletgazda Várkonyi Gábor-féle, hanem a Tele P'Art realizációt választja.

Mivel azonban a döntés épp a belső produceri stúdió elindításának napjaiban történik, Murai közli, az illetékeség problematikus, az új szervezet Bayer József kereskedelmi főigazgató felügyelete alatt végzi a munkáját, így a továbbiakban neki kellene átvennie az ügy gondozását.¹⁷ Várkonyi helyett 1988 márciusában már Liszkay Tamás ül a Színház és Sorozat Főszerkesztőség vezetői székében, aki szóban értesül a döntésről, így arról írásban kér megerősítést, egyúttal indoklást, miért kerül el a Főszerkesztőségtől ez a produkció, mert ahogy írja: az 1988–89-es évi terveket eszerint kell alakítania.¹⁸

Mivel a Honvédségnél – Gát személyes visszaemlékezése szerint is – elégedetlenek a régóta fejlesztett, pályázaton és több szinopszison átesett projekttel,¹⁹ valószínű, hogy épp Murai Bereczkynek írt levelét követően keresik fel ezúttal már direktben a Néphadsereg részéről Gát Györgyöt, aki egyeztet is a HM Kulturális Osztályának referensével, dr. Varga István alezredessel.²⁰ Varga felelős a sorozat megvalósításáért a minisztérium részéről, később pedig a széria katonai producere is lesz. Kérése Gát irányába az, hogy mihamarabb hozzon új koncepciót a sorozatra.

Várkonyi még hosszú ideig benne marad különféle bizottságokban, amelyek a pilot értékeléséért felelős szakmai grémiumnak tekinthetők, ám a végleges sorozat kivitelezésében semmilyen módon nem vesz részt. Gát egyúttal kérvényezi a Szórakoztató Főosztály vezetőjének, Kalmár Andrásnak a kinevezését egyfajta művészeti vezetői szerepkör ellátására.²¹ Várkonyi Szikszai-féle szinopszisével indított ötlete tehát, amely egy Lassúfalva nevű településen sorkatonai szolgálatot teljesítő szakasz hétköznapijairól szólna, nem valósul meg. A történet bizonyos elemei azonban részben a nézők által ismert sorozat részévé is válnak, így a Rambó (a végleges soro-

16 HU-MNL-OL-XXVI-A-9-a-2/17/88-2 (101. doboz) *Angyalbőrben – Lebonyolítási ütemterv*.

17 HU-MNL-OL-XXVI-A-9-a-3/7/88-12-215/88. (138. doboz) Dr. Murai György elnökhelyettes levele Bereczky Gyula elnök részére 1988. március 15-én.

18 HU-MNL-OL-XXVI-A-9-a-35/88-12-225/88. (138. doboz) Liszkay Tamás főszerkesztő levele Dr. Murai György elnökhelyettes részére 1988. március 17-én.

19 Lóránth Zoltán: *Producerek*. Budapest: Magánkiadás, 2005. p. 38.

20 Katona M. István: Civilben is katona. *honvedelem.hu* 2016. 03. 16. <https://honvedelem.hu/hirek/hazai-hirek/civilben-is-katona.html> (utolsó letöltés dátuma: 2025. 12. 11.)

21 HU-MNL-OL-XXVI-A-9-a-2/17/88 (101. doboz) Gát György, a Tele P'Art vezető producerének levele Gerencsér Ferenc, a Magyar Televízió elnökhelyettese számára 1988. április 13-án.

zatban Rabó) és Dezsőke nevek, vagy a sakkot és alkoholt nem megvető orvos karaktere is. Várkonyi Gábor azonban hasonló elv szerint valósítja meg – halála miatt csak az első évadig bezárólag – később a *Kisváros* című szériát (bemutató: 1993. június 30. szerda 20:10, MTV1), amely szintén Usztics Mátyás főszereplésével egy határmenti település határőreinek, vám- és pénzügyőreinek, valamint rendőrségének munkáját helyezi középpontba. Szikszai Károly – aki korábban Gát *Zsarumeló* című sorozatának társírója is – viszont az írógárda része marad, ifj. Elek Ottó, Gát György, Réz András, Rozgonyi Ádám, Sinkó Péter, Szántó Péter, Szurdi Miklós (aki a sorozat társrendezője is lesz Gát oldalán) és Tardy Péter mellett. A tervezett írók között szerepel még Varsányi Ferenc, Mészöly Gábor és Verebes István, utóbbit Gát egy korábbi cikk szerint²² Müller Péterrel együtt a *Linda* forgatókönyvírójának is meg akarja nyerni. Hogy mi lehet az oka annak, hogy végül egyik együttműködés sem valósul meg, nem tudható.

Gát a Tele P'Art fejlécével ellátott lebonyolítási ütemtervben²³ gyakorlati elgondolást vázol fel azzal kapcsolatban, milyen módon képzei az egyes lépéseket a pilotepizód kiértékeléséig. Ebből világossá válik, hogy elsősorban sztoriközpontúan közelíti meg a kérdést, és törekszik arra, hogy a megrendelő számára bőséggel legyen lehetőség kiválasztani, pontosan mely irányba kívánja vinni a produkciót. A korban egyáltalán nem jellemző brainstorming szót elsőként használja az írószobás összeülés kezdeti fázisának megnevezéseként (a titkárnő véletlenül helytelenül írja le az angol szót, kézzel kell javítani később). A lépések a tervezet szerint a következők: az első írószobán a sorozat műfajának lefektetése, karakterek meghatározása, majd a sorozat epizódjainak kitalálása, legalább húsz rész ötletének kiosztása az írók között. Természetesen minden pontot követően véleményezési állomás szerepel a tervezetben, amelyben mindig ugyanaz a négy személy kompetens dönteni: Kalmár András, Várkonyi Gábor, Kállai István, dr. Varga István, utóbbi a Honvédelmi Minisztérium részéről. A húsz miniszinopszis rangsorolását követően az

írók között szétosztják az első tizenöt helyezett sztorit, amelyből úgynevezett rövid novellát kell írniuk, majd ezt követően a rövid novellákat körbeadva, megkeverve egymás között mindenki egyik kollégája rövid novellája alapján ír filmnovellát, ezeket ismét megcserélik egymás között, így készül tizenöt forgatókönyv. Ebből a szakmai grémium ismét rangsort készít, az utolsó két forgatókönyv kirostálódik, az első kettő pedig pilotesélyes lesz. Szakmai vitát követően Gát bevonásával választanak egy forgatókönyvet, amelyből a pilotaepizód készül, a későbbiekben ez lesz a kreatív és gazdasági kiindulási alap. A tervek szerint ezek után kezdődhet a teljes évad gyártása. A próbarész végül a *Bakafácán* néven ismert, későbbi második epizód lesz, egykori munkacíme: *Négyen egy ellen*. Szurdi Miklós úgy emlékszik vissza, tudatosan igyekeztek megvalósítani minden olyan elemet, amit a továbbiakban is látni szerettek volna a sorozatban mind stílus, mind kivitelezés tekintetében.²⁴ Azáltal, hogy a pilot – bár adásba kerül később, de – nem egyenlő az első epizóddal, az alkotói team visszatér a *Linda* alapjaihoz. A rendőrsorozat esetében az 1981-ben legelőször és különállóan leforgatott pilot A *fotómodell* című rész, azaz az első évadnak a bemutatás sorrendje szerinti második epizódja. A *Bakafácán* rész tapasztalatait alkalmazza a stáb a későbbiekben, a néző azonban a már jóval kiforrottabb első epizóddal találkozik a képernyőn, amikor bevezetődik a sorozat világába, így a pilot esetlenségei – második epizód lévén – kevésbé tűnnek fel számára.

Az első két brainstorming eredményeként 1988. március 23-ára elkészül a sorozat figuráinak alapkarakterológiája, a premissza, illetve a dramaturgiai alapvetéseket tételesen tartalmazó dokumentum; szerzője Réz András. Míg a korabeli szinopszisok a szikár cselekményleírással szemben sokszor tűnnek inkább rendezői koncepciónak, egyfajta – olykor a kelletnél kevesebb konkrétumot tartalmazó – ígéretnek, hogy ha majd elkészül a filmnovella, forgatókönyv, milyen irányba mehet a cselekmény, addig Réz alapítódokumentuma²⁵ kivételesen lényegre- és célratörően, konkrétumokat tételesen leírva határozza meg a széria fundamentumát. Ezek az ígérek pedig pontról

22 Garai Tamás: Világosítóból tévérendező – Készül a Linda. *Új Tükör* (1982) no. 26. pp. 30–31.

23 HU-MNL-OL-XXVI-A-9-a-2/17/88-2 (101. doboz) *Angyalbőrben – Lebonyolítási ütemterv*.

24 Forrás: a szerző 2022. május 26-án, Szurdi Miklóssal készített személyes interjúja.

25 HU-MNL-OL-XXVI-A-9-a-2/17/88-2 (101. doboz) *Angyalbőrben – Összegzés az első két brainstormingról*.

pontra meg is valósulnak: a koncepció szerint az *Angyalbőrben* a „piszkos tizenkettő” alapdramaturgiát követi, azaz egy vegyes főhőscsapat laza kalandjaira épít, nem tartalmaz csak bemutató jellegű első epizódot. Epizodikus jellegű, az előzmények ismerete nélkül is élvezhető, ebből kifolyólag a karakterek jelleme kevésbé változik, az egyes epizódokat az állandó szereplőgárda, jelesül a főhős (Urbán) tartja össze. A sorozatot szórakoztató jellegűnek aposztrofálják, kikötik, a „speciális laktanyahumor” kerülését szem előtt tartják a széles körű befogadhatóság érdekében, katonai történeteket mesélnek el, de olyan jelleggel, hogy azok akár „farmernadrágban is történhetnének”, így tehát a hősök értékei a „civil” életre is mindenkor átvihetőek, az évad után a folytatás nyitott. A legmegdöbbentőbb tudatosság azonban az egyes epizódok dramaturgiai mintázatának meghatározásában van, az alkotók ugyanis rögzítik, hogy minden résznek kétfajta tétje van, egy humoros, amely keretként is szolgál, illetve egy komoly, amely valóságos vészhelyzeteket épít be a cselekménybe. Jó példa erre a *Borcsata* (4.) epizód, amelyben a szakasz tagjai egy helyi bortermelő borát akarják eladni egy német üzletember számára, a cél érdekében szürelőrobotot építenek, eközben a rendőrök hamisított bor után nyomoznak. Urbán, Éder és a többi sorkatona története a vigjátéki szál, míg a komoly vonalat a krimitörténet adja, amely a borhamisítás jelenségére világít rá.

Az *Angyalbőrben* tudatos és konzekvensen megvalósított koncepciója nem csupán narratív, produkciós szinten is tetten érhető. A produkciós szerződés például kiköti, hogy a két fél, az MTV és a Honvédelmi Minisztérium ötven-ötven százalékban biztosítja a teljes sorozat elkészítéséhez szükséges anyagi feltételeket. A sajtóban egyébként kommunikálják is a költségvetés összegét, amely hetvenmillió forintot tesz ki, ezáltal ez lesz a valaha gyártott legdrágább magyar széria. Kétszázhusz forgatási nap alatt készül el (ez a szám szintén rekordnak számít), a pilotot 1988-ban, a fennmaradó tizenkét epizódot 1989-ben forgatják. Az *Angyalbőrben* több dologban eltér a korabeli sztenderdektől. A partnerek például már előre rögzítik a produkcióhoz kapcsolódó másodlagos felhasználási jogok sorsát. Tehát a lehetséges könyv,²⁶ illetve a majdani zenei

projekt létrehozása előre tervben van a dokumentumok tanúbizonysága szerint. Szikora Róbert megismerkedik a Moho Sapiens zenekar tagjaival egy öltözőben, és elviszi demókazettájukat Gát Györgynek.²⁷ A zenekar tagjai a sorozat főcímét jegyzik, és még tucatnyi dalbetétet komponálnak, mely repertoárral országos turnéra is indulnak a film további zeneszámaint szerző és előadó Szikora Róberttel közösen. *Angyalok bőr nélkül* címen, 1990-ben pedig megjelenik a banda első lemeze, amely a sorozat zenei anyagát tartalmazza.

A sorozat premierje

A széria számtalan narratív újítást is tartalmaz. Magyar fikciós sorozatban először tematizálják a meztelenséget (lásd például a nudistastrandon játszódnó, a pornóújság szerkesztéséről szóló részeket), a fedetlen női testek pedig mindennél jobban érzékeltetik, hogy a rendszerváltás küszöbön van.

Ennek példája az is, hogy a forgatókönyvben többször – bár egy hasonló tematikájú sorozathoz képest igen eleményező számban – olvashatók olyan szófordulatok, mint a Magyar Néphadsereg vagy az elvtárs, ám ezek az utószinkron segítségével az 1990-es bemutatóra már kikerülnek a filmből. Holott kifejezetten a sorozat számára tervezett katonai egyenruhák (filmes kosztümökön) kötelező jelleggel még ott virít a vörös csillag, más tekintetben, különösen narratív szinten az alkotók mintha tudatosan kerülnék a kor politikai viszonyainak ábrázolását, mintegy utópikus világba helyezve a cselekményt.

Ahogy Gát fogalmaz egy korabeli interjúban: „[a sorozatot] még az úgynevezett pártállamiság időszakában, az ő jóváhagyásával, az ő segítségével csináltuk. Még szó sem volt rendszerváltásról, még Kádár volt a főtitkár, még ultrakonzervatív szellem uralkodott a hadseregben, és ilyen körülmények között is sikerült kisumákolni, hogy ne legyen benne egyetlen politikai utalás, se elvtársaság, se Lenin-képes párttitkári iroda. És a filmet így keresztülvinni. Mondom, akkor még nem is sejtettük, hogy küszöbön a nagy váltás. Azóta a HM vezetésének

26 Elek Ottó – Gát György – Réz András – Rozgonyi Ádám – Sinkó Péter – Szántó Péter – Szikszai Károly – Tardy Gábor: *Angyalbőrben*. Budapest: Tipoprint, 1990.

27 Moho Sapiens: „Angyalbőrben”. *Lemezborze* (2005) no. 4. p. 6.

jó része kicserélődött, a másik része gyorsan köpönyeget váltott, mi pedig izgatottan lestük, hogy mi lesz a sorsa a filmnek, ami bár »anno« készült, de teljes mértékben alkalmasnak tartottuk mostani sugárzásra. A sorozat ugyanis jó lett, jó történetekkel, jó dumákkal, jó szereplőkkel, jó zenékkal.”²⁸ A film sorsa – amelynek forgatását éppen a rendszerváltással egyidőben fejezik be, 1989-ben – az lesz, hogy amíg az utómunkája zajlik, a bemutatójának időpontjáról, körülményeiről az alkotók nem tudnak semmit. Ennek oka dr. Varga István szerint, hogy „közben a hadseregben és a televízióban is megtörtént a »rendszerváltás«. Számítottunk a sorozat újraértékelésére; azt vártuk, hogy az új honvédelmi vezetés óvatos lesz. (...) Tartózkodásukat el kellett volna fogadnunk. De semmiféle kifogást nem emeltek, sőt. Für Lajos miniszter és Raffay Ernő megnézett két epizódot, tetszett, mi több, a film néhány alkotója és katona szereplője jutalmat is kapott”.²⁹

Ennek ellenére a bemutató időpontját a Magyar Televízió nagyon sokáig halogatja, lebegtetve, hogy a szériát esetleg egyáltalán nem tűzik műsorra. Végül 1990 szeptemberének legvégén mégis bemutatják a *Military boutique* című első részt, kéthetente pedig egy-egy új epizód fut az 1-es csatornán. Érdekesség, hogy a magas költségek és a közönségvárakozás ellenére a televíziós vezetés első körben csak négy részt sugározna, ezt az ötletet később azonban elvetik, és a fennmaradó kilenc filmet is adásba küldik, az utolsó rész 1991. március 25-én, hétfőn 20:05-kor látható a MTV1-en. A vetítés napja folyamatosan változik: pénteken, csütörtökön, szombaton, hétfőn is mutatnak be részeket, ami igen előnytelen a produkcióra nézve, és megmagyarázhatatlan szakmailag. Az is tény ugyanakkor, hogy az egyes epizódokat a premieridőpontot követően szokatlan módon egyáltalán nem ismétlik.

Az *Angyalbőrben* így az ősbemutatót követően egészen pontosan tizenöt évvel később kerül képernyőre ismét, akkor sem a köztelevízió, hanem a VIASAT3 csatorna műsorán, ahol a Família Kft. 2003-as ismétlési sikerét kö-

vetően 2005. március 6-ától, vasárnap esténként 20:05-kor, a főműsoridő beálltával felcsendül a Moho Sapiens főcímdala, amelyet a *Linda* első epizódja követ 21:05-től. Az ismétlés pedig óriási siker, ráadásul egy olyan csatornán, amelynek műsorán rendszerint amerikai filmek, sorozatok, valamint saját gyártású realityk futnak. Nem csoda, hogy a jelenségről a lapok is beszámolnak: „Az idei év legkiemelkedőbb heti nézettségét hozta a február 28. és március 6. közötti időszak a VIASAT3-nak. A csatorna 5,1 százalékos kereskedelmi közönségarányt ért el a hirdetőik számára különösen fontos 18–49 éves korosztály körében. A sikerhez nagymértékben hozzájárult két klasszikus magyar sorozat megjelenése a képernyőn: az *Angyalbőrben* első epizódja 8,1, míg a *Linda* 6,6 százalékos nézettséget hozott.”³⁰

Ugyan az ezt követő években a közmédia is többször vetíti a szériát, sőt DVD-n is kiadják, mégis a 2005-ös ismétlés elvét követi, hogy az országos kereskedelmi csatorna, a TV2 2025 augusztusában hétköznap esténként 21:45-től tűzi képernyőre mind a 13 epizódot. Az akkor 35 éves produkció pedig ismét kiemelkedően magas közönségaránnal fut, legyőzve ezzel az RTL-en párhuzamosan vetített, évek óta verhetetlen *A mi kis falunk*-ismétléseket.³¹

Kritikai recepció és közönségfogadtatás

De térjünk vissza 1990-be. A sorozat valóban nem élvezi a Magyar Televízió kitüntetett figyelmét sem a bemutató, sem a promóció szempontjából. Még az új sorozatokkal, műsorokkal kapcsolatos beharangozóikkal is elmarad az *Angyalbőrben* indításakor a televízió és a rádió közös vállalkozásában szerkesztett és kiadott *Rádió- és Televízió-újságból*, valószínűleg mégsem ezzel – hanem inkább a rendszerváltás éveiben megváltozó újságírói érdeklődéssel – van összefüggésben, hogy a szokotthoz képest jóval kevesebb kritika jelenik meg az alkotásról.

28 Szegő András: Tizenhárom Angyalbőr – Gát Györggyel beszélget Szegő András. *Kurír* (1991) no. 47. p. 7.

29 I. J.: Linda után Angyalbőrben – Katonai tanácsadó alezredesi rangban. *Kurír* (1990) no. 89. p. 13.

30 [origo]: Állóháború a nézettségi fronton. *origo.hu* 2025. 03. 08. <https://www.origo.hu/teve/2005/03/20050308allohaboru> (utolsó letöltés dátuma: 2025. 12. 11.)

31 Kenderessy Szabolcs: 32. heti nézettség – A legtöbb hétköznap estét az Angyalbőrben ismétlése nyerte. *sorozatwiki.hu* 2025. 08. 24. <https://sorozatwiki.hu/hirek/32-heti-nezettsaga-legtobb-hetkoznap-estet-az-angyalborben-ismetlese-nyerte> (utolsó letöltés dátuma: 2025. 12. 11.)

Az egyik írás szerint az alkotók nem számítottak arra, hogy a sorozat elkészülte és bemutatása közben „előrelendülnek a história mutatói, s ha lassan is, de csak eltűnik a rossz emlékü állampárt, illetve pártállam, s azok az elvtársak is, akik az efféle bugyuta, tömegbutító, nézőlekicsinylő próbálkozásokra pénzt adnak. Azok a forintok persze csak előkerültek, s a »mű« is elkészült. Az elmúlt hét péntekjén már második részét láthattuk az *Angyalbőrben* című primitív képi szörnyelménynek. A sápatag, a valóságot meghazudtoló, a politikai analfabétaságra serkentő, a hamis módon »vezényelt« cselekmény mindnyájunkat elborzasztott.”³² A tévékritikus még hosszan minősíti a produkciót, záró sorait az alkotóknak címezi, mely gondolat ismét politikai fennhangot kap: „Még az a szerencse – hiába is reménykednek másféle kiútban –, hogy a holnapok lehúzzák előttük a rolót akár tetszik, akár nem...”³³

Ugyan az alkotók valóban nem tudják megvalósítani a tervezett, sőt szinopszis, rövid novella, filmnovella, majd forgatókönyv szintjén is létező – azaz írói szempontból teljesen kész – második évadot, amelyet tizenegy részesnek terveznek, s az alábbi írók működnek közre a megalkotásában: Gát György, Kállai István, Réz András, Sinkó Péter, Szántó Péter, Szikszai Károly, Szurdi Miklós – de a „rolót mégsem húzzák le” előttük. A felsorolt nevekkel nagyjából azonos gárda készíti 1991-től kezdődően nyolc éven át a *Familia Kft.* című, sikeres szitkomot.

Akad azonban kevésbé indulatos bírálat is. Nádra Valéria például ekképp fogalmaz: „A kritikus persze mindegyik részben találhatott volna könnyedén kipécézhető, silány, még a blöddli-stilushoz képest is elfogadhatatlan mozzanatot – ám ezúttal úgy érezte, a mérleg serpenyőjében az a nagyobb súly, hogy a »szórakoztatni pedig kell« igénye ezúttal igényesen vált valóra.”³⁴

S míg a kritikák vegyesek, a későbbi ismétlésekhez hasonlóan a premier idején sincs szűkében a produkció

a pozitív közönségfogadtatásnak: a legkevésbé nézett epizód 5,18 millió nézőt vonz, a legnézettebbek 5,68 milliót. A tetszési index 78 és 85 pont között mozog, a felső kategória kiemelkedően jónak számít.³⁵ A sorozat legfontosabb érdeme mégis az, hogy az egyik utolsó, gyártásba kerülő szocialista sorozatként tulajdonképpen protokapitalista módon jön létre, miközben kamatoztatja a *Linda* megalkotása során felhalmozott tapasztalatokat.³⁶

Konklúzió

Az *Angyalbőrben* története így nem csupán egy népszerű televíziós sorozat históriája, hanem pontos lenyomata annak az átmeneti korszaknak is, amelyben a késő szocialista intézményrendszer és a kibontakozó piacgazdasági logika sajátos módon fonódott össze. A sorozat egyszerre illeszkedik a hazai honvédségi szériák hagyományába, és bontja le azok didaktikus, propagandisztikus beidegződéseit. A katonaság nem heroikus ideológiai térként, hanem játékos, emberléptékű közegként jelenik meg, ahol a közösség, a túlélés és a humor válik elsődleges szervezőelvvé.

A széria sikerének kulcsa éppen ebben a kettősségben rejlik. Miközben formailag és produkciós logikájában már egyértelműen a kapitalista médiaműködés irányába mutat, narratív világát még a szocializmus végóráinak intézményi keretei teszik lehetővé. A politikai utalások tudatos hiánya, a figurák tipizáló mivolta, a „piszkos tizenkettő” dramaturgiai elve és az epizodikus szerkezet mind hozzájárulnak ahhoz, hogy a sorozat időtállóvá váljon. A történetek levezethetők keletkezésük konkrét ideológiai kontextusáról, így újranezve is működőképesek maradnak.

Nem véletlen tehát, hogy az *Angyalbőrben* évtizedekkel később is képes megszólítani új nézői generációkat. A sorozat nem a hadsereg valóságát dokumentálja, hanem egy korszak mentális állapotát: azt a felszabadító,

32 Pécsi István: Kulturális csődtömeg. *Heves Megyei Hírlap* (1990) no. 166. p. 4.

33 Ibid.

34 Nádra Valéria: *Angyalbőrben – tizenháromszor. Kritika* (1991) no. 4. p. 46.

35 A korabeli tetszési indexek skálázása szerint, ha egy televízióműsor tetszéspontja 75 vagy kevesebb, akkor a fogadtatása „kedvezőtlen”, amennyiben 76 és 80 közötti, úgy »átlagos«, ha pedig 81 vagy több, akkor „kedvező (siker)”.

36 A Tele P'Art nem csupán saját produkcióinak másodlagos értékesítését végzi, a nagy sikerű *Csip-csup csodák* című japán animésorozatot alaptörténetét, karaktereit és szinkronhangjait (lásd Tolnay Klári) használják fel például egy Réz András által írt és Szurdi Miklós által rendezett hangjáték elkészítéséhez, amelyet vinillemezen jelentet meg a stúdió és az MTV közösen.

mégis bizonytalan átmenetet, amelyben a szabályok már fellazulnak, de az új rend még nem szilárdul meg. Ebben az értelemben az *Angyalbőrben* nemcsak televíziótörténeti mérföldkő, hanem kulturális emlékezhely is, amely humoron keresztül beszél rendszerváltásról, alkalmazkodásról és a közösségi túlélés stratégiáiról.

Kristóf Bánszki

In Uniform, Everything is a Little Different...

The Representation of the Armed Forces and the Final Days of Socialism

This study examines the Hungarian television series *Angyalbőrben* (1990) within the broader tradition of military-themed TV productions, situating it at the intersection of late socialism and the emerging media logic of the post-socialist era. By comparing international and domestic precedents, the article traces how Hungarian military series evolved from ideologically framed, often didactic representations toward more entertainment-driven, humor-based narratives. *Angyalbőrben* marks a significant shift in this trajectory: rather than striving for realism or overt propaganda, it constructs a fictionalized, comedic military world that foregrounds community, improvisation, and individual initiative. The analysis highlights the series' unique production history, shaped by the cooperation between the Hungarian Television and the Ministry of Defence, as well as by the growing influence of producer-centered, quasi-capitalist production models. Particular attention is paid to the conscious avoidance of explicit political references during a period of systemic transformation, which contributes to the show's lasting appeal and rewatchability. Ultimately, the article argues that *Angyalbőrben* functions not only as a popular television comedy, but also as a cultural document of transition, reflecting the mentalities, contradictions, and adaptive strategies of a society on the brink of regime change.

metropolis online magazin

[https://
www.metropolis.org.hu/
magazin](https://www.metropolis.org.hu/magazin)

A **Metropolis folyóirat** 2023-ban indította el online magazinját. A Magazin kizárólag a lap online felületén közöl rövidebb, de tudományos igényű tanulmányokat, filmtudományi könyvekről szóló recenziókat, valamint beszámolókat filmtudományi eseményekről (konferenciák, workshopok, tudományos előadások).

A Magazin kifejezett hangsúlyt helyez egyetemi hallgatók munkáinak közzétételére, mely szövegek tanári ajánlásra kerülhetnek megjelenésre. Kérjük ezért az oktatókat, hogy juttassák el szerkesztőségünkbe a hallgatóik által készített, jól sikerült írásműveket! Itt elsősorban rövidebb, 12–14 ezer karakter terjedelmű munkák közzétételére van lehetőség.

Várjuk a jelentkezéseket a

metropolis@metropolis.org.hu

címen!

Válogatott bibliográfia Tv és szocializmus témában

Angol nyelvű kötetek és tanulmányok

- Amar, Tarik Cyril. 2024. *James Bond's Socialist Rivals: Television Spy Heroes and Popular Culture in the Cold War East*. Oxford University Press.
- Bardan, Alice: Remembering Socialist Entertainment: Romanian Television, Gestures and Intimacy. *European Journal of Cultural Studies* 20 (2017) no. 3. pp. 341–358.
- Bell, Erin – Gray, Ann (eds.): *Televising History: Mediating the Past in Postwar Europe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- Bönker, Kirsten – Obertreis, Julia – Grampp, Sven (eds.): *Television Beyond and Across the Iron Curtain*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- Bren, Paulina: *The Greengrocer and His TV: The Culture of Communism after the 1968 Prague Spring*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2010.
- Čulík, Jan (ed.): *National Mythologies in Central European TV Series: How J.R. Won the Cold War*. Brighton: Sussex Academic Press, 2013.
- Čuvalo, Antonija: Television cultures of socialist Yugoslavia. *FACTA UNIVERSITATIS-Philosophy, Sociology, Psychology and History* 19 (2020) no. 2. pp. 73–91.
- Dittmar, Claudia: GDR Television in Competition with West German Programming. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 24 (2004) no. 3. pp. 327–343.
- Dittmar, Claudia: Television and Politics in the Former East Germany. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 7 (2005) no. 4. pp. 1–9.
- Edgerton, Gary R. – Rollins, Peter C. (eds.): *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age*. Lexington: University Press of Kentucky, 2001.
- Evans, Christine: *Between Truth and Time: A History of Soviet Central Television*. Yale University Press: New Haven, CT, 2016.
- Goddard, Peter (ed.): *Popular Television in Authoritarian Europe*. Manchester: Manchester University Press, 2013.
- Gumbert Heather L.: *Envisioning Socialism: Television and the Cold War in the German Democratic Republic*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2014.
- Fickers, Andreas – Johnson, Catherine (eds.): *Transnational Television History: A Comparative Approach*. London: Routledge, 2012.
- Havas Julia: Socialist Superwomanhood and Policing the Nation in the Hungarian TV Series *Linda*. *MAI: Feminism and Visual Culture* (2021) no. 7.
- Havens, Timothy – Imre, Anikó – Lustyik Katalin (eds.): *Popular Television in Eastern Europe During and Since Socialism*. London: Routledge, 2013.
- Imre Anikó: *TV Socialism*. Duke University Press Books, Durham, 2016.
- Jedličková, Jana – Korda, Jakub – Szczepanik, Petr: An academic study of research literature on Czech television: The dawn of taking TV seriously. *Critical Studies in Television* 15 (2020) no. 4. pp. 409–423.
- Klejsa, Konrad – Piepiórka, Michał: Oranges on the Telly: Films and Series in the Christmas Programming of Polish Socialist Television. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication* 37 (2024) no. 46. pp. 71–92.
- Matei, Alexandru – Sorescu-Marinković, Annemarie: The exceptionalism of Romanian socialist television and its Implications. *Panoptikum* (2018) no. 20. pp. 168–192.
- Marinos, Martin: New Media, New Habits: Socialist Television and the Struggle for Harmonious Consumption in 1960s Bulgaria. *Digital Icons: Studies in Russian, Eurasian, and Central European New Media* 15 (2016) pp. 37–55.
- Mihelj, Sabina – Huxtable, Simon: *From Media System to Media Cultures: Understanding Socialist Television. Concepts, Objets, Methods*. Cambridge University Press, Cambridge, 2018.

- Prokhorov Alexander – Prokhorova, Elena: *Film and Television Genres of the Late Soviet Era*. London: Bloomsbury Publishing, 2016.
- Prokhorova, Elena: Gender(ed) Games: Romance, Slapstick, and Ideology in the Polish Television Series *Four Tank Men and a Dog*. In Goszilo, Helena – Hashamova, Yana (ed.): *Embracing Arms: Cultural Representation of Slavic and Balkan Women in War*. New York – Budapest: Central European University Press, 2012. pp. 107–128.
- Reifová, Irena: Rerunning and ‘Re-Watching’ Socialist TV Drama Serials: Post-Socialist Czech Television Audiences between Commodification and Reclaiming the Past. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies* 4 (2009) no. 2. pp. 53–71.
- Roth-Ey, Kristin: *Moscow Prime Time: How the Soviet Union Built the Media Empire that Lost the Cultural Cold War*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2011.
- Štoll, Martin: *Television and totalitarianism in Czechoslovakia: From the first democratic republic to the fall of communism*. Bloomsbury Publishing USA, 2018.
- Szostak, Sylwia: On the harsh realities of researching television in Poland: Traditions, obstacles and perspectives. *Critical Studies in Television* 18 (2023) no. 4. pp. 460–490.
- Steinmetz, Rüdiger – Viehoff, Reinhold: The Program History of Genres of Entertainment on GDR Television. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 24 (2004) no. 3. pp. 317–325.
- Television Histories in (Post)Socialist Europe. *VIEW: Journal of European Television History and Culture* 3 (2014) no. 5. Themed issue
- Vaitelė, Tomas: The West in the Soviet “Kingdom of Mirrors”: Entertainment of the Soviet Lithuanian Television in the Brezhnev era. *Baltic screen media review* (2024) no. 12. pp. 62–76.

Magyar nyelvű kötetek és tanulmányok (forrásközlések, korabeli kiadványok és másodlagos irodalom)

- Babiczký László – Zsurzs Kati: *Zsurzs – A tévéjáték-rendező*. Budapest: Gondolat Kiadó – MTVA, 2016.
- Babiczký László: *Szabadság tér 17. – A Magyar Televízió tündöklése és...* Budapest: Ráday Könyvesház, 2007.
- Babiczký László: *A televízió volt az életünk*. Budapest: Gondolat Kiadói Kör, 2025.
- Bánszki Kristóf: Cicamica, Böbe baba, Morzsa kutya és a szocializmus: A magyar televíziózás első szériája. *Médiakutató* 23 (2022) no. 2. pp. 65–78.
- Bánszki Kristóf: A Linda és a nyolcvanas évek magyar társadalmi képzelete. *Metropolis* 24 (2020) no. 2. pp. 8–24.
- Beretvás Gábor: Televíziós sorozatok a kádári Magyarországon. *Korunk* (2019) no. 6. pp. 5–12.
- Bezsényi Tamás – Lénárt András: „Maguknál így soha nem lesz Amerika!” A bűnözés és a rendőrség ábrázolása a Kádár-korszak játékfilmjeiben. *Magyar Rendészet* 17 (2017) no. 5. pp. 105–125.
- Coper András – Gát György – Rozgonyi Ádám: *Linda-szafari*. Budapest: Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1986.
- Czike László: *A pokol legalsóbb bugyra – A magyar közszolgálati televízió*. Budapest: Gold Book, 2006.
- Csapó András – Dr. Horváth József – Kerpel Róbert – Kövesdi László – Máta László – Dr. Tihanyi Viktor – Virizlay Gyuláné: *A 80-as évek és az MTV*. Budapest, 1982.
- Deák-Sárosi László: Nemzeti kalandfilm-sorozatunk. *Filmkultúra online* (2006) <https://www.filmkultura.hu/regi/2006/articles/essays/tenkes.hu.html>
- Elek Ottó – Gát György – Réz András – Rozgonyi Ádám – Sinkó Péter – Szántó Péter – Szikszay Károly – Tardy Gábor: *Angyalbőrben*. Budapest: Tipoprint, 1990.
- Endrei Judit: *Anno az én tévém*. Budapest: Endrei Könyvek Kiadó, 2018.
- Esztergályos Károly: *Meztelen képernyő – A TV aranykora*. Budapest: Sirály!, 2005.
- Furkó Zoltán (szerk.): *Magyar Televízió 1957–1997*. Budapest: MTV Rt.-AD Kiadó, 1997.

- Gábel Dóra: Teleregényes rendszerváltás. *Kultúra és Közösség* (2012) no. 1. pp. 121–126.
- Galsai Pongrác: *Nézzük a tévét*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1979.
- Gervai Anna – Miskolci Miklós – Szabó György: *Nyolc évszak*. Budapest: Idegenforgalmi Propaganda és Kiadó Vállalat, 1987.
- Györi Zsolt: A kelet-európai televízió kutatásának „popkulturális” fordulata. *Médiakutató* (2013 no. 4. pp. 99–104.
- Havas Júlia Éva: A szocialista szupernő mint a nemzet felügyelője. *Metropolis* 25 (2021) no. 1. pp. 72–88.
- Heckenast Gábor – Koreny János – Polgár András: *A Magyar Televízió története a kezdetektől napjainkig*. Budapest: Ajtósi Dürer Kiadó, 1995.
- Horváth Edina: A Magyar Televízió műsorpolitikája – 1968. *Múltunk* 53 (2008) no. 3. pp. 187–199.
- Imre Anikó: A tévés szocializmus transznacionális keretben. *Apertúra* (2015 őszi) <https://www.apertura.hu/2015/osz/imre-a-teves-szocializmus-transznacionalis-keretben/>
- Judákné Vajk Brigitta – Schmitt Péter (szerk.): *TV-könyv*. Budapest: Idegenforgalmi Propaganda és Kiadó Vállalat, 1988.
- K. Horváth, Zsolt: A barbárokra várva. *Korunk* (2011) no. 3. pp. 90–104.
- Koncsol Judit (szerk.): *Magyar Televízió 1957–1982*. Budapest: Magyar Televízió, 1982.
- Koreny János: *Mtévénosztagia – Egy tévéző és hajdani műsorkészítő emléképei*. Budapest: MTV, 1998.
- Kőhádi Zsolt (szerk.): *Kalandos és szórakoztató sorozatok a televízióban*. Budapest: MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1971.
- Kudlik Júlia: *Juli sulí*. Budapest: Gladiátor Kiadói és Szolgáltató Kft., 1995.
- Kudlik Júlia: *Juli sulí – második kötet*. Budapest: Gladiátor Kiadói és Szolgáltató Kft., 1997.
- Lakatos Gabriella: „Az élő borzalmas izgalom volt.” A fikciós filmgyártás kezdetei a Magyar Televízióban. *Apertúra* 19 (2024 tél) no. 2. <https://www.apertura.hu/2024/tel/lakatos-az-elo-borzalmas-izgalom-volt-a-fikcios-filmgyartas-kezdetei-a-magyar-televizioban/>
- László Bernadett: Erőszakértelmek a Kádár-kori televíziós propaganda aspektusaiban. *Axis – Vallás- és esztétörténeti folyóirat* 6 (2025) no. 1. pp. 229–247.
- Lendvai Judit (szerk.): *A televízió műsorainak (első program) közönségfogatdátása 1978-ban I*. Budapest: MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1979.
- Lendvai Judit (szerk.): *A televízió műsorainak (első program) közönségfogatdátása 1978-ban II*. Budapest: MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1979.
- Lévai Béla: *A rádió és a televízió krónikája – 1945–1978*. Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1980.
- Lévai Béla: *A rádió és a televízió krónikája – 1979–1985*. Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1987.
- Lévai Béla: *A rádió és a televízió krónikája – 1986–1990*. Budapest: Magyar Rádió, 1992.
- Lévai Béla (szerk.): *Rádió és Televízió Évkönyv 1964*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1964.
- Lévai Béla (szerk.): *Rádió és Televízió Évkönyv 1965*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1965.
- Lévai Béla (szerk.): *Rádió és Televízió Évkönyv 1966*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1966.
- Lévai Béla (szerk.): *Rádió és Televízió Évkönyv 1967*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1967.
- Lévai Béla (szerk.): *Rádió és Televízió Évkönyv 1968–1969*. Budapest: Minerva Kiadó, 1968.
- Lévai Béla (szerk.): *Rádió és Televízió Évkönyv 1970*. Budapest: MRT–Minerva Kiadó, 1970.
- Lévai Béla (szerk.): *Rádió és Televízió Évkönyv 1971*. Budapest: MRT–Minerva Kiadó, 1971.
- Lévai Béla (szerk.): *Rádió és Televízió Évkönyv 1972*. Budapest: MRT–Minerva Kiadó, 1972.
- Lévai Béla (szerk.): *Rádió és Televízió Évkönyv 1973*. Budapest: MRT–Minerva Kiadó, 1973.
- Lévai Béla (szerk.): *Rádió és Televízió Évkönyv 1974*. Budapest: MRT–Minerva Kiadó, 1974.
- Lévai Béla-Szabó Miklós: *Rádió-televízió anno...* Budapest: MRT–Minerva Kiadó, 1985.
- Matúz Józsefné – Márványi György – Pacsay Vilmos – Sándor György – Vértessy Sándor – Vitray Tamás: *Képpel-szóval – Újságírók a televízióról*. Budapest: Tankönyvkiadó Vállalat, 1970.
- Moldován Tamás – Schmitt Péter (szerk.): *Tévé-könyv*. Budapest: Idegenforgalmi Propaganda és Kiadó Vállalat, 1986.
- Nánay István: *Magyar televízióművészet 1957–1977*. Budapest: Magyar Televízió, 1978.
- Nozroviczky László: *A televízió otthonunkban*. Budapest: Műszaki Könyvkiadó, 1966.

- Pacsay Vilmos: *Ami a tv-kamerák mögött van*. Budapest: Táncsics Könyvkiadó, 1969.
- Pálfalvy Nándor (szerk.): *Tények és adatok a Magyar Televízióról 1987*. Budapest: MTV, 1987.
- Párkány László (szerk.): *Stúdió '81-'84 – Interjúk, vitairatok, portrék*. Budapest: RTV-Minerva, 1986.
- Pozdorai Anna (szerk.): *TV filmográfia 1958–1963*. Budapest: Magyar Televízió Központi Archívum és Könyvtár, 1971.
- Pozdorai Anna (szerk.): *TV filmográfia 1964*. Budapest: Magyar Televízió Központi Archívum és Könyvtár, 1970.
- Rajcsányi Péter: *Magyar Televízió kezdeti évei – Elhallgatott tények 1952–1958*. Budapest: Rainer és Társa Bt., 2019.
- Révész Klára (szerk.): *A televízió műsorainak közönségfogadtatása 1977-ben, II.* Budapest: MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1978.
- Sághy Miklós: Államszocializmus a televízióban, televízió az államszocializmusban. *Apertúra* 13 (2018 tavasz) no. 3. <https://www.apertura.hu/2018/tavasz/saghy-allamszocializmus-a-televizioban-televizio-az-allamszocializmusban-2/>
- Sándor György: *A televízió és a közönség*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1973.
- Sándor György: *Egyszer volt egy Magyar Televízió – Az első 25 évről*. Budapest: Vasas-Köz, 2009.
- S. Molnár Edit – Semjén Anita (szerk.): *A rádióműsorok hallgatottsága – televízióműsorok nézettsége – I. kötet*. Budapest: MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1969.
- Schmitt Péter (szerk.): *MRT-MTV-MTV Rt. 1957–1997 – I. kötet*. Budapest: MTV Rt., 1997.
- Schmitt Péter (szerk.): *MRT-MTV-MTV Rt. 1957–1997 – II. kötet*. Budapest: MTV Rt., 1997.
- Schmitt Péter (szerk.): *TV könyv*. Budapest: Idegenforgalmi Propaganda és Kiadó Vállalat, 1987.
- Szekrényesi Júlia: *Rózsa Sándor a lovát ugratja – Színes televíziófilm-sorozat*. Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1971.
- Szekfű András: *A tömegkommunikáció új útjai*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1984.
- Szekfű András: *A cápa utolsó tangója. Médiaszociológiai tanulmányok a félkemény diktatúrában*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2008.
- Szilágyi Erzsébet: *A film, a rádió és a televízió a kutatások tükrében*. Budapest-Székesfehérvár: Kodolányi János Főiskola, 2001.
- Szinetár Miklós: *Szinetár. Önéletrajz-szerűség és egyebek*. Budapest: Spirit Publishing, 2023.
- Szinetár Miklós: *Szinetár. Önéletrajz-szerűség és egyebek 2.* Budapest: Spirit Publishing, 2024.
- Szinetár Miklós: *Szinetár. Önéletrajz-szerűség és egyebek 3.* Budapest: Spirit Publishing, 2025.
- Szűcs Andor (szerk.): *Magyar televíziódramák*. Budapest: Minerva – MRT, 1972.
- Tv és szocializmus. Tematikus összeállítás. *Metropolis* 29 (2025) no. 4.
- Vadas Mihály: *Szomszédok – 20 beszélgetés az alkotókkal*. Budapest: Mezőgazdasági Kiadó, 1989.
- Varga Balázs: Honfoglalástól Szomszédokig. A Kádár-korszak tévésorozatai 1. *Filmvilág* 66 (2023) no. 3. pp. 44–46.
- Varga Balázs: A szocialista képernyők hősei. A Kádár-korszak tévésorozatai 2. *Filmvilág* 66 (2023) no. 4. pp. 9–11.
- Varga Balázs: Társadalmi banditák és nemes kalandorok. A Kádár-korszak tévésorozatai 3. *Filmvilág* 66 (2023) no. 5. pp. 12–15.
- Varga Balázs: Minőség és hagyomány. A Kádár-korszak tévésorozatai 4. *Filmvilág* 66 (2023) no. 5 pp. 44–47.
- Varga Balázs: Csapatjáték. A Kádár-korszak tévésorozatai 5. *Filmvilág* 66 (2023) no. 8. pp. 44–47.
- Varga Balázs: Katonadolog. A Kádár-korszak tévésorozatai 6. *Filmvilág* 66 (2023) no. 9. pp. 34–36.
- Varga Balázs: Utóéletek. A Kádár-korszak tévésorozatai 7. *Filmvilág* 66 (2023) no. 10. pp. 34–37.
- Zsamba Renáta: Szocialista krimi kapitalista díszletekkel: Linda és a nyolcvanas évek. *Korunk* (2014) no. 3. pp. 18–25.

Összeállította: Bánszki Kristóf és Varga Balázs

Szerzőink

BÁNSZKI KRISTÓF

Rendező-forgatókönyvíró, dramaturg, film- és médiatörténész. A Budapesti Metropolitan Egyetem Mozgóképf Tan-
székének docense, a televíziós műsorkészítő FOSZ és BA
szakok vezetője. A METU televíziós műsorkészítő alap-
képzésén (2015), majd mozgóképművész (forgatóköny-
víró-dramaturg) mesterképzésén (2017), illetve az ELTE
BTK filmtudomány mesterképzésén végzett (2018). 2018
és 2022 között az ELTE Filozófiatudományi Doktori Is-
kola Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Programjá-
nak hallgatója, 2023-ban szerzett PhD fokozatot. Vezető
íróként, vezető dramaturgként, íróként több mint 650
sorozatepizódot készített, 2023-ban az HBO Maxon de-
bütált az első rendezése.

BREN, PAULINA

Történész és író, a Vassar College oktatója. Kutatásai a
késő szocialista és posztoszocialista Közép-Európa kultúrtör-
ténetére, a mindennapi élet, a média és a fogyasztás sze-
repére, valamint a nők társadalmi tapasztalataira összpön-
tosítanak. Munkássága az akadémiai történetírást gyakran
ötvözi narratív, szélesebb közönséget megszólító megközelí-
tésekkel. Fontosabb könyvei: *The Greengrocer and His TV: The Culture of Communism after the 1968 Prague Spring* (2010, Cornell University Press). *Communism Unwrapped: Consumption in Cold War Eastern Europe* (szerk., 2012, Oxford University Press). *The Barbizon: The Hotel That Set Women Free* (2021, Simon & Schuster / Two Roads). *She-Wolves: The Untold History of Women on Wall Street* (2024, W. W. Norton & Company).

GYÖRI ZSOLT

A Debreceni Egyetem Brit Kultúra Tanszékén történel-
met és kultúrtörténetet oktat, valamint filmes témájú
kurzusokat tart. Kutatási területei közé tartozik a mozi
társadalomképe, valamint a brit és a magyar játékfilmes/
dokumentumfilmes kánon identitáspolitikai és emléke

zetpolitikai vetülete. A magyar mozi kultúrákritikai vizs-
gálatát hangsúlyozó ZOOM kötetek (DUPress), legutóbb
a *Háború, mozgóképf, reprezentáció* (2025) című kötet
társszerkesztője. *Filmek, szerzők, kritikai-klinikai olvasatok*
című monográfiája 2014-ben jelent meg. A *Popular Mu-
sic and the Moving Image in Eastern Europe* (Bloomsbury,
2018), az *Eastern European Popular Music in a Trans-
national Context* (Palgrave, 2019) és a *Postsocialist Mobili-
ties* (CSP, 2021) című kötetek társszerkesztője, a *HJEAS*
(Hungarian Journal for English and American Studies) an-
gol nyelvű nemzetközi folyóirat szerkesztője és a Magyar
Filmtudományi Társaság szervezőbizottsági tagja.

HUDÁCSKÓ BRIGITTA

1987-ben született, Debrecenben. 2009-ben anglisztika
alapszakos diplomát szerzett a Debreceni Egyetemen, majd
2011-ben ugyanott anglisztika mesterszakon diplomázott.
2011 őszétől a Debreceni Egyetem Irodalomtudományok
Doktori Iskolájának hallgatója, kutatási területei elsősor-
ban a detektívirodalom, a populáris kultúra, valamint a
televíziós sorozatok. Készülő disszertációjának címe: „Sher-
lock Holmes és a terrorizmussal szemben vívott háború:
Krimisorozatok a Nagy Detektív főszereplésével.” 2015 óta
a Debreceni Egyetem tanársegédje, emellett szabadúszó
fordítóként dolgozik.

HUXTABLE, SIMON

Médiatörténész, a londoni Birkbeck College oktatója.
Kutatásai elsősorban a Szovjetunió történetére, különö-
sen a tömegkommunikáció, az újságírás és a média in-
tézménytörténetére összpontosítanak, a késő sztálini és
a második világháború utáni időszakra fókuszálva. Leg-
újabb kötete, a *News from Moscow: Soviet Journalism and
the Limits of Postwar Reform* a szovjet újságírás működé-
sét és reformlehetőségeinek korlátait vizsgálja a második
világháborút követő időszakban. Sabina Miheljjel kö-
zösén jegyzi a *From Media Systems to Media Cultures:*

Understanding Socialist Television (2018) című könyvet, amely a szocialista televízió kulturális és transznacionális dimenzióit elemzi. Emellett számos folyóiratcikket és könyvfejezetet publikált a szovjet és kelet-európai sajtó- és televíziótörténet témakörében.

IMRE ANIKÓ

Média- és filmtörténész, kultúrakutató. A University of Southern California (USC) Division of Cinema and Media Studies egyetemi tanára, ahol a film- és médiatudomány, valamint a globális média és identitás kérdéseit vizsgálja. Doktori fokozatát a University of Washingtonon szerezte, és korábban tanulmányokat folytatott Szegeden, a JATE bölcsészkarán is. Kutatásai középpontjában a (poszt)szocialista médiaiparok, identitások és globális médiafolyamatok, valamint a populizmus és a szórákoptató média viszonya állnak. Legfontosabb monográfiái: *Identity Games: Globalization and the Transformation of Media Cultures in the New Europe* (MIT Press, 2009), *TV Socialism* (Duke University Press, 2016).

LOKODI EMESE

Szakfordító, az ELTE BTK szabadbölcsház-alszak filmelmélet és filmtörténet szakirányán végzett.

MIHELJ, SABINA

Média- és kultúrakutató, a brit Loughborough University Kommunikáció és Média Tanszékének professzora. Doktori fokozatát a Ljubljana-i Egyetemen szerezte. Kutatásai középpontjában a kollektív identitás és nemzetfogalom, a nacionalizmus és a tömegmédia viszonya, a kulturális hidegháború, valamint a komparatív médiaelemzés állnak, különös tekintettel Kelet- és Közép-Európára a 20. század második felétől napjainkig. Mihelj több fontos monográfia szerzője vagy társszerzője: *Media Nations: Communicating Belonging and Exclusion in the Modern*

World (2011) a média, a nemzet és a társadalmi kizárás dinamikáját vizsgálja, míg a *From Media Systems to Media Cultures: Understanding Socialist Television* (2018, Huxtable-val közösen) az államszocialista televízió történetét és elméleti kontextusát elemzi. Egyik friss kutatási projektje az illiberalizmus és a média viszonyát vizsgálja Közép- és Kelet-Európában, különös tekintettel a hírfogyasztási mintákra és a polarizációra.

VARGA BALÁZS

1970-ben született, Budapesten. Az ELTE BTK-n diplomázott történelem–népművelés szakon. Ugyanitt, a Társadalom- és Gazdaságtörténeti Doktori Programon 2008-ban szerzett PhD fokozatot. 1993 és 2007 között a Magyar Nemzeti Filmarchívum munkatársa volt. 2007 óta az ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézetének munkatársa. A *Metropolis* alapító szerkesztője. 1991 óta jelennek meg írásai magyar filmtörténetről és kortárs filmről különböző magyar és nemzetközi folyóiratokban és tanulmánykötetekben. Kutatási területe a kortárs magyar és kelet-európai film. Könyvei: *Final Cut – A tankönyv*, 2013.; *Filmrendszerváltások. A magyar játékfilm intézményeinek átalakulása 1990–2010*, 2016.

A Metropolis hivatkozási rendje

Kérjük minden szerzőnket és fordítónkat e hivatkozási rend betartására.

1. BIBLIOGRÁFIAI ADATOK

A. Folyóirat esetén:

Szerző: Cím. Folyóiratcím évfolyam (év) Szám. Oldalszám.

Pl. Polan, Dana: Cinéma 1: L'Image-mouvement. *Film Quarterly* 18 (1984) no. 1. pp. 50–52.

Külföldi szerző esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Összevont számok esetén a **no. 1.** helyett **nos. 1–2.** áll.

Ha az évfolyamból és a számból nem derül ki egyértelműen a megjelenés időpontja (hónap, évszak), akkor azt a zárójelen belül kell jelezni: Reader, Keith: The Scene of Action is Different. *Screen* 28 (Summer 1987) no. 3. pp. 98–102.

Ha a folyóirat nem jelöli meg az évfolyamot, hanem folytonosan számozza az egyes számokat, akkor az évfolyam értelemszerűen kimarad: Deleuze, Gilles: Fragment d'un texte inédit. *Cahiers du cinéma* (Déc. 1995) no. 497. p. 28.

Napilap esetén az évfolyam és a szám megjelölése nem szükséges, a kiadás dátuma a zárójelben szerepel: Daney, Serge: Nos amies les images. *Libération* (1983. 10. 03.) p. 31.

B. Könyv esetén:

Szerző: Cím. Város: Kiadó, évszám.

Pl. Buydens, M.: *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 1990.

Külföldi szerző esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Többkötetes mű esetén a köteteket római számokkal jelöljük, a kötet szó vagy annak bármilyen nyelvű rövidítése (Vol, Tom) nélkül. Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods. II.* Berkeley: University of California Press, 1985.

C. Tanulmánykötet esetén:

Szerző: Cím. In: Szerkesztő (ed.): Kötetcím. Város: Kiadó, évszám. Oldalszám.

Pl.: Bogue, Ronald: Wird, Image and Sound. In: Bogue (ed.): *Mimesis in Contemporary Theory*. Philadelphia: John Benjamins, 1991. pp. 77–97.

Külföldi szerző, fordító vagy szerkesztő esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Ha egy kötetnek több szerkesztője van, akkor **(ed.)** helyett **(eds.)** áll. Pl. May, Todd: Difference and Unity in Gilles Deleuze. In: Boundas, Constantin – Olkowski, Dorothea (eds.): *Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York–London: Routledge, 1994. pp. 33–50.

Amennyiben az adott cikk, kötet vagy fejezet DOI azonosítóval rendelkezik, a DOI számot kérjük feltüntetni a hivatkozásban!

2. SZÖVEGKÖZI HIVATKOZÁSOK

88

Az idézett szövegek idézőjel között, kurziválva jelennek meg, a főszöveggel folytatólagosan (tehát nincs új sor és szűkebb margó). A címetek (filmcímek, könyvek) idézőjel nélkül kérjük kurziválni. Az idézett szövegek helyét minden esetben lábjegyzetben (nem a főszövegben) kérjük megjelölni, feltüntetve az idézet oldalszámát, valamint a fordítót.

Pl. Godard, Jean-Luc: *Introduction à une (véritable) histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980. Magyarul ld. Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe. (ford. Pacskovszky Zsolt) *Metropolis* 1(1997) no. 1. pp. 38–44. id. h. p. 38.

A szövegben korábban már hivatkozott könyvészeti adatoknál az újbóli hivatkozás esetében csak a szerző vezetéknevét, a főcímet, illetve az oldalszámot kell feltüntetni.

A rövidítések mindig kisbetűvel állnak: **cf.**, **ibid.**, **pp.** stb. Kivétel: **In:**. Az oldalszámokat és a korábban feltüntetett könyvekre a hivatkozást a bevett latin rövidítésekkel jelöljük: **ibid.**, több oldal esetén **pp. 45–46.**, egy oldal esetén **p. 4.**

Ha egy szöveg korábban megjelent magyarul, akkor azt a magyar szöveget kell idézni, kivéve ha a szerző nyomós okkal használja a saját fordítását. A magyar kiadás adatait ebben az esetben is kérjük a fordító nevével együtt feltüntetni.

A hiányos hivatkozásokat kénytelenek vagyunk kihagyni.

Vol. 29. no. 4.

Editorial board:

Yvette Bíró
Gábor Gelencsér
Tibor Hirsch
András Bálint Kovács

Editors:

Beja Margitházi
Györgyi Vajdovich
Balázs Varga
Teréz Vincze

Editor of present issue:

Balázs Varga

Proofreader:

Vanda Cseh

Editorial assistant:

Helén Jordán

Contact information:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.

Tel.: 06-20-483-2523

(Helén Jordán)

E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

www.metropolis.org.hu

Editor-in-chief:

Györgyi Vajdovich

Television and Socialism

- 6 Introduction to the Television and Socialism Issue
- 8 *Sabina Mihelj – Simon Huxtable: State Socialist Television in Historical Context*
- 30 *Anikó Imre: From Socialist Realism to Emotional Realism*
- 40 *Zsolt Györi: Emancipatory Television Pedagogy*
- 58 *Paulina Bren: The Socialist Family and Its Caretakers*
- 72 *Kristóf Bánszki: In Uniform, Everything is a Little Different... The Representation of Armed Forces and the Final Days of Socialism*
- 82 TV and socialism – Selected Bibliography
- 86 Authors

Metropolis is published by
Kosztolányi Dezső Cultural Foundation
Managing director: Balázs Varga

Design by Regina Szász and András Szabó Hevér
Cover design: Atelier DTP and Design Ltd.
printed by Impressio-Correctura Ltd.

ISSN 1416-8154

