

[SiC] itur ad astra

81
(2024)



*A kötet megjelenését
az ELTE BTK HÖK Tudományos Bizottsága
támogatta*

SIC ITUR AD ASTRA

ALAPÍTÁS ÉVE: 1987

Alapító szerkesztők

Kreutzer Andrea, Morenth Péter, Nyáry Mihály
Sahin-Tóth Péter †, Szilágyi Márton

A kötetet a Korall Társadalomtörténeti Egyesület adja ki.

Főszerkesztő

Kovács Janka

Főszerkesztő-helyettes

Lászlófi Viola

Szerkesztőség

B. Székely Dorottya Piroska, Koloh Gábor, Mezei Hanna
Mravik Patrik, Papp Gábor, Rózsa Márton, Svégl Fanni,
Szabó Róbert, Tóth Kelemen, Veress Dániel, Virág Csilla

A szerkesztőség címe

SIC ITUR AD ASTRA Műhely
1364 Budapest, Pf. 107. vagy 1088 Budapest, Múzeum krt. 6–8.
e-mail: siciturfolyoirat@gmail.com
honlap: sicitur.elte.hu

A kötetet Mravik Patrik és Virág Csilla szerkesztette.

A borító Kovács Janka munkája.

Az embléma Gellén Sára munkája.

Nyomdai előkészítés és kivitelezés:

Könyvpont Nyomda Kft.
Felelős vezető: Gembela Zsolt

ISSN 0238-4779

Tartalom

5	Körkérdés a populáris kultúra kutatásáról
	Tanulmányok
ÁTJÁRÁSOK POPULÁRIS ÉS ELITKULTÚRA KÖZÖTT	
27	Vilonya Bianka „A Gördülő Opera a kultúrforradalom egyik nagyértékű vívmánya.” Avagy lehet-e az opera populáris?
47	Madár Mária Korga György sci-fi borítótervei. Búvópatakként feltörő magas művészet az 1960-as és 1970-es évek populáris kultúrájában
POPULÁRIS KULTÚRA ÉS TÖMEGMÉDIA	
71	Horváth Réka Apróhirdetésektől reklámokig. A populáris kultúra termékei London első napilapjának hirdetéseiben a 17–18. század fordulóján
99	Chikány Judit Közelítések a ponyvairodalom 19. századi fogalomtörténetének kérdéseéhez
119	Fejes-Jancsó Dorottya Szerelem nacionalizmus idején: A <i>Gadar</i> -franchise és a bollywoodi háborús film történeti és politikai vonatkozásai
	Szemle
135	Papp Viktor Varázslatos rajongók <i>Torbó Annamária: Fikció, transzmédia, aktivizmus. Egy Harry Potter-rajongói közösség kulturális és részvételi politikái. Budapest, Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, 2024.</i>

141	Schvéd Brigitta A korai 18. századi angol politikai újságírás és a populáris kultúra kapcsolata <i>Ashley Marshall: Political Journalism in London, 1695–1720: Defoe, Swift, Steele and their Contemporaries. Woodbridge, The Boydell Press, 2020.</i>
147	English abstracts
151	Szerzőink

Körkérdés a populáris kultúra kutatásáról

A populáris kultúra, népszerű kultúra fogalmának körülhatárolása önmagában is bonyolult feladat. Milyen témák és problémák mentén közelít ehhez saját kutatásai során?

CSÖRSZ RUMEN ISTVÁN (irodalomtörténész, tudományos főmunkatárs, HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Irodalomtudományi Intézet): Saját kutatásaim elsősorban a 18. és kora 19. század magyarországi popularitására irányulnak, a tágan közköltészetnek (nagyjából: *popular poetry*) nevezett szövegrendszerre. 1994-ben, épp harminc éve kezdtük Küllös Imolával közös szövegkiadói munkánkat, s évről évre szaporodtak az elméleti tanulságok. A már lezártnak vélt, kritikai kiadásba rendezett szövegcsaládokról is mindig akad új mondanivalónk, de a felfedezés öröme sem múlt el.

A legnagyobb kihívást a populáris kultúra koronkénti és régiókénti eltérései jelentik. Ami kezdetben az udvari kultúrához és az elit tudásához tartozott, néhány évszázad alatt szétterjedhet és átalakulhat a popularitásban. Fordított jelenségekről is tudunk már az irodalmi népiesség romantikus kísérletei előtt is, talán nemzetközi mintákat, történelmi mozgásokat (például a hadseregeket vagy a telepeseiket) követve. Le- és fölszálló kulturális mozgások modellje helyett az *oldalirányú hullámvás* metaforája pontosabban érzékelteti a helyzetet. Mintha egy tengeröböl és a vele szemközti, nem túl távoli sziget közt mozogna a víztömeg, amely élőlényeket, köveket, homokot és hulladékokat egyaránt mozgat. Az elit és a populáris kultúra folyamatosan táplálja egymást, de nem mindig közvetlenül. Minél nagyobb mediációs deficit jelentkezik egy társadalomban – például az írástudók szűk köre vagy földrajzi távolságok miatt –, annál nagyobb szükség van közvetítő személyekre és médiumokra. Ez jelöli ki a közköltészet elsődleges terepét, mivel alkotóinak és részben befogadóinak a köre egyaránt az elit és a „nép” közt körülhatárolható közösségek tagjait jelöli. Nekik mindkét irányba volt lehetőségük továbbadni a „túloldalról” érkező kulturális javakat (Küllös Imola kedvelt metaforája az U-alakú cső, a közlekedőedény, a magam kiegészítése a rendezőpályaudvar). Magyarországon ez a réteg sokáig főként a diákság, az alsó értelmiség volt, felekezettől függetlenül. A köznemesi életmód falusias keretei, majd a lassú városiasodás miatt kis földrajzi mozgástérben is nagyarányú kulturális közvetítést végezhettek, hátszágukat a nagy kollégiumok jelentették. A legkarakteresebb időszak a „hosszú 18. század” (kb. 1690–1820), de Nyugat-Európában jóval korábban megindult e folyamat a polgárosodás növekvő nyilvánosságigénye és íráshagyománya révén

is. Emiatt az egyes régiók között jelentős eltolódásokat figyelhetünk meg az elit és a popularitás viszonylatában (Peter Burke).

Különösen fontosak a divat, a mintakövetés, az akkulturáció útvonalai. Ennek segítségével sok, egyelőre mással nem magyarázható műveltségi elem (viselet, étel-ital, dallam, versforma, meseszűzsé, balladatéma, hír és álhír) mozgásba jöhetett, táguló játéktérre kaphatott – anélkül, hogy komolyabb genetikai kapcsolat lenne az egyes előfordulásai között. A popularitás-kutatás e pályák feltárására tesz kísérletet, az intézményes kultúrák közvetítés mellett mindenkor „folklorikusan” működő, lazább összefüggésszerkezetűre figyelve.

IGNÁCZ ÁDÁM (zenetörténész, tudományos főmunkatárs, HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Zenetudományi Intézet): Valóban nincs könnyű dolgunk, amikor megpróbáljuk definiálni a „populáris kultúra” fogalmát. Számos válasz született arra a kérdésre vonatkozóan, hogy egyáltalán érdemes-e kijelölni a kulturális szférák egyértelmű határait, és hogy mik is lehetnek a „populáris kultúra” azon attribútumai, amelyek például a „magaskultúrától” vagy a „népi kultúrától” egyértelműen megkülönböztethetővé teszik. Vannak, akik szerint e szférák között csak fokozati különbségek léteznek, és azonos érdeklődéssel fordulnak a konvencionálisabb és a kevésbé konvencionális, illetve a csak kevesek érdeklődésére számot tartó és a valóban tömeges népszerűségnek örvendő produktumok felé. Mások inkább abból indulnak ki, hogy ezek a produktumok – egymástól akár markánsan – eltérő tulajdonságokkal rendelkeznek és másként is viselkednek. Szűkebb szakterületem, a populáris zenei kutatások nemzetközi és hazai fórumain érzésem szerint még mindig túlsúlyban vannak azok, akik az utóbbi álláspontot képviselik, és amellet érvelnek, hogy a (tradicionális) zenetudomány nem alkalmas a népszerű zenei jelenségek leírására, mert ezek a „művészi zenétől” vagy a „népzeneitől” eltérő elemzési stratégiákat igényelnek, más tudományágak bevonását, mozgósítását teszik szükségessé.

A szembeállítások, különbségtételek – legyenek ezek esztétikai, technológiai vagy éppen szociológiai természetűek (komplexitás-egyszerűség, elvontság-közérthetőség, zártság-nyitottság, szerzőközpontúság-előadóközpontúság, egyszerűség-sokszorosíthatóság, exkluzivitás-tömegszerűség-népszerűség stb.) – viszont mindig komoly veszélyeket rejtenek magukban. Mégpedig azért, mert többnyire csupán néhány, keletkezési idejét és helyét, műfaját, előállítási módját tekintve jól beazonosítható mű figyelembevételével születnek; a kategóriák, címkék, fogalom párok megalkotása során hajlamosak vagyunk a mintázatba nem illő típusokat, sőt akár egész műfajokat figyelmen kívül hagyni. Azzal pedig, ha a zenei analízist és az esztétikai kérdéseket kizárólag a „magasművészeti” alkotások számára tartjuk fenn, bizonyos zenei jelenségek esetében viszont a társadalmi kontextust igyekszünk feltárni, és a szociológiai és antropológiai kérdésfelvetéseket tartjuk elsődlegesen érvényesnek, csak megerősítjük a régi zenetudományi érvelés érvényességét, mely szerint léteznek a társadalmi törvényszerűségektől független, a történelmi folyamatoktól függetlenedő alkotások és olyanok, amelyek „egyszerűségük”, „banalitásuk” okán kevésbé értékesek és ezért komoly (zenei) elemzésre is kevésbé érdemesek – jóllehet a populáris zene kutatóinak többsége ennek épp az ellenkezőjét szeretné bizonyítani.

Mindezek miatt én inkább tartózkodni szoktam a határok egyértelmű kijelölésétől, de egy, csak a „populáris zenére” érvényes, önálló módszertan kidolgozására sem mernék vállalkozni. Sokkal inkább hiszek abban, hogy a társadalmi és esztétikai kérdésfelvetések minden zene esetében egyaránt fontosak lehetnek. Abban, hogy erre jutottam, elsősorban tudománytörténeti vizsgálódásaim segítettek: az utóbbi években arra igyekeztem választ találni, hogy az általam vizsgált korszakokban és társadalmi-politikai formációkban (mindenekelőtt a kelet-közép-európai államszocialista országokban a hidegháború időszakában) milyen szempontok, értékrendek, kényszerek mentén tettek különbséget a zenekultúra különböző szférái között, és az egyes intézmények, művészeti és tudományos közösségek a „népszerű zene” milyen, egymáshoz olykor közelítő, máskor egymással versengő értelmezéseit hozták létre. Az is érdekelt, hogy a korszakban milyen ellenfogalmakat (például „tömegzene”, „közhasználatú zene” stb.) próbáltak a „könnyűzene”, „populáris zene” fogalmaival szemben bevezetni. Ez a munka végül nemcsak tudománytörténeti szempontból volt hasznos számomra, de a korszak népszerű kultúrájának megismerésében is sokat segített, és arra is felhívta a figyelmemet, hogy az akadémiai kutatás, az elméletalkotás nem minden időszakban a kultúra tényleges mozgásait és trendjeit követte.

Talán nem túlzás azt állítani, hogy a „populáris kultúra” definíciója ma is intézményről intézményre, sőt olykor kutatóról kutatóra változik, és sokszor az írja körül a legpontosabban a fogalom jelentését, hogy egy tanszéken, egy kutatóintézet osztályán milyen munkák folynak egy adott időben, vagy egy kutatási projekt keretében párhuzamosan milyen témákkal foglalkozunk. Már csak emiatt is hozzájárulhat a populáris kultúráról folytatott legújabb diskurzusok megértéséhez, ha a saját kutatói pozíciónkkal is rendszeresen számot vetünk, azzal, hogy tanulmányaink, illetve az intézmények, ahol dolgozunk, milyen típusú vizsgálódásokra sarkallnak, hogy „házon belül” vagy más fórumokon milyen hagyományokhoz igazodunk, milyen elődökkel folytatunk párbeszédet, és ezek, illetve saját ízléspreferenciáink mennyiben befolyásolják a vizsgált művek, források kiválasztását.

A most megfogalmazottakban – ahogy a további kérdésekre adott válaszaimban – is szerepet játszik például, hogy történészként-zenetörténészként váltam a populáris kultúra kutatójává, és hogy jelenleg a HUN-REN (az egykori MTA) Zenetudományi Intézetének munkatársa vagyok, egy olyan intézménynek, amely mindenekelőtt a zenei elitkultúrára, a magyarországi zene értékeire, a zeneművek analitikus vizsgálatára és a történeti kutatásokra összpontosít, miközben a rendszerváltást megelőzően, Maróthy János vezetésével, a magyar populáris zenei kutatások első regionális jelentőségű központja is itt működött.

Maróthy osztálya épp azt próbálta bizonyítani, hogy a populáris zene a zenetudomány módszereivel is vizsgálható. A régmúlt és a közelmúlt néhány szintézeti projektje pedig arra az alapvetésre épített, hogy bármilyen zenetípus elemzése csak a zenei szférák holisztikus megközelítésével, a közöttük létrejövő kölcsönhatások, közvetítések kitapintásával lehet igazán eredményes. Egy ilyen megközelítésben a különböző zenetörténeti korszakok, valamint a művészi zene, a populáris zene és a népzene szférái nem feltétlenül kerülnek élesen szembe egymással; viszont jobban előtérbe kerülnek a zenetörténeti „ismétlődések”, illetve azok az esetek, amikor előzetesen „magasnak” vagy „népszerűnek” felcímkezett produktumok az alkotás,

az előadás, illetve a befogadás és használat módjaiban kifejezetten hasonlíthatnak egymásra, vagy épp ellenkezőleg, amikor műfaji okokból „népszerűnek” minősített zenék csaknem minden lényegi tulajdonságukban különböznek egymástól.

Ezt a gondolatot, illetve a populáris kultúra történeti megközelítését én is irányadónak, sokféleképpen hasznosíthatónak tartom kutatásaimban.

K. HORVÁTH ZSOLT (történész, egyetemi docens, METU Művészeti Kar): A populáris kultúra történeti kutatásának kérdése, különösen magyar nyelven azért is módfelett nehéz, mert ahogyan fordításokból kitűnő megközelítések akaratlanul is rámutatnak, mást értünk *popular culture* fogalma alatt, ha a kora újkorról, s mást, ha a 20. századról beszélünk. Peter Burke *Popular Culture in Early Modern Europe* című könyvét simán *Népi kultúra a kora újkori Európában* címmel adta vissza a fordító, Bérczes Tibor, míg, ha a 20. századról szóló történeti munka lett volna terítéken, egészen biztos, hogy „populáris kultúra”, esetleg a „népszerű kultúra” lett volna a megoldás.¹ Ez a szemantikai váltás nyilván nem véletlen. A két utóbbi kifejezés annyiban is jellegzetes, hogy a „tömegkultúra” kifejezés alternatívájaként tűnik fel magyarul az 1990-es évek második felétől. Eme szóhasználati tudatosság egészen biztosan a Richard Hoggart, Raymond Williams vagy Stuart Hall nevével fémjellezhető brit *cultural studies* magyarországi recepciójának köszönhető, mely a *Replika*, a *Helikon*, a *Korall* és más folyóiratok hasábjain újfajta szemléletet honosított meg.

A brit kultúrakutatók ugyanis bírálatokkal illették *A felvilágosodás dialektikájának* kultúraiparról szóló fejezetét, mely az olcsó tömegkultúrában mindössze egyszerű manipulációs technikát lát, így a népszerű mozi, zene vagy irodalom nem lenne más, mint a politikai akaratképzés és a kapitalista rendszer hegemoniájának változatlan újratermelése.² A magaskultúra exkluzív értékteremtő szerepét megkérdőjelezve a brit *cultural studies* egyrészt kitágította a kultúra fogalmát, másrészt a kultúra sokszínű gyakorlataira helyezve a hangsúlyt rámutatott arra, hogy a társadalom tagjai hogyan értelmezik, *használják* a valóban ipari keretek között termelt népszerű kultúrát. Itt talán Dick Hebdige-nek a *Subculture: the Meaning of Style* című könyvét lehetne példaként megemlíteni.³ Az ifjúsági kultúrák megjelenésével ugyanis a népszerű kultúra fogalma hihetetlenül kibővült: egy könnyed, szerelemről szóló popsláger könnyen ugyanabba a kategóriába kerülhet, mint a kortárs kapitalizmus fogyasztói logikáját megvető, a királyság intézményét nevetségesnek tartó, sok százezer embert megmozgató szigetországi punk-mozgalom. Utóbbit azonban nem lehetne értelmezni szubkulturális rituáléi, esztétikája vagy belső ideológiája nélkül. Világos, hogy az egyszerű manipulációs mechanizmus elmélete még akkor sem működik, ha máskülönben a lemezfeladásokon keresztül a punk-mozgalom gazdasági haszna a lemezkiadó vállalatoknál összpontosult. Nem működik, mert közben teret nyert a DIY-esztétika, melynek jelszava alatt számtalan magánkiadású magazin látott napvilágot vagy nyert teret a fogyasztói

¹ BURKE, 1991. A változó szóhasználatra lásd: H. NAGY-L. VARGA (SZERK.), 2022; BARNA-PATAKFALVI-CZIRJÁK (SZERK.), 2024; FÜZI, 2022; BARÁTH, 2024. Hofer Tamás külön tanulmányt szentelt a fogalom lehetséges elkülönítésére, lásd: HOFER, 1994.

² HORKHEIMER-ADORNO, 2011. 153–208. Lásd: OLAY, 2014. 163–177.

³ HEBDIGE, 1979. A könyv egy részlete magyarul is megjelent: HEBDIGE, 1995. 181–200. Lásd: WESSELY, 1980. 581–583.

társadalom ruhaipari kínálatát átdolgozó, megtépő, feltűnő elemekkel átszínező s kreatívan variáló punk ruházkodás is (mely Vivienne Westwood munkáin keresztül a globális divatiparban is letette a névjegyet).

Ugyanakkor az sem mondható, hogy a fentebbi képlet napjainkban ugyanígy érvényes lenne. A kortárs világ változása ugyanis mindig új kihívás elé állítja az értelmezőket. A Fal leomlása után, a globális neoliberális kapitalizmus terjedésével, a digitális kultúra mindennapi tapasztalattá való válásával, a globális szélsőjobboldali politikai mozgalmak megjelenésével és módfelett tudatos médiahasználatával az utóbbi bő egy évtizedben a kutatók ismét fogékonyabbá váltak a fentebb érintett manipulációs technikák iránt.⁴ Mit csinál a direkt marketing, s mennyiben más a hatásmechanizmusa, mint a propagandának? Hogyan hatnak az okostelefonokon folyamatosan megjelenő kereskedelmi és politikai hirdetések? Ma tehát megint másképp tesszük fel elvben „ugyanazokat” a kérdéseket. Történeti szempontból azt kérdezhetnénk ma, vajon nem az 1960–1970-es évek ellen- és szubkultúráinak kritikai tömegéből származó felhajtóereje kellett-e ahhoz, hogy a fiatalok többé-kevésbé saját képükre alakíthassák, formálhassák a körülöttük lévő világot. Vannak-e napjainkban ehhez fogható valódi közösségek? Mivel méretüket és hatásukat tekintve nincsenek, így az egyre inkább dezintegrálódó társadalmak atomizált tagjai vajon nem kitettebbek-e a globális és lokális médiahatásnak? Vagyis a kérdésre válaszolva annyi bizonyosan elmondható, hogy nemcsak a fogalmak, de a kérdések felvetésének ideje feltételezi azt, hogy a történeti témával foglalkozó kutató jól mérje fel a mindenkori jelen diszpozícióit. Elvben „ugyanaz” a kérdés nem minden történeti időben és helyzetben ugyanúgy érvényes.

Saját kutatásaimban tehát eme problémakonstrukció dinamikus felfogását igyekszem érvényesíteni, így mindig az adott empirikus kutatás jelöli ki a megfelelő módszert, s jelöli ki a hozzárendelt kritikai szakirodalmat. Igyekszem továbbá a kulturális és a társadalmi szempontokat is szem előtt tartani, vagyis azt, hogy a kultúra fogyasztása, az ahhoz való hozzáférés, az abban való jártasság nem választható el az illető osztályhelyzetétől, továbbá tőkekonverziós képességétől. Ezért szoktam kutatási területként a *kulturális formák és gyakorlatok társadalomtörténetét* megjelölni, mert ez az összetétel fejezi ki leginkább a személetemet.⁵ Ezen a területen Pierre Bourdieu kulturális szociológiájának kulcsfogalmainak (tőkeformák, mező, habitus, hexis) interpretációs erejét igyekszem kamatoztatni.⁶ A kultúra történetisége kapcsán módfelett fontos, hogy a magyarországi kultúra történetét semmiképp sem izoláltan vizsgáljuk, hiszen a tömegkommunikáció korában a kultúra per definitionem globális jelenség, még akkor is, ha a hidegháború idején ennek terjedését mindkét oldalon igyekeztek valamilyen szinten – többnyire teljesen hasztalanul – korlátozni.

PIKLI NATÁLIA (irodalomtörténész, egyetemi docens, ELTE BTK Angol-Amerikai Intézet): Mint sokunknak, nekem is máig Peter Burke kérdései jelentik a kiindulópontot a populáris kultúra vizsgálatához, ezzel kezdem az ilyen tematikájú

⁴ GINZBURG, 2023. 69–98. A politikai propaganda és a kereskedelmi marketing összefüggéséről pedig: GINZBURG, 2013. 67–108.

⁵ Vö. REVEL, 2006. 293–313.

⁶ BOURDIEU, 1979. Illetve BOURDIEU, 2023.

óráimat is. Mi az, amiről beszélünk? Olyan dolog, ami „of the people”, azaz alulról induló kulturális termék, „az emberek” hozzák létre, és a létrehozó neve, státusza vagy nem fontos, vagy nem is ismerjük? Vagy „for the people”, azaz hatalommal és anyagi eszközökkel bíró alkotók hozzák létre „az emberek” szórakoztatására és/vagy edukációjára, azaz egy felülről lefelé irányuló folyamatról van szó, ami nagy vagy jelentős tömegeket ér el (kvázi „tömegszórakoztatás”? Az előbbire jó példa a népdal vagy az internetes mém, az utóbbira a hollywoodi filmek vagy az Erzsébet- és Jakab-kori közzsínházak számára ismert, „befutott” szerzők (William Shakespeare, Ben Jonson) nevével kiadott drámák olcsó nyomtatványai. Ez egy általános alapprobléma, ami univerzális, minden korszakra alkalmazható, de természetesen csak kiindulást jelent a további kutatáshoz, hiszen sokszor ezen különböző kiindulási alappal rendelkező produktumok keverednek, hatnak egymásra, átvesznek egymástól dolgokat, amiket aztán saját igényeik szerint átalakítanak. Például így emelkedett be a fanfiction a *Sherlock* című BBC tévésorozat későbbi évadaiba, vagy így lett Petőfi-versből („Cserebogár, sárga cserebogár”) kvázi népdal a mezőföldi falusi lakosság számára, ahogy ezt olvashatjuk például Kovács Viktor és Dominik friss regényében, a *Lesz majd mindenben*. Azaz nemcsak az úgynevezett elit magaskultúra és a populáris kultúra közt van szinte minden korban (bár különböző mértékben) kétirányú átjárás, hanem a populáris kultúra különböző formái között is.

A keletkezés mellett mindig érdemes azt nézni, mit jelent az, hogy valami népszerű: ez viszont már függ koroktól, régióktól és az adott szociokulturális szituációtól. Ha a Shakespeare korabeli Angliáról beszélünk, például jól mérhető egy jelenség népszerűsége a korszak nyomtatott könyveit digitalizált és kereshető formában tartalmazó *Early English Books Online* adatbázisban való előfordulásokkal, amely mindenféle státuszú és műfajú szöveget őriz, nem szelektál, így jobban mérhető a szóelőfordulások révén egy jelenség elterjedt volta. Ebből indult ki a korábbi kutatásom a *hobby-horse* szó kapcsán, melynek szóelőfordulási gyakorisága nagyrészt egybeesett Shakespeare karrierjével. Ő is használja öt drámájában, de a tudomány eddig sosem ment túl azon, hogy glosszaként jelezze: a szó többjelentésű. Pedig ennél sokkal komplexebb a kép, és ennek kibontása jelentős új meglátásokat hozott. Ehhez sokat hozzászolgált az is, hogy maga a szó hat különböző jelentéssel rendelkezett a korban, azaz a szóhasználat igen sokrétű volt, és ezen jelentések közül öt a populáris kultúrához kötődött vagy közvetlenül (a *hobby-horse* mint a népszerű morris tánc félig ló-félig ember figurája) vagy közvetettebben, népszerű diskurzusokat felidézve a „rosszerkölcsű nő”, „bolond”, „semmiség”, „értéktelen tárgy”, „gyerekjáték” jelentésekben. (Mint egy „ír eredetű, kistermetű lófajta” is előfordult, de ez volt a legritkább szóhasználat.) Azaz a korszakra leszűkített kb. 100 szövegben egyenként meg kellett nézni, melyik jelentésben, milyen kontextusban, ki használja és milyen intencióval a szót, milyen elsődleges és másodlagos (esetenként harmadlagos) jelentésben, és mivel maga a szó szorosan kötődött a populáris kultúrához, a kibomló recepció- és „használatstörténet” sokat elmondott nemcsak a populáris kultúra különböző formáiról balladától utcai fesztiválon át drámáig, hanem azok fokozatos commercializálódásáról, majd átpolitizálódásáról 1580 és 1635 között. Így született meg a könyvem, melyet 2022-ben kiadott a Routledge kiadó (*Shakespeare's Hobby-Horse and Early Modern Popular Culture*).

Természetesen a korabeli angol populáris kultúra minden szegmensével foglalkozom emellett, boszorkányságnarratíváktól balladákig és emblémakönyvekig (bár ez utóbbi átmenet elit és populáris között), jelenleg épp George Wither emblémakönyvének játék-jellegéről írtam (van benne egy társasjátékszerű „lottery”), és folytatom a vele való foglalkozást ősszel a chicagói Newberry Library-ben, ahol a potenciális női olvasóit próbálom felderíteni, ami azért is izgalmas, mert Wither szembemegy a korban elterjedt népszerű nőellenes populáris diskurzusok és az emblémaszerzők mizogün nőképével nemcsak az 1635-s könyvében (*A Collection of Emblemes*), hanem korábban is, már az 1613-as satirikus pamfletjében (*Abuses Stript and Whipt*). Érdemes vizsgálni ezeket a „rossz, másod-vagy harmadrangú” költőket, akik a korban nagyon népszerűek voltak (több mint 80 mű fűződik Wither nevéhez), mert bár esztétikailag nem jelentősek, a korabeli populáris kulturális jelenségek kapcsán sokat lehet tőlük tanulni.

Milyen hazai és nemzetközi tendenciákat lehet felfedezni az elmúlt évtizedekben a populáris kultúra kutatásában?

Cs. R. I.: Aligha tudok erről mértékadóan nyilatkozni. Ha valamire figyeltem (hazai és közép-európai vonatkozásban), az épp az, hogy a régi popularitás működési mechanizmusait a jelenkori tömegkultúra mintegy újra igénybe veszi, legitimálja, kitágítja. Kérdés, hogy a hajdani kisközösségek megnyilvánulásai mennyire állják meg helyüket egy egyetemesebb formavilágban, nem válnak-e néha öncélúvá. Úgy vélem, mindez a popularitás mélyén megbúvó mintakövető, *litterae* jellegű művészettelfogással függ össze, vagyis a köz-művészet éppúgy a kulturális örökség része, mint az ugyanebben a szellemben fogant elit alkotások. Kíváncsian várom a kutatásokat, amelyek elmélyednek például a régi európai énekköltészet poétikája és a modern rokon műfajok (sanzon, kuplé, popszövegek stb.) közti összefüggésekben, a nemzetközi anekdota vagy álhír-hagyományban. Az utóbbira kiváló példákat ad Mikos Éva több tanulmánya a városi legendákról, a banánnal behurcolt pókok, kígyók és a lefolyóban rejtőző krokodilok gazdag narratívájáról.

I. Á.: A nemzetközi populáris zenei kutatások vonatkozásában nagyon hasonlóan látom a helyzetet ahhoz, mint amit egy általam moderált kerekasztal-beszélgetésen néhány éve Szemere Anna és Barna Emília is megfogalmazott: a hidegháború lezárását követő évtizedekben a kutatási trendekre, kánonokra az angolszász egyetemek és kutatóintézetek, valamint a nyugati kutatók által dominált nemzetközi szervezetek (mindenekelőtt az International Association for the Study of Popular Music [IASPM]) gyakorolták a legnagyobb hatást. A tudományág legtöbbet hivatkozott alapszövegei, a legmeghatározóbb elméletek szintén Nyugat-Európában és Észak-Amerikában (és jellemzően angol nyelven) születtek.

Tegyük hozzá, az erőforrások egyenlőtlenségén túl ebben a nem nyugati kutatóknak – s köztük a kelet-közép-európai térség szakembereinek – is megvolt a felelősségük, akik önálló kutatási irányok megfogalmazása helyett gyakran igazodni próbáltak a nyugati trendekhez, és az ottani elméleteket fordították-adaptálták,

jöllehet a nyugati szakirodalom nem feltétlenül (volt) alkalmas minden helyi jelenség leírására, és nem feltétlenül (volt) érzékeny azokra a társadalmi, (geo)politikai sajátosságokra, amelyek például Magyarország és más államszocialista országok zenekultúráját jellemezték a 20. század második felében.

A mai hazai kutatási trendeket megvizsgálva könnyen az a benyomásunk támadhat, hogy a zenekultúra művészi zenén (és hagyományos népzzenén) kívül eső szféráinak tudományos vizsgálata nálunk legfeljebb két-három évtizedes múltta tekint vissza. Mindeközben szinte teljesen feledésbe merült, hogy az államszocialista országokban, de mindenekelőtt Magyarországon, Csehszlovákiában és az NDK-ban a népszerű zene akadémiai kutatásának intézményi feltételei már az 1950-es, 1960-as évek óta adottak voltak, és a kutatók első generációja a régió zenekultúrájára szabott, saját kutatási módszertan és elmélet kidolgozására is tett kísérleteket. Sőt arról is kevés szó esett, hogy a hidegháborús Kelet és Nyugat, valamint a Globális Dél kutatói a tudományág első jelentős nemzetközi szervezeteit együttesen hozták létre és működtették. Öröndetes, hogy az utóbbi években egyre több kelet-közép-európai munka tárja fel ezeket az elfeledett hagyományokat és a kutatók 20. századi hálózatainak a működését, de tudomásom szerint Latin-Amerikában is vannak néhányan, akik az ottani tudománytörténeti előzmények megismerését tűzték ki célul. Az értékes helyi előzmények újrafelfedezése és a múlt nagyléptékű, de ideológiai-politikai szempontból sokszor terhelt műveinek kritikai újraértékelése hosszú távon a nyugatcentrikus tendenciák ellensúlyozásában is segíthet, és talán abban is, hogy a kisebb, súlytalanabb országok ismét önálló kutatási irányokat tudjanak kialakítani.

De nemcsak a diskurzusok és az elméletek terén érvényesül a nyugati dominancia, hanem a vizsgált zenék esetében is. A nyugati országokban természetesnek tekinthető, hogy a kutatások középpontjában a helyben előállított modern populáris zene műfajai (korábban főleg a jazz és a pop-rock, az utóbbi időkben egyre inkább a hip hop és az elektronikus tánczene) álltak, és e műfajokon belül is kiemelt figyelem övezte a legfiatalabb generációk zenélési és zenefogyasztási szokásait (az idősebb generációk zenéjének a rovására), illetve a különböző zenei szubkultúrákat (a mainstream, illetve a kommersz műfajok rovására).

Sokatmondó ugyanakkor, hogy az elmúlt évtizedekben a magyarországi és a szomszédos országokban zajló kutatások szintén ezekre, valamint a nyugati zeneipar lokális és lokalizált jelenlétére koncentráltak. Az egykori keleti blokk területén persze mindez az államszocialista múlttal szembeni ellenérzésekkel és tudatos távolságtartással is összetetlalkozott, hiszen a modern nyugati zene sokak számára a kommunista rezsimekkel szembeni ellenállás, a demokratikus berendezkedés, a szabadság szimbóluma volt (és még ma is az).

A tudományág globális erőviszonyai az elmúlt évtizedekben ténylegesen keveset változtak, mégsem mondható, hogy ne lennének figyelemre méltó fejlemények a populáriszene-kutatás terén. A posztkoloniális elméletek vagy éppen az új hidegháborús kutatások hatására néhány, a korábbiakban „alulkutatott” témával is gazdagodott a diskurzus. Hogy az államszocialista időszaknál maradjunk: ha még nem is nagy számban, de már léteznek kutatások az államilag támogatott zenei produktumokra, az államszocialista országok közötti hivatalos zenei cserékre, illetve az Európán és Észak-Amerikán túli (latin-amerikai, ázsiai) zenei

kapcsolatokra, továbbá a szocialista zenekultúra saját „tömegműfajaira” vonatkozóan, emellett pedig a kelet-európai populáris zene 1945 és 1990 közötti színtereinél aktív, ám „láthatatlan” szereplőivel (a menedzserekkel, hangmérnökökkel, kutatókkal, újságírókkal, a zenészek kísérszemélyzetével, a zenepolitika irányítóival stb.) is mind gyakrabban foglalkoznak; mindez jó eséllyel kiegészítheti, árnyalhatja a főként alkotókra, művekre és közönségre fókuszáló eddigi vizsgáldásokat.

K. H. Zs.: Két területen tudok kapcsolódni. Az első téma a hidegháború megújuló globális kultúratörténete, mely az 1990 előtt dívó, az izolációra épülő elmaradás-narratívája helyett inkább a kulturális transzferekkel foglalkozik.⁷ Milyen kulturális kapcsolatok voltak a két tömb országai között?⁸ A kultúra történeti vizsgálata ugyanis nem tudott magyarázatot adni arra, ha kulturális és tömegkommunikációs szempontból valóban ennyire „elmaradott” lett volna térségünk, konkrétan Magyarország, akkor mégis hogyan születhettek a centrumországok teljesítményével párhuzamosan, azokból táplálkozó izgalmas produkciók. Ez a megközelítés egyaránt érinti a képzőművészeti, a mozgóképes, a televíziós, a zenei kutatásokat, s ezek kereszteződéseit is. Az újabb értelmiségtörténeti kutatások arra is rámutattak, hogy 1956 után, a forradalom idején nem kompromittálódott művészértelmség számtalan tagja legálisan utazhatott nyugati országokba, hogy „tájékozódjon”, „felmérje” a terepet, s az ott megszerzett tudást itthon kamatoztathassa. A kiutazás és a terepfelmérés azonban privilégium volt, s egyre jobban látható, hogy az ilyen típusú kulturális kapcsolatok miféle előnyt jelentettek más, az országot legálisan elhagyni nem tudó művészekkel vagy zenészekkel szemben.

Kicsit szűkítve, ennek egyik lehetséges terepe nyilvánvalóan a magyarországi populáris zene, szűkítve a beatzene megjelenése és kulturális funkciója volt az 1960-as évek legelején. Főleg a koppintós korszakot, vagyis a nyugati előadók számaikat kamuangol nyelven előadó időszakot itatja át az occidentalizmus, az elképzelt és vágyott Nyugat felhajtóereje, mely a nemzedéki tiltakozás és a negatív szabadság problémáján túl valódi hidegháborús helyzetet teremtett. Ezért szembeötlő az évtized második felében megjelenő, erősen politikai indíttatású *protest song* magyar verziójának, a pol-beatnek a megjelenése. A Gerilla és az Orfeo együttes esetében eme kulturális jelenség egyszerre íródik bele a hidegháború és a megosztott világ, a globális populáris zene, az ellenkultúra, a globális baloldal történetébe, a zenekar tagjai és segítői (Berki Tamás, Vámos Miklós, Haraszi Miklós, Maróthy János stb.) révén pedig a komoly kulturális és társadalmi tőkével rendelkező magyar értelmiség történetébe is. A magyarországi populáris zene korai történetére ugyanis fokozatosan igaz az, hogy úttörői, vagyis az első ismert zenekarok tagjai többnyire magasan kvalifikált budapesti értelmiségi családokból érkeztek, jó iskolákba jártak, s ebből fakadóan jó tőkekonverziós és kommunikációs képességekkel rendelkeztek. A „zenei sikernek” eme láthatatlan összetevői mintázták például azt, hogy kinek mikor lehetett nagylemeze vagy utazhatott nyugati turnéra. Az ún. áldozati narratívára épülő emlékezetpolitikai magyarázatokkal szemben ez a történeti szociológiai megközelítés részben arra is magyarázatot adhat,

⁷ JØRGENSEN–LÜSEBRINK (SZERK.), 2021.

⁸ PÉTER, 2004. 113–124.

hogy olyan tehetséges zenészek, mint az angyalföldi munkáscsaládból származó Radics Béla (1946–1982) külvárosi sikerei ellenére miért nem juthatott soha önálló nagylemezhez, s ez a kirekesztettség hogyan pecsételte meg fiatalon a sorsát.

A másik téma esetében nem új tendenciáról, hanem inkább egyfajta hiányszágról szeretnék beszélni. Az magától értetődik, hogy a társadalomtudományokban is vannak divatok, preferált témák és kedvelt megközelítések. A kultúra történeti kutatásában azonban feltűnően hiányzik mostanság a két háború közötti munkásság kultúrájának vizsgálata. Gyáni Gábor már 1989-ben rámutatott arra a paradoxonra, hogy noha a pártállam nagy előszeretettel hivatkozott a munkássósztályra, melynek történetével elvben két intézmény (MSZMP KB Párttörténeti Intézete, Munkásmozgalmi Múzeum) is foglalkozott, ám – a politikai lózungokon túl – alig tudunk valamit a munkásság szervezeteiről, intézményeiről, mindennapi életéről, illetve sajátos kultúrájáról.⁹ Egy Mérei Ferencről szóló kutatáshoz kapcsolódóan bukkantam rá olyan problémákra és forrásokra, melyek, ha nagyon hiányosan is, de kirajoltak valamit abból a szervezett munkáskultúrából, mely az önművelődésen, a természetjáráson, a testgyakorláson, az evezésen, a szavalókóruson, a színjátékon stb. keresztül kidolgozott egy olyan sajátos munkásöntudatot, mely valójában a polgári művelődés *ellenkultúrájaként* lépett fel. Azért használom így eme fogalmat, mert a forrásokban a munkásegyleti önmeghatározás és a kulturális emancipáció igénye szinte minden esetben hangsúlyosan a polgári kultúrával szemben határozta meg magát. Utóbbi individuális kultúrafogyasztásával (például csendes, magányos olvasás) szemben például a munkáskultúra résztvevői az együtteséget (szeminárium, kórus) preferálták, s ez a fajta kollektivitás önmeghatározásukban is fontos helyet foglal el. Jóllehet meglehetősen kevés forrás áll itthon a kutatók rendelkezésére, eme kultúrafelfogás és gyakorlat társadalomtörténetét mindenképpen fontos lenne megírni, még akkor is, ha napjainkban nem tartozik a divatos irányzatok közé.

P. N.: Nemzetközi, angol–amerikai kontextusban a populáris kultúra kutatása már elfogadottá vált, sőt, mára jelentős részét teszi ki például a Shakespeare-tudomány területén megjelenő gyűjteményes köteteknek és monográfiáknak. Legnagyobb számban a kortárs populáris kultúra kapcsán jelennek meg tanulmányok továbbra is (filmes és tévés adaptációk, sorozatok, képregények, a virtuális média Shakespeare-produktumai), de egyre nagyobb teret kap a történeti vonulat is a populáris kultúra kutatásában. Mára polgárjogot nyert az, hogy nemcsak a kanonikus szerzők írott művei alapján beszélünk róla, hanem mindenféle jelenléteket vizsgálunk, a városi fesztiválokon (Lord Mayor’s Show) keresztül a balladákön át egyéb obskúrusabb vagy efemer jellegű performatív formákig. Emellett erős külföldön a materiális kultúra felé fordulás is, ami természetesen hozzá magával a populáris aspektusokat, ilyen például a *food studies*, amit itthon sajnos még nem is fogadtak el igazán. Itthon viszont örövendetes, hogy elindult a populáris kultúra kutatásának „emancipációja”, ebben a Csörsz Rumen István által szerkesztett *Doromb. Közköltészeti Tanulmányok* sorozat nagyon fontos és úttörő munkát végez (például egy releváns téma magyar szakszókincsének egységesítésében), de

⁹ GYÁNI, 1991. 345–355.

más kiadványok, mint épp a *Sic Itur ad Astra*, vagy a sokszor doktori hallgatók által szervezett konferenciák is jelentős előrelépést jelentenek ezen az úton. Az egyetemeken is egyre több a populáris kultúrával foglalkozó kurzus, de itt még az ilyen órákat oktatók gyakran szembesülnek egyfajta értetlenséggel a kollegák részéről, hogy ez „nem is tudomány”. Emellett itthon eléggé elkülönül az, amikor kimondottan elméleti-esztétikai síkon foglalkozik valaki a populáris kultúrával, és amikor valaki történeti oldalról vagy kortárs produktumok felől nézi – és sajnos itt az elméleti vonalat képviselők sokszor szintén nem tekintik magukkal egyenrangú tudósnak a másik oldalról érkezőket: ezen még lenne mit javítani.

Milyen okai vannak, hogy a „magaskultúra” vagy az ellenkultúra kutatása felől egyre erőteljesebben tolódik a figyelem a népszerű- és tömegkultúra felé?

Cs. R. I.: Talán eretnokség leírnom, de a popularitás nagyobb időtávlatban – nemcsak a mai tömegkultúrát, hanem a régi, szűkebb közkultúrát tekintve is – sajátos indikátorként szolgál a „magaskultúrához”. Épp azért kerülném a „magas” fogalomkört, mivel gyakran szimbiotikusan együtt élnek, gondoljunk akár Shakespeare-re vagy a romantikus költőkre. A közönséget célba vevő egyedi és egyéni íróprogramok, különösen a színház vagy az élő zene voltaképp kijelölik a popularitásba való átlépés határvonalát. Egy alkotás közkinccsá válása magában hordozza a popularizálódás, a folklorizálódás lehetőségét, változó mértékben (idézet, plágium, mémesedés stb.). Ehhez a nyelvészetben használt *langue* és a *parole* párhuzama kínálkozik. Nem véletlen, hogy az alkotóművészetek mögé hányféle, egyre csiszoltabb szabályrendszert hadrendbe állítottak a régiek, míg az előadásról jóval kevesebbet tudunk. A zenéből, a versből így gyakran a tudatos szerzői koncepció maradt hátra – intellektuális csontváznak is nevezhetjük –, míg az előadástól független művészeti ágakban született alkotásokhoz valamicske természetes viszonyt ma is érzünk befogadóként. Akkor is, ha nem tudjuk dekódolni az ikonográfiai finomságokat, nem értjük tisztességesen a mitológiai vagy bibliai allúziókat, de a magunk mai „populáris nézőpontja” helyet kereshet egy ókori vagy középkori szobornak, beléphetünk egy régi épületbe. Az irodalom, a színház és a zene ilyesféle „térélményeitől” messzebbre szakadtunk – a popularitásban viszont ilyen élmények is tükröződnek. Nem véletlenül vált a népzenei hagyomány egyszerre ihletőjévé a beatzenének és a régizenei mozgalomnak mind Nyugaton, mind Közép-Európában.

A kultúra persze a nyelviségén át is hatást gyakorol. A vizuális nyelv ugyanolyan eklektikus, mint a szöveges művészeteké: elsősorban alluzív, s a harmóniát az egyedi alkotás arányai képesek megteremteni vagy nem megteremteni. A mai popzene például a szöveg nyelviségét zenei eszközként használja, a szövegpoétikát másodlagosnak tekinti, de nem mellőzi, lásd az irodalmi centókat a rapszámokban (például a *Szeptember* végén átdolgozásait). Az énekelt vers archetípusa valamiképp felülírja a másik, későbbi kánonszabályokat.

A popularitás tehát a régiség spontán továbbélőjének szerepét is magára veszi. Összeköti a múlttal, ha nem is tudatosan. A szórakozás, a közösségi recepció egyetemesebb, mint az individuális. Aki ma zenét szerez, Mozart, Beethoven és Vivaldi

mellett tudat alatt az ő elődeik módszereit is ébren tartja, legfeljebb nem azokból választ. Sőt: aki ma focizik, egyúttal a rokon labdajáték-ősöket is élteti, a pókerezők a középkori kockadobók tudását örökítik tovább. A kultúra additív, és a szelektív működése egyedi döntések, elsősorban közösségi normák következménye. Ez utóbbihoz sorolnám az üzletet is, ami korántsem az egyetlen hajtóerő, még a jelenkori viszonyok közt sem. Hosszú távon kirajzolódnak majd az önelvű popularitás és az *irányított popularitás* erővonalai, amelyek történeti tanulságokat is ígérnek.

I. Á.: Számos oka lehet annak, hogy a kultúrakutatásnak miért vált mára integráns részévé a populáris kultúra jelenségeinek a vizsgálata. Mindenképpen érdemes megemlíteni, hogy a termelés, a terjesztés és a befogadás módjaiban ma már alig állapíthatók meg különbségek az exkluzívabb és a tömeges használatú alkotások között. A történelem során nem először fordul elő, hogy a kultúra szférái, a különböző alkalmakra szánt, különböző funkciókkal felruházott produktumok kifejezési eszközeikben, „nyelvükben” is közelítenek egymáshoz (vagy akár azonos „nyelvet” beszélnek); de ez a közeledés az elmúlt évtizedekben talán minden korábbinál szembetűnőbb, ahogy szembetűnő a „crossover” jelenségek, „hibrid” képződmények számának ugrásszerű növekedése is. Ezekre a mozgásokra természetesen leginkább a kultúrakutatásnak is reagálnia kell.

De mindezek mellett praktikusabb szempontokat, tudomány- és intézménytörténeti tényezőket is említhetünk. Elsősorban arra gondolok, hogy azoknak, akik külföldön és Magyarországon megalapozták a populáris kultúra kutatását, már a tanítványaik is pályára álltak, és a tudományág művelésének intézményi feltételei is egyre inkább megvalósulnak, illetve a „populáris kultúra” lassanként az egyetemi oktatásban is tényezővé válik. Másképp fogalmazva: azért is érezhetjük úgy, hogy a népszerű kultúra kérdései előtérbe kerülnek a nyilvánosságban, mert egyre több egyre jobban képzett kutató és újságíró dolgozik ezen a szakterületen.

Feltétlenül összefügg az iménti ponttal, hogy – a szocialista realizmustól a pop artig – egyre többet tudunk, és egyre több objektív értékelés születik olyan múltbéli elméletekről, irányzatokról, mozgalmakról, amelyek a kultúra és művészet demokratizálását, a kulturális szférák egységes fejlesztését vagy a kulturális javak tömeges népszerűsítését szorgalmazták. Ezek a tudások – én legalábbis így érzekem – sokszor a legújabb ilyen irányú kutatásokat is katalizálják, és nagyobb legitimációt szereznek számukra.

Végül pedig azzal is számolnunk kell, amire egy lentebbi kérdés is vonatkozik: a populáris kultúra kutatásához hihetetlen mennyiségű forrás áll rendelkezésünkre, és ezek száma szinte mindennap tovább gyarapodik. Régebbi korokban gyakran megesett, hogy a népi vagy népszerű kultúra alkotásai nem, vagy csak magaskulturális közvetítéssel maradtak fenn, a tömegkommunikáció és a technológia robbanásszerű fejlődésének köszönhetően azonban ez mára jelentősen megváltozott. Egyelőre azt még nem állíthatjuk, hogy az elmúlt száz év valamennyi alkotása elérhető a dolgozósobánkból – bizonyos korszakok és országok forrásainak eléréséért továbbra is nagyon meg kell dolgozni –, de közelítünk ehhez az állapothoz.

K. H. Zs.: *A kultúra társadalma – a kulturális modernitás konstitúciója* című tanulmányában Márkus György úgy fogalmaz, hogy a felvilágosodás elhozta az ész

uralmát: az ész vezérelte, ellenőrizhető, objektív feltételekkel dolgozó tudomány korát. Meggondolkodtató antinómiaként azonban azt is felveti, hogy a tudományos eredmények társadalmi hasznosíthatósága magával hozza a képzeletet is. Az ész és a képzelet speciális és paradox összefonódása a modernitás sajátossága, s így a magaskultúra fogalmába sűrűsödtek azok a kreatív erőforrások, melyek képesek voltak megfogalmazni és megvalósítani az egyetemesen érvényes célokat.¹⁰ A magaskultúra modernitásbeli kiváltsága azonban megszűnni látszik, s ennek nyilvánvalóan számtalan oka van. A 20. század második felében a magaskultúrára is jellemző „újítás” olyan bonyolulttá tette az egyes művészeti ágak formanyelvét, hogy azok akarva-akaratlanul túlzottan exkluzívvá tette. Ligeti György zenéje vagy Jancsó Miklós mozgóképnyelve például nemzetközi kritikai szinten is óriási elismerést váltott ki, ugyanakkor nem feltétlenül találkozott a közönségsikerrel. Amíg a művészeti autonómia igényéből fakadóan a közönség igényeinek kiszolgálása az 1950–1960-as években sokadrangú kérdés volt az esztétikai újításhoz képest („*who cares if you listen*”, ahogyan Milton Babbitt amerikai zeneszerző írta tanulmánya címeként), addig az 1970-es évek neokonzervatív–neoliberális fordulatától a kultúra megszűnik magától értetődő értéké válni, s mindközönségesen árucikk lesz belőle.¹¹ Egyértelmű tehát, hogy egy, a beavatottnak is hosszú időt és beható értelmezést igénylő műalkotás a keveseknek szól, úgyis fogalmazhatnánk, hogy többé-kevésbé a komoly kulturális tőkével rendelkezők sajátja lesz, s bizony sokáig ez volt az „elitizmus” címszava alá sorolható kritikai politikai éle. Mivel a fenti fordulat nyomán a magaskultúra megszűnik önértéknek lenni, piaci árucikként pedig kevésbé kifizetődő termék, így egyre jobban kinyílik az olló a sokaságnak szóló populáris alkotások és a keveseknek szóló magaskultúra között. Ez nem esztétikai ítélet, hanem az utóbbi évtizedek kulturális logikája, mely azt is magával hozza, hogy a sokaság kultúrája is érdekes és izgalmas, mely szociológiai, társadalomtörténeti szempontból is kutatásra érdemes. Sok szempontból ennek egyik legszembetűnőbb esete Császi Lajos médiakutatónak a *Mónika show* világáról írt nagydoktori értekezése.¹² A műsor iránti hatalmas érdeklődés nyilván nem találkozik a kulturális elit esztétikai elvárásaival, ám a médiaszociológiai megközelítést épp az érdekelheti, hogyan jelennek meg az emberi konfliktusok a médiatérben, s milyen normatív válaszokat ad rá az adott műsor.

P. N.: A populáris kultúrának mindig nagyobb volt a bázisa, hiszen több emberhez ér el, könnyebb a kódrendszerét megfejteni, mivel úgy készült, hogy érthető legyen sokaknak. Azonban a kultúraelméletben és tudományban Descartes óta egyfajta elitizmus uralkodott el, ami a kultúra ezen szegmensét nem tartotta kutatásra érdemesnek. Már Bahtyin is jelezte ezeket az ellentmondásokat híres Rabelais-könyvében: egyszerűen a 17. század végétől kezdve a populáris kultúra alacsonyabb rangúnak számított (*low culture* a *high culture*-rel szemben), a komédia alantasabbnak a tragédiánál, a testi a szellemnél stb. Ennek a gondolkodásnak a megváltoztatása nem egyszerű folyamat, hiszen a tudományos intézmények

¹⁰ MÁRKUS, 2017. 27–51.

¹¹ BABBITT, 1958. 38–40.

¹² CSÁSZI, 2011.

vagy kiadványok élén még gyakran a régi gondolkodásmódban szocializálódott vezetők állnak. De a populáris kultúra kutatásának emancipációja már folyamatban van, a posztmodern alkotások és elméletek már fellazították ezt az elitista tudományszemléletet. Miért népszerű a népszerűt kutatni? Egyrészt körülvesz minket, sok az anyag, és bár maga a produktum nem olyan maradandó, mint a klasszikus művek, épp az adott korról mond el többet, hiszen sokkal jobban kötődik az őt kitermelő kor tipikus gondolkodási formáihoz, ezeket akarja kiszolgáltatni. Így, ha ráeresztjük ezekre az efemerebb jelenségekre a tudományos alaposágú módszereinket, nagyon izgalmas következtetések vonhatóak le – részben az adott korról, részben a populáris kultúra minden korra igaz, univerzálisabb aspektusaival kapcsolatban. Harmadrészt, a sokadrangú művek tanulmányozása a kanonikus művek és jelenségek értelmezését is sokszor új megvilágításba helyezi.

Hogyan oldható fel az ellentmondás, miszerint a populáris kultúra szélesebb társadalmi csoportok elvárásait, élményeit és ízlését tükrözi, mégis egy értelmiségi diskurzusban máig valamennyire lesajnált műfajnak számít?

Cs. R. I.: Koronként változó ez az arány, de a régiség felől nézve talán nem kell feloldani semmit. Maga a kultúrtörténet teszi lehetővé, hogy a létrehozott alkotások mozogjanak benne – akár a maguk egyediségét képviselve, akár azt mellőzve. Ez önmagában egy oldási folyamat. A popularitás gyökerei voltaképp azonosak az elit kultúráéval, nyersanyagai és alkotói gyakran érintkeznek. Az elszigetelődés, a hatástalanság nem érdem, s nem emel az elitbe. Gyakran csupán kényszerhelyzet, s nem az alkotások igazi érdemeit tükrözi, lásd például Mikes vagy Bach megkésett hatását.

Más kérdés, hogy nemcsak a popularitás viselkedett a magas művészet ellenkultúrájaként. Már a régiségben is alaphelyzet, hogy az elit tudatosan kerüli az „alacsony” szókinccset, formákat, zenei vagy képzőművészeti paneleket, így saját alkotásait ellenkultúráként értelmezi a könnyen befogadható, közönségigényekre alapozó popularitással szemben. A lesajnálás egy része: jogos irigység, versengés. Másfelől persze mindig árnyaltabb a kép. Hiteles, „nem tapsra vágyva” létrehozott alkotások ugyanúgy eljutnak a popularitásba, mint a sikerhajhászok. Véget nem érő vetélkedés, végtelen hullámverés a két pólus között.

Az alkalmiság, a helyzetfüggés talán még erősebben összekapcsolja a két réteget. A magaskultúra egy része ugyanolyan funkcionális alkotás, például csendéletek és tájképek sorozata, mint amilyen a tömegkultúrában is volna, csak egy darabig még nincs hozzá eszköz, amely közkinccsé tegye, s eljuttassa a parasztházak falára. Ehhez a piacodás kell, működtetve a kellő szűrőket. Még furcsább, hogy a csendéletek és magasztos bibliai vagy mitológiai jelenetek lógtak a falon az intrikus arisztokraták, főpapok tárgyalásain. Vagyis mintha nem lenne hatásuk, s gazdáik csak dekorációként tekinténének rájuk. Mintha épp annak nem sügna semmit az Apolló-torzó, aki a legtöbbször látja.

A magaskultúrához képest a régi popularitás nem csupán ellenkultúra volt, sokkal inkább a „nagyhagyomány” megengedő, kitágított adaptációja. Maga is a *litterae* szabályai szerint működött; erről nemrég egy hosszabb esszét írtam az

irodalomtörténeti kézikönyvünk egyik műhelyvitájára. Amikor Robert Burns, Csokonai Vitéz Mihály, Verseghy Ferenc és Arany János populáris dallamokat vagy versmintákat emeltek be egyedi alkotásaikba, akkor ezek alapos ismerőjeként tették. Nem felfedezők, hanem (akaratlan) tulajdonosok voltak. A közkultúra elsősorban *környezet*, amelyhez képest a nagy alkotók egyedibb módon képesek megszólalni.

Már volt szó az alkotások populárisává válásának útjairól. Ilyen a *pars pro toto* (rész az egész helyett) jelenség, a közhelyessé ismételt vers- és drámaidézetek, tágabban a topizálódás, esszencializálódás. A „magas” művészeti alkotások embematikus jelenetei, motívumai gyakran az ikonjává válhatnak az adott műnek (Hamlet a koponyával, majd csaknem 400 évvel később Luke Skywalker az apja sisakjával). Innentől parafrázálhatók, akár paródiává vagy karikatúrává alakulhatnak, de egyúttal utalásrendszerré is, amint azt Veres András nagyon expresszíven kifejtette *Roll over Beethoven* című írásában. Így válik Vergilius, Ovidius, Dante, Petrarca, Shakespeare és mindenki más a közkultúra részesévé. Ezzel voltaképp Marót Károly hajdani, kissé tágan tartott, mégis érvényes közköltészet-fogalmához érkeztünk.

I. Á.: Az ellentmondás meglátásom szerint abból is adódik, hogy a terület kutatói, azok az értelmiségiek tehát, akik a leggyakrabban beszélnek a nyilvánosságban a széles néprégetek által művelt és fogyasztott kulturális produktumok jelentőségéről, maguk is rendszeresen különbséget tesznek a népszerű kultúra „értékes” és „értéktelen” formái között. Az elmúlt száz évben Magyarországon is számos érvet sorakoztattak fel például amellett, hogy a „populáris zene” bizonyos műfajai, alkotói és előadói esztétikai vagy politikai szempontok alapján miért tekinthetők magasabb rendűnek, előremutatóbbnak másoknál, és miképpen járulhatnak inkább hozzá a jelentős üzenetek átadásához vagy éppen az emberek művelődéséhez. Mennyiségileg is jóval több tanulmány született olyan zenéről, és az összevetésekben is rendre jelentőségteljesebbnek tüntetik fel az olyan produkciókat, amelyek esetében kimutatható, hogy „komoly” társadalmi, politikai kérdéseket boncolgatnak; összetettebb formai felépítéssel, dallami, harmóniai struktúrával rendelkeznek; „szellemesek”; korábbi műveket kreatív módon értelmeznek újra; a művészek „önkifejezését” szolgálják; intaktak tudtak/tudnak maradni a kapitalista vagy globális zeneipar behatásaitól, vagy egyenesen küzdelmet folytattak/folytatnak a népszerű zene elkommercializálódásával szemben; bizonyíthatóan szemben állnak a mindenkori államhatalommal és hivatalos művelődéspolitikai paradigmákkal; bátran kiállnak egy politikai-ideológiai eszme mellett vagy ellen stb. (A sor tetszőlegesen tovább bővíthető.)

Rendszerint problematikusnak bizonyul ellenben, ha egy zenéről semmi mást nem lehet elmondani, mint hogy tudatosan kereskedelmi céllal született; hogy komoly állami támogatással jött létre; hogy pusztán szórakoztatási vagy rekreációs célokat szolgál; hogy banális; hogy egyetlen tulajdonsága sem emeli ki a hasonló produkciók áradatából; hogy sem szellemi, sem fizikai értelemben nem készlet aktív részvétellel – sőt, a populáris zene kutatóiban, paradox módon, a túlzott népszerűség is visszatetszést tud olykor kelteni. Az „értékesnek” mondott populáris zenéről annak ellenére – és minden korszakban – többen beszélnek, hogy mindenki tisztában van vele: a legtöbb szintér, műfaj és életmű tele van „törésekkel”,

és számos alkotó egzisztenciális-megélhetési okokból a legkülönbébb zenei és zenélési formák között osztja meg az energiáit.

Annak, hogy miért alakulhat ez így, országonként és korszakonként eltérő okai lehetnek. Az 1945 utáni Magyarországon nem lehet figyelmen kívül hagyni az államszocialista berendezkedés sajátosságait. A populáris zene első jelentős hazai kutatói kivétel nélkül a művészeti és tudományos élet állami kontroll alatt álló csúcsintézményeiben dolgoztak, és nyilvános szerepléseik, kutatásaik alkalmával a hivatalos művelődéspolitikai célkitűzéseit is messzesemenően szem előtt kellett tartaniuk: hol az „igényes”, hol pedig a szocialista zenekultúra szempontjából „előremutató” műveket ajánlották a nagyközönség figyelmébe, függetlenül attól, hogy ezt kényszerből vagy tényleges meggyőződésből tették. A kutatók második generációja a hetvenes évek végétől gyakran a saját tudományos legitimációjáért, illetve a legújabb nyugati kutatási trendek mielőbbi meghonosításáért küzdött, és a tömegkultúrában rejlő heterogenitásra-variabilitásra akarta felhívni a figyelmet, illetve azoktól az akkor még nagyon is létező esztétikai-társadalmi előítéletektől kívánt megszabadulni, melyek szerint a populáris zene a lesüllyedt kulturális javak és az alacsony osztályok ízlésének hordozója lenne. Ma már, azt hiszem, senki nem kényszerül efféle küzdelmekre, leginkább a kutatók személyes ízlésén és elitista magatartásán múlik, hogy a mainstream vagy a kommersz kutatása és érdemi kritikája továbbra is nehezen nyer teret magának.

Néhány hónapja egy idősebb kutató egy szakmai beszélgetés alkalmával azt mondta, a témaválasztás, a kutatási tárgy kiválasztása egyúttal értékválasztást is jelent. Ezzel vitatkozni szeretnék. A kérdésben említett ellentmondás csak akkor oldható fel véleményem szerint, ha saját érdeklődésünktől függetlenül minden zenét értékes és hasznos forrásként kezelünk, és nemcsak a kreatív, hanem az iparszerű-reproduktív zenei tevékenységet is számításba vesszük kutatásaink során: ezeken keresztül is sokat tanulhatunk a múlt és jelen zenekultúrájáról.

K. H. Zs.: Mivel hosszú ideig médiatanszéken dolgoztam, ahol a kollégáim nagy része populáris műfajokkal foglalkozott, így közvetlenül csak ritkán találkoztam ezzel a populáris kultúrát sújtó előítélettel, noha nyilvánvalóan tisztában vagyok vele, hogy létezik. Talán oly módon lehetne oldani ezt a természetlen szembenállást, ha tudatosítjuk magunkban, hogy a populáris kultúra valójában *gyűjtőfogalom*, melybe mindent beletehetünk, ami kilóg a magaskultúra konceptusából. A Beatles és Kadlott Karcsi muzsikája között nyilvánvalóan van különbség, noha mindkettő a populáris zene kategóriájába tartozik. A 20. század második felétől azonban nehéz elképzelni, hogy élete valamelyik szakaszában, kiváltképpen gyermek- és kamaszkorában valaki ne találkozzon populáris zenével vagy ne kedvelje a népszerű kultúra valamelyik alkotását. A gazdaságilag is profitáló népszerű kultúra fogyasztása már csak a tömegkommunikáció miatt is *társadalmi tény*, így aki ezt kizárólag és esszencialista módon negatív értelemben használja, az feltehetően nem nézett szembe a fenti premisszákkal, s leginkább státuszorzó előítéleteket hangoztat. A jazz esete egyébként jól demonstrálja ezt a művészetszociológiai státuszváltást: a jazz kezdetben ugyanis némileg lenézett populáris műfaj volt, ám nemzetközi színvonalra olyan elismertséget hozott neki, hogy ma már saját tanszékei vannak szerte a világban, így nálunk is, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen.

P. N.: Ez szerintem nem ellentmondás, inkább egyfajta örökölt elfogultság, elitizmus, mint azt az előző válaszomban írtam. A kanonikus elitkultúra még mindig valamennyire megőrzött hatalmai helyzetéből ered, de szerencsére ez már változóban van.

A populáris kultúra az exkluzívabb kultúraformákkal ellentétben rendkívül széles forrásbázist kínál, milyen szempontok szerint érdemes válogatnia ezek közül a kutatónak?

Cs. R. I.: A tárgyi kultúra történeti vizsgálatához képest a szellemi javak kutatása önmagában paradox helyzetet hordoz. A kultúra fogyasztásával a kultúra nem fogy el, nem termék. Ám amit vizsgálunk belőle: dokumentumok, bizonyos értelemben termékek; magát a fogyasztást, a befogadást nem lehet megragadni. Azt tudjuk, mit adtak ki a nyomdák, s ha fennmaradt a példány, elemezhetjük. Ám ez nem maga az étel, amit megfőztek, megkóstoltak, tovább fűszereztek, megettek. Attól tartok, még csak nem is a recept, csupán a kamra, vagy annak is csak üres polcai, s néha csak az alaprajza. Még a nyomtatott kiadás sem tekinthető a szöveg egyetlen és lezárt megvalósulásának. Minél közkeletűbb, tömegesebb a közkultúra, annál biztosabb, hogy a kezünkben lévő források *csak mintaként szolgálnak* későbbi átdolgozásokhoz, egyre inkább nyílt szövegekként, nyílt alkotásokként. Ne feledjük: a nem szerzői szövegállapotú elit műveket voltaképp szintén adaptálva olvasuk, Homéroszt, Shakespeare-t, Villont vagy másokat. A szöveghűség nem organikus, hanem filológikus szempont. Már csak emiatt is túlzásnak érzem a populáris műfajok kirekesztését az irodalomtörténeti kutatásból. Egyre valószínűbb, hogy a közköltészet körében csiszolódó egyes műfajok vagy formák lassan elérték az elit kánon határát, s épp a korai tömegkultúra (ponyvairodalom, nyugaton: *broadside ballads*, kalendáriumok) mozgatták ki őket eredeti, szűkebb közösségeikből.

Magyarországon még nagy adósságaink vannak mind a kéziratos források (versgyűjtemények, jegyzetfüzetek, naplók és egyéb egodokumentumok), mind a korai népszerű nyomtatványok vizsgálatában. A szövegeken túl a kulturális szokásokról is őriznek adatokat, például több emlékiró említ énekes vagy rigmusmondó diákokat névnapokon, lakodalmakon. A sárospataki, debreceni vagy erdélyi diákok órai jegyzeteit, feladatként gyártott magyar és latin verseit jószerével senki se olvasta azóta, pedig ezek is rejthetnek tanulságokat például rímzavak, metrikai célból „összenőtt” szókapcsolatok, motívumok történetéhez. A HUN-REN BTK Irodalomtudományi Intézetében nemrég megalakult 18. századi latinista csoport egyik kötetében ilyen újraolvasatlan, jobb-rosszabb diákköltemények jelennek meg a győri szeminárium kézírataiból, Szádóczky Vera gondozásában. De a 19. és a 20. század rokon forrásait is sokat kellene forgatni, akár az emlékkönyveket, akár a tábori daloskönyveket, akár iskolai füzetek borítójába írt alkalmi verseket, akár a sajtókivágásokat, ami sokak időtöltése volt egy időben (receptek, karikatúrák, néha versek, képek). Ezek mind-mind korábbi forrástípusok utódaiként működtek.

I. Á.: Visszaautalnék arra, amit a harmadik kérdésre adott válaszomban is írtam: az elérhető források száma valóban kiugróan magas és napról napra növekszik, de úgy látom, eloszlásuk nem mindig „egyenletes”. A törésvonal e vonatkozásban sem

feltétlenül „magaskultúra” és „populáris kultúra” között húzódik. Annak köszönhetően például, hogy egyre több kottát, szakkönyvet digitalizálnak, és a streaming-platformokon keresztül az elmúlt másfél évszázad legtöbb hangfelvétele egyszerre elérhetővé válik, a 19–20. századi nyugati művészi zene kutatói ma már szintén elképzelhetetlen mennyiségű adat és dokumentum közül válogathatnak. Eközben azonban geopolitikai, emlékezeti vagy éppen diplomáciai okokból a populáris kultúra bizonyos területein még ma is alaposan meg kell küzdeni a források eléréséért.

Az utóbbi években, ahogy említettem, sokat foglalkoztam a populáris zene akadémiai kutatásának kelet-közép-európai történetével, valamint az egykori államszocialista országok hivatalos zenei életével és támogatott populáris zenei műfajaival. Nincsenek jó tapasztalataim: rengeteg gyűjtemény és hagyaték hiányos, sok forrásnak, amelynek létezéséről tudomásunk van, nyoma veszett, mások megszerzéséért a mai napig sok utazásra és nyomozásra van szükség, az egykori állami hanglezkiadók és rádiók némelyike (beleértve a Magyar Hanglemezgyártó Vállalatot, a későbbi Hungarotont) soha nem készített teljes, minden kiadványára, felvételére kiterjedő katalógusokat, bizonyos országokban pedig a beutazás nehézségei miatt nem elérhetők a dokumentumok (más országok állampolgárai számára).

Evidensnek tűnik, mégis fontos megemlíteni: azok a jelenségek tarthatnak nagyobb érdeklődésre számot és tűnhetnek fontosabbnak, amelyek esetében semmi nem korlátozza az elérhető források számát és minőségét, és jó eséllyel a „populáris kultúra” definíciói, kutatási paradigmái is ezen jelenségek alapján fognak kialakulni.

P. N.: A széles forrásbázis hatalmas előny, ha egy jól megfogalmazott fókusszal tudjuk vizsgálni. A korábbi monográfiám kapcsán nagyon sokat segített, hogy egy szóban koncentrálódott sok probléma egyszerre, így ezzel a superszűk fókusszal (egy szó) izgalmas és széles területeket lehetett feltárni. Tanácsom az, hogy próbálja meg a kutató nagyon pontosan megfogalmazni a kiindulási kérdését, és a teljes korpusz egy első, általánosabb és nem részletekbe menő felmérése után határolja körül gondosan, mely nagyobb korpuszt szeretne átnézni némileg kisebb részletességgel, és mely szűkebb korpuszt nézne meg alaposan és részletesen esettanulmányokként (azaz legyen meg a kontextus is az esettanulmányokhoz). Azaz a kiinduló kérdés után szükség van a korpusz fokozatos és tudatos szűkítésére, azt pedig maga a kutatás adja ki, hogy mik a leghasznosabb szűkítési paraméterek: időbeli korlát, műfaj, régió stb. Fontos tényező még, hogy a populáris kultúra kutatása szinte mindig interdiszciplináris, vagy egy ponton azzá válik (ennek minden előnyével és hátrányával együtt), ezért érdemes konzultálni mindig, amikor csak lehet, és megkérdezni arról a területről kollegákat, amely nem a mi elsődleges szakterületünk.

Érdemes-e, szükséges-e a populáris kultúrát korszakokon átívelő megközelítésben vizsgálni? Milyen lehetőségek mutatkoznak erre?

Cs. R. I.: Az egyes korszakok populáris és elit kultúráját nemcsak az adott idő-körben kötik össze szálak, hanem nagyobb távlatokban és nemzetközi szinten is. Kulcsszavaink: *közösségi kultúra* és értelmezői körök. A modern tömegkultúra

ugyanazt modellezi, csak beemelve a közösségen kívülieket, mintegy kiszabadítva a zárt hagyományelemeket – lásd már McPherson és kortársai törekvését a szét-szórt szöveges „múltcserepek”, relikviák nemzeti irodalommá emelésével és terjesztésével, Arany kísérletét a „naiv eposz” megtalálására. Amit a popularitás közvetít, valaha zártabb körök műveltsége lehetett. Az elit művészet egyedi alkotásai szintúgy, csak a kör volt szűkebb vagy virtuálisabb. A mai virtualitás mindezt kiegyenlíteni látszik, kánont formál és szüntet. Ilyen érzés lehetett az alfabetizáció robbanása a 17–18. században, amikor hirtelen mindenkié lett, ami előtte a szóbeliségre volt utalva, hogy elhagyja az írott betűk világát az emlékezet segítségével parafrázálva, *pars pro toto* elven vagy a *variogenezis* stb. módszereivel. Ma a szájhagyomány helyét sokkal inkább az írásbeliség egyik populáris formája, elsősorban a közösségi média foglalja el, ennek előnyeivel és hátrányaival együtt. A tiszta orális visszahúzódik a kisközösségek mélyére, a családi emlékezetbe, a munkahelyi anekdoták körébe. Ugyanakkor az egyedi művészet újra és újra igyekszik felé fordulni, lásd például a *slam poetry* vagy a *stand up comedy* sokféle formáját, ezek egyszerre ötvözik a populáris és az elit hagyományokat. Furcsa módon most már épp a szóbeliség lett az exkluzív elem. Úgy is mondhatnánk: az emberi tényező...

I. Á.: Feltétlenül érdemes. Egyes alkotók életműveinek vizsgálata eleve kikényszerítheti különböző politikatörténeti és művészettörténeti „korszakok” összekapcsolását, együttes vizsgálatát. De ha egyetlen korszakra fókuszálunk – ahogy kutatásaimban ezt én magam is teszem –, akkor sem egyetlen generáció tevékenységét vizsgáljuk, hiszen minden korban különböző alkotói, előadói és befogadói generációk éltek együtt, és a népszerű zene legkülönbözőbb formái – több évszázados hagyománnyal rendelkező műfajok és a legújabb trendek – voltak egymással párhuzamosan elérhetők.

Az utóbbi években két olyan téma volt, amin keresztül a korszakok összekapcsolását a leginkább meg tudtam valósítani. *Milliók zenéje. Populáris zene és zene-tudomány az államszocialista Magyarországon* című monográfiámban, illetve egy, a cseh-szlovák és magyar populáris zenei kutatásokat összehasonlító tanulmányban, ha csak egy rövid kitekintés erejéig is, azzal is foglalkoztam, hogy a két világháború között milyen akadémiai diskurzusok folytak Magyarországon a népszerű zenéről; arra kerestem a választ, hogy milyen rokon vonások figyelhetők meg az 1945 előtt és a kommunista hatalomátvétel után született, populáris zenei tárgyú munkákban.

A másik ilyen kutatási terep a populáris zenei feldolgozások, adaptációk, fordítások vizsgálata volt. A téma nemzetközi kutatóival (például Danielle Fosler-Lussier, Isabel Marc) egyetértésben én is amellet szeretnék érvelni, hogy a térben és időben utazó dalok vagy az újrahasznosított dallamok és szövegrészletek nemcsak alkotók között teremtenek speciális kapcsolatot, de különböző korszakok és földrajzi, társadalmi formációk között is sajátos dialógusokat hoznak létre, nem utolsósorban pedig egy adott korszak zenészeinek kapcsolatépítési, tájékozódási lehetőségeiről is sok mindent elárulnak. Többek között azt vizsgáltam, hogy a Horthy-korszak táncdalai, illetve a két világháború közötti munkásmozgalmi dalok miképpen éltek tovább az államszocialista Magyarországon.

A feldolgozások azonban nemcsak két „szomszédos” korszak kölcsönhatásait segíthetnek megérteni, hanem a fentebb emlegetett zenetörténeti „ismétlődések” felfedezésében is segíthetnek, tehát távolabbi korszakok összekapcsolására is alkalmasak lehetnek. Hiszen a jelen populáris zenéjében alkalmazott adaptációs technikáknak akár több évszázaddal korábban, és akár a zenei elitkultúrában is fellelhetők az előzményei.

K. H. Zs.: A történeti szemlélet megítélésem szerint magával kell, hogy hozza azt, hogy az adott témát a hosszabb időtartamban vizsgáljuk. A kortárs populáris kutatásokból sokszor hiányolom a történeti szemléletet, a jelenre korlátozódó vizsgálatok így sokszor azt tekintik „egyedinek” vagy éppen „újszerűnek”, amelynek egy történeti szemléletű kutatás számtalan analógiáját tudná kimutatni. De még egy átlagos élethosszat magának tudható egyénről készült életrajzi vizsgálat is akár négy-öt aktív évtizeddel számolhat, mely értelemszerűen változó politikai, gazdasági, kulturális és esztétikai környezetben megy végbe, így akár egy életúton belül is kimutathatóak jelentős kulturális változások. Ez a politikai korszakképzéseken átívelő kutatás azért is fontos lenne, mert a magyarországi kultúrát persze értelemszerűen keretezi (támogatja vagy éppen betiltja) a politikai akaratképzés, ugyanakkor a kultúra olyan alapvető életem és önkifejezési szükséglet, mely mindig megteremti vagy megtalálja magának az adekvát formáit, akkor is, ha a politikai klíma nem kedvez neki. Célszerűbb lenne ebből a szempontból a kultúratörténeti kutatásokat, amennyire csak lehet, *kivonni* a politikai korszakképzés szűkös keretei közül, s belső logikáját követve létrehozni saját komplex történetét.

P. N.: Abszolút. Ezt teljes mértékben igazolva látom például azon órákon, melyeket egy populáris kortárs kultúrával foglalkozó amerikanista kollegámmal együtt tartok: bár ez egy film specializációs óra, „Filmes ikonok” címmel, és az elemzett korpusz 1990 utáni angol és amerikai filmek, nagyon hasznosan tudunk együttműködni. Minden alkalommal kiderül, hogy a populáris kultúrának sok olyan vonása van, mely korszakokon átívelően érvényes vagy épp attól izgalmas, hogy némileg változik, de lényegében hasonló, és így tovább. Például egy kortárs elméleti alapvetés a szörnyekről (Cohen úgynevezett „hét tézise”) nemcsak a zombifilmekre vagy a *Frankensteinre* igaz megállapításokkal él, de tételei jól használhatóak Shakespeare Calibánjára is, vagy az angol kora újkori balladákban megénekelte szörnyekre.

Felhasznált irodalom és rövidítések

BABITT

1958 BABBITT, Milton: Who cares if you listen? *High Fidelity*, 8. (1958) 2. sz. 38–40.

BARÁTH

2024 BARÁTH Katalin: *Szórakozik a tömeg. Fejezetek a modern populáris kultúra magyarországi kezdeteiből*. Pécs, Kronosz, 2024.

BARNA–PATAKFALVI–CZIRJÁK (SZERK.)

2024 BARNA Emília – PATAKFALVI–CZIRJÁK Ágnes (szerk.): *Populáris kultúra és politika*. Budapest, Typotex, 2024.

BOURDIEU

1979 BOURDIEU, Pierre: *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Minuit, 1979.

BOURDIEU–WACQUANT

2023 BOURDIEU, Pierre – WACQUANT, Loïc: *Meghívás reflexív szociológiára*. Budapest, L'Harmattan – Könyvpont, 2023.

BURKE

1991 BURKE, Peter: *Népi kultúra a kora újkori Európában*. Ford.: BÉRCZES Tibor. Budapest, Századvég – Hajnal István Kör, 1991.

Császai

2011 Császai Lajos: *A Mónika-jelenség kulturális szociológiája*. Budapest–Pécs, Gondolat – PTE KMT, 2011.

FÜZI

2022 FÜZI Izabella: *A vurstlitől a moziig. A magyar vizuális tömegkultúra kibontakozása, 1896–1914*. Szeged, Pompeji, 2022.

GINZBURG

2013 GINZBURG, Carlo: „Your County Needs You”. Une étude de cas en iconographie politique. In: Uő.: *Peur, révérence, terreur. Quatre essais d'iconographie politique*. Paris, Le Presses du réel, 2013. 67–108.

2023 GINZBURG, Carlo: Fake News? In: Uő.: *Secularism and its Ambiguities*. Budapest–Vienna–New York, NY, CEU Press, 2023. 69–98.

GYÁNI

1991 GYÁNI Gábor: Fővárosi zavargások a dualizmus évtizedeiben. In: *Társadalmi konfliktusok*. Szerk.: Á. VARGA László. Salgótarján, Nógrád Megyei Levéltár, 1991. 345–355.

HEBDIGE

1979 HEBDIGE, Dick: *Subculture: the Meaning of Style*. London, Methuen, 1979.

- 1995 HEBDIGE, Dick: A stílus mint célzatos kommunikáció. *Replika*, 6. (1995) 17–18. sz. 181–200.

H. NAGY–L. VARGA (SZERK.)

- 2022 H. NAGY Péter – L. VARGA Péter (szerk.): *Poptechnikák: komplexitás a népszerű kultúrában*. Budakeszi, Prae, 2022.

HOFER

- 1994 HOFER Tamás: Népi kultúra, populáris kultúra. In: *Parasztkultúra, populáris kultúra és a központi irányítás*. Szerk.: KISBÁN Eszter. Budapest, MTA NKI, 1994. 233–245.

HORKHEIMER–ADORNO

- 2011 HORKHEIMER, Max – ADORNO, Theodor W.: Kultúripar. In: ADORNO, Theodor W.: *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek*. Budapest, Atlantisz, 2011. 153–208.

JØRGENSEN–LÜSEBRINK (SZERK.)

- 2021 JØRGENSEN, Steen Bille – LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (szerk.): *Cultural Transfer Reconsidered. Transnational Perspectives, Translation Processes, Scandinavian and Postcolonial Challenges*. Leiden–Boston, MA, Brill, 2021.

MÁRKUS

- 2017 MÁRKUS György: A kultúra társadalma – a kulturális modernitás konstitúciója. In: Uő.: *Kultúra, tudomány, társadalom, A kultúra modern eszméje*. Budapest, Atlantisz, 2017. 27–51.

OLAY

- 2014 OLAY Csaba: A tömegtársadalom kultúrája a Frankfurti Iskola és Arendt gondolkodásában. In: *A művészettől a tömegkultúráig*. Szerk.: OLAY Csaba – WEISS János. Budapest, L'Harmattan, 2014. 163–177.

PÉTERI

- 2004 PÉTERI György: Nylon Curtain. Transnational and Transsystemic Tendencies in the Cultural Life of State-Socialist Russia and East-Central Europe. *Slavonica*, 10. (2004) 2. sz. 113–124.

REVEL

- 2006 REVEL, Jacques: La culture populaire. Sur les usages et les abus d'un outil historiographique. In: Uő.: *Un Parcours critique. Douze leçons d'histoire sociale*. Paris, Galaade, 2006. 293–313.

WESSELY

- 1980 WESSELY Anna: Ellenkultúra és punk szubkultúra Nyugaton a hetvenes években. *Világosság*, 21. (1980) 8–9. sz. 581–583.

Vilonya Bianka

„A Gördülő Opera a kultúrforradalom egyik nagyértékű vívmánya.”

Avagy lehet-e az opera populáris?

A Rákosi-korszakban a kulturális élet nagy átalakításokon ment keresztül. Az állami intézményrendszer kiépítése a színházakra és a zenei élet felügyeletére is kiterjedt. Az Operaház irányítása 1949 szeptemberétől a Révai József által vezetett Népművelési Minisztériumhoz került; ez az intézmény volt felelős a kulturális ágazat államosítási tervének végrehajtásáért. Az Operaháznak a korszakban két mércének kellett megfelelnie, egyrészt a politika részéről érkező elvárásoknak, másrészt pedig a művészi színvonal fenntartásának. Az állampárt egyik deklarált célja volt az Operaház közönségkörének bővítése, azaz olyan társadalmi csoportok bevonása a színházba, akik korábban nem voltak jelen. Ez kiemelten a munkás és paraszti rétegekre vonatkozott, ahogyan ezt az Operaház levéltári iratai és a korabeli sajtóforrások is mutatják. A népszerűsítést célzó intézkedések közül kiemelkedik a Gördülő Opera intézményének létrehozása.

Tanulmányomban arra a kérdésre keresem a választ, hogy a Gördülő Opera által hogyan kívánták népszerűsíteni az operát, valamint magát az Operába járást. Milyen eszközöket használtak a cél eléréséhez? Milyen műsorstruktúrát alakítottak ki, amelytől azt várták, hogy népszerű lesz a korábban az operát nem ismerő közönség körében? Továbbá azt is vizsgálom, miként jelent meg a korabeli sajtóban a Gördülő Opera munkája, és hogy az újságok hogyan népszerűsítették a műfajt. A Gördülő Opera működését és a körülötte kialakult diskurzust levéltári források, az Állami Operaház iratanyaga mellett elsősorban az MDP és Népművelési Minisztérium iratai és sajtóanyagok alapján elemzem.

A populáris kultúra és az opera

Az II. világháború befejezését követő politikai változások ledöntötték a tömeges kultúrafogyasztás előtt álló szociális és anyagi akadályokat, és megnyitották az Operaház kapuit is a tömeges kultúrafogyasztás előtt. Az operát népszerűsége

és presztízse révén olyan műfajnak tekintették, amely már rövid távon segítséget jelenthet a zenei kultúra magaslatainak elérésére a tömegek számára. A kultúrpolitikai elképzelés összefonódott a nép felemelésének eszméjével is.¹

A populáris zenei műfajok és a politika kapcsolatát a Rákosi-korszak, valamint Kádár-korszak időszakában többen vizsgálták,² az opera és a Magyar Állami Operaház államszocialista kori történetét tekintve azonban ismereteim szerint mélyreható kutatások még nem születtek. A Rákosi-korszak kulturális közegét vizsgálva szükséges utalni néhány tényezőre, amelyek a Gördülő Operára is közvetett vagy közvetlen módon hatást gyakoroltak. Ezen események és fogalmak közé tartozik többek között a színházak államosítása, illetve a szocialista realizmus és az adaptálhatóság kérdése.

Bár az Operaházat mint korábban is állami kézben lévő intézményt, közvetlenül nem érintette a színházak 1948-ban történt államosítása, úgy vélem, a szférában történt átszervezések hatása mégis érződött. Különösen a vidéket érintő változások lehettek hatással a Gördülő Opera létrehozásának szükségességére és munkájára. Az intézkedések a vidéki társulatok számát 25-ről 6-ra csökkentették, ezek a társulatok pedig kötelesek voltak tájélozódásokat tartani az adott környék lakosságának. Az ellátandó területeket kerületi alapon osztották fel. Itt érdemes utalni a 1951-ben alapított Állami Faluszínházra, mely a Gördülő Operával megegyező módon működött, és hasonló kihívásokkal nézett szembe.³

Az operakultúra a Rákosi-korszakban végbement átalakítása számos párhuzamot mutat az 1930-as évek Moszkvájában működő Bolsoj Színházban zajló folyamatokkal. A Bolsoj és más színházak is törekedtek arra, hogy a munkások minél magasabb számban vegyenek részt előadásaikon. A Bolsoj a cél elérése érdekében különböző ismeretterjesztő programokat is szervezett új nézőinek, melyek során találkozhattak a művészekkel, valamint külön brosúrákkal segítették a darabok megértését. Külön jegyirodát nyitottak, és különféle kedvezményeket, bérleteket ajánlottak a gyárak munkásainak, hogy ezzel is elősegítsék az elérhetőséget.⁴

Sztálin 1939-ben, a Szovjet Kommunista Párt 18. kongresszusán a szovjet kulturális forradalom egyik legnagyobb eredményének tekintette, hogy – értelmezésük szerint – nincs különbség a tömeg- és elit kultúra között, hiszen a klasszikus és a populáris zene ugyanannak a közönségnek kell, hogy szóljon; mindkettőnek realitásának és könnyen érthetőnek kellett lennie.⁵ Amennyiben ebből a gondolatmentől indulunk ki, nem elképzelhetetlen az, hogy az operát megpróbálják populáris műfajjá tenni.

Az Operaház estében a popularizáláshoz elengedhetetlen volt az operába járók számának növelése; ennek kiemelt területét jelentették a munkásrétegek megszólítását célzó különféle akciók. A közönség átalakítására tett kísérletek már a II. világháború befejezése után napirendre kerültek, és elkezdődött az Opera új szociális bázisának kiépítése. Az erre irányuló törekvések tehát nem számítottak újkeletűnek a Rákosi-korszakban, több esetben korábbi intézkedéseket vettek át, amelyek

¹ STAUD (SZERK.), 1984. 285–287.

² Lásd például: IGNÁCZ, 2017; HELTAL, 2012; CSATÁRI 2020.

³ RING, 2023.

⁴ BULLOCK, 2006. 88.

⁵ IVASHKIN, 2014. 438.

illeszkedtek a programjukba. A folyamat szempontjából érdemes lehet ezekre egy rövid kitekintést tenni.

Az új közönség bevonásának jelszava már 1945-ben elhangzott, főként a Magyar Kommunista Párt (MKP) és a Szociáldemokrata Párt (SZDP) propagandájában. A MKP vasárnap délelőtti munkásbérletet szervezett az Operaházba. A SZDP pedig már az 1930-as években elkezdett munkáselőadás sorozatát folytatta a világháború befejeztével is.⁶ Megalapították a Munkás Operabarátok Egyesületét is, amely azzal a céllal jött létre, hogy a munkásság számára könnyebben hozzáférhetővé tegye az operába járást. 1945 áprilisában *Munkások az Operáért, Opera a munkásokért* címmel tartott rendezvényt az SZDP az Operaházban. Az eseményen Kéthly Anna beszédében hangsúlyozta, hogy a munkásság már nem mint megtűrt vendég jött az Operába, hanem mindenki egyenrangú tulajdonosként. A szónoklat egyik fontos pontja volt annak hangsúlyozása, hogy a nép eddigi el volt zárva a kulturális javaktól, az Opera esetében pedig a „magasrendű muzsikától”.⁷

A retorika központi részét képezte a korábbi korszakokkal való szembeállítás; ennek részeként hangsúlyozásra került, hogy az Operaház pompájából eddig csupán keveseknek jutott, amelyen sürgősszerű változtatni, hiszen ellenkező esetben felesleges fényűzés lenne fenntartani. Tóth Aladár direktori kinevezésekor a sajtó ugyancsak programjának fontos részeként említette a munkások és a fiatalok számára szóló előadások lehetőségének megteremtését, mely alapjául szolgálhat az új közönség kiépítésének.⁸

Heltai Gyöngyi az operett legitimációjánál Eric Hobsbawm kitalált hagyomány-elméletére hivatkozva utal arra, hogy nem az operett volt az egyetlen terület, ahol egy kitalált tradíciót alkalmaztak, amely által új eredetmítoszt fogalmaztak meg. Több művészeti ágban is látható volt, hogy átvették azt, amit hasznosíthatónak találtak.⁹ Ez az operák esetében sem volt másképp, az operahagyományokat új köntösbe öltöztették, és igyekeztek a darabokat a szocialista realizmus eszméivel összhangba hozni. Érzékletes példája ennek az 1950-ben az Operaház munkájáról szóló értékelés egy mondata: „Mivel a műfaj mindenkor haladó remekművei a fennálló társadalmi rend elleni akció agitációs eszközei voltak, a nagy Októberi Szocialista Forradalom visszaadta az operának, mint műfajnak ezt az eredeti osztálytartalmát.”¹⁰

A Gördülő Opera létrehozásának előzményeit illetően fontos megjegyezni, hogy az operához tartozó utazó együttes létrehozásának gondolta 1919-ből, Reinitz Bélától származik. Az elképzelés megvalósításának gondolata Radnai Miklós igazgató idejében (1925–1935) is felmerült, azonban egyik alkalommal sem megvalósult meg.¹¹ A javaslat a világháború után került újra felvetésre, majd ennek eredményeként 1948. januárjában útjára indult a Gördülő Opera. Az ötlet tehát nem a szocializmus sajátja, hanem egy korábbi tervezet beillesztése volt a népszerűsítés tematikájába, mivel könnyen összeilleszthető volt a szocialista ideológiával.

⁶ STAUD (SZERK.), 1984. 282–289.

⁷ Jemnitz Sándor: Munkások az Operáért, Opera a munkásokért! *Népszava*, 73. (1945. április 4.) 53. sz. 4.

⁸ N. N.: Tóth Aladár vázolta operaházi programját. *Szabad Nép*, 4. (1946. augusztus 14.) 182. sz. 4.

⁹ Lásd: HELTAI, 2012. 47–48.

¹⁰ MNL OL M-KS 276-54 81. ő. e. Az Operaház munkájának kiértékelése.

¹¹ BREUER, 1985. 236.

A megfelelő profil kialakítása, amely elszakad a polgári és burzsoá hatásoktól, valamint a szocialista realizmus megjelenítése az Operaház színpadán az egész Rákosi-korszakban visszatérő kérdés volt. Ez az időszak egybeesik az új operák írására tett kísérletekkel is. A Gördülő Opera az Operaházról kialakítandó új kép létrehozásában nagyon fontos kellék volt, hiszen a budapesti intézmény és híre így eljutott az ország egész területére, amely remekül illeszkedett az új politikai elvárásokhoz.

A Gördülő Opera létrehozása

Felmerülhet a kérdés, hogy egyáltalán miért volt fontos az opera népszerűsítése? Az operaház és az opera műfajának propagálására tett törekvések természetesen összefüggenek a II. világháborút követő társadalmi és politikai változásokkal. A Rákosi-korszakban az új közönségkör kialakításához szükség volt a leendő nézők elérésére, megszólítására, hiszen az MDP célja az volt, hogy a munkás és paraszti rétegeket bevonja az Operaház és játszóhelyeinek nézőtereire. Az Operaházról és tevékenységéről szó esett a párt belső jelentéseiben, amelyek az Operaház munkáját értékelték, illetve a sajtóban a napilapok hasábjain is sokat foglalkoztak az intézménnyel. Néhány jelentősebb eseményről pedig a Filmhíradó is beszámolt. Az írott sajtóban megjelent és a nagyközönséghez szóló cikkek többségében a műsoron lévő darabokkal foglalkoztak, céljuk az olvasók tájékoztatása, figyelmük felkeltése volt. Az operába járást új bérletstruktúrával és kedvező jegyárakkal igyekeztek támogatni. Az országos népszerűsítést leginkább a Gördülő Opera tudta képviselni.

A Gördülő Opera az Operaház kötelékébe tartozott, *stagione* rendszerben működött. A *stagione* egy olyan évadonként újraszerveződő szintársulat, amelynek nincs saját játszóhelye, és így a színházi szempontból ellátatlan területek bármely helységében játszhat. A modell Olaszországból indult ki, majd szerte Európában, illetve az Egyesült Királyságban és Amerikában is létrejöttek hasonló társulatok.¹² Magyarországon sem volt ismeretlen a forma, ugyanis ilyen rendszerben működött 1924–1933 között az Alapi Nándor Országos Kamara Színház, valamint 1928–1933 között a Szentiványi Béla Országos Művész Színház. Az 1930-as évek végén a Színművészeti Kamara országos hálózatot szeretett volna létrehozni, de a II. világháború kitörésével a kérdés lekerült a napirendről. A II. világháború utáni Magyarországon a Gördülő Opera mellett a már említett Állami Faluszínház volt *stagione* rendszerű.¹³

A Gördülő Opera céljának tekintette a vidéki lakosság megismertetését az opera és a balett műfajával. A hét éven keresztül működő társulat évadonként megközelítőleg száz előadást tartott a nagyobb vidéki városokban és ipartelepeken. A kezdeményezés remek példája annak a népművelő tevékenységnek, amit a Párt az Operaháztól elvárt.

¹² Az Egyesült Királyságból példaként az 1873-ban alapított Carl Rosa Opera Company említhető. Amerikában az egyik legismertebb utazó társulat a San Carlo Opera volt, amely 1906-ban kezdte meg a működését.

¹³ *Magyar Színházművészeti Lexikon*, 1994.

Amint már említésre került a Gördülő Opera létrehozásának ötlete és javaslata megelőzte a az államszocializmust, azonban működését végül csak az 1947/1948-as színházi évadban kezdhette meg. Indulásakor a *Friss Újság* így fogalmazott: „A Gördülő Operaház egy újabb lépés a demokratikus Magyarország sokirányú fejlődésében.”¹⁴

A *Friss Újság* kijelentése természetesen vitatható, azonban rávilágít arra, hogy nem pusztán kulturális célokra volt alkalmazható a Gördülő Opera. Az operaelőadások vidékre vitele ugyanis remekül hozzáilleszthető volt a politikai jellegű propagandához is. Üzemeltetését azért is tartották kiemelten fontosnak, mivel a nagyobb vidéki színházak, például Szeged és Pécs a II. világháború után néhány évig nem rendelkeztek operarészleggel. A Gördülő Opera által a budapesti központi Operaház közelebb kerülhetett a néphez, vagyis általa az exkluzivitás csökkenthető volt, amely az egész korszak kultúrpolitikájának alapját képezte.

Gördül az opera

A Gördülő Opera felállítása azonban nem volt akadálymentes, ugyanis szükséges volt egy szakértő csapat összeállítása, kezdve a művészekről a műszaki személyzetig. Az opera műfajából adódóan speciális igényekkel rendelkezett, amely egyaránt vonatkozott a műszaki feltételek megteremtésére, valamint a szereplők felkészültségére. A fellépőknek alkalmazkodniuk kellett a helyszínhez, a kellékek és díszletek felépítése, utaztatása és a különböző terekben való elhelyezése és működtetése ugyancsak gondos tervezést igényelt.

A Gördülő Opera társulata vasúton utazott a helyszínekre a menetrendszerinti szerelvényekhez kapcsolt külön kocsikban. A szerelvényeiket „kultur vonatnak” nevezték. Kezdetben négy vasúti kocsival rendelkeztek, amely a következőképpen oszlott meg: két darab hálókocsiban utazott a szereplőgárda és a zenekar, egy darab vasúti kocsiban kaptak helyet a díszlet elemei és a kellékek, valamint egy külön vasúti kocsiban a hangszereket szállították.¹⁵ Véltetően a növekvő előadásszámok miatt 1950-ben a Dunakeszi Járműjavító dolgozói megtakarított és roncsanyagok felhasználásával két további kocsit készítettek a Gördülő Operának a kényelmesebb utazás érdekében.¹⁶ Így már három hálókocsi állt a társulat rendelkezésére.¹⁷ Az új szerelvényekről a sajtó is hírt adott:

„Hogy a Gördülő Opera még jobban teljesíthesse nagy kultúrköldetését, két új vasúti kocsit kopott, amelyen vidékre szállítják az előadás díszleteit, ruha tárát és együttesét. A két új vasúti kocsit a Dunakeszi Járműjavító NV dolgozói készítették a Gördülő Opera számára. Az együttes az Operaház és a MÁV-zenekar, külön előadással köszöni meg a Dunakeszi Járműjavító NV dolgozói kitűnő munkáját. A sevillai borbélyt, Rossini pompás vígoperáját adja elő nekik. Rosina szerepében Gyurkovics Mária, a Magyar Népköztársaság Érdemes Művésze felléptével.”¹⁸

¹⁴ N. N.: A Gördülő Operaház. *Friss Újság*, 53. (1948. január 22.) 17. sz. 5.

¹⁵ Mura Péter: A Gördülő Opera munkája. *Új Zenei Szemle*, 3. (1952. július) 7. sz. 19.

¹⁶ N. N.: C. N. *Friss Újság*, 55. (1950. október 3.) 230. sz. 4.

¹⁷ Németh Amádé: A Gördülő Opera munkája. *Új Zenei Szemle*, 4. (1953. december) 12. sz. 28.

¹⁸ N. N.: Két új vasúti kocsit kapott a Gördülő Opera. *Kis Újság*, 4. (1950. szeptember 29.) 227. sz. 5.

A fenti idézetből is látható, hogy az újságokban a Gördülő Operáról megjelent cikkek többségének célja egyértelműen a népszerűsítés volt, illetve az Opera és a „dolgozó nép” együttműködésének és kölcsönös támogatásának hangsúlyozása. A narratívában kiemelt szerep jutott a gyárak munkásainak és a téveszkekben dolgozóknak, mondván, hogy az ő érdeküket szolgálja, hogy megismerkedhetnek az opera műfajával.

A társulat

Egy opera vagy balett bemutatásához elengedhetetlen a zenekar közreműködése, tehát az utazó együttesnek is szüksége volt egy megfelelő színvonalat biztosító zenekarra. Kezdetben ez okozott némi problémát, de a kérdést a MÁV kultúrosztályával való együttműködés szerencsésen megoldotta. A MÁV szimfonikus zenekarral először 1948-ban 40 előadásra kötöttek szerződést. Az 1948–1949-es évadra szóló megállapodás csak a vidéki szereplésekre vonatkozott, hiszen az *Opera stagione* célja azon települések ellátása volt, amelyek más módon nem jutottak operaműsorhoz.¹⁹ Az együttműködés sikeresnek bizonyult, ugyanis a MÁV Szimfonikusok állandó kísérői lettek a Gördülő Operának.

A zenekar minden megtartott előadás után 3000 Ft juttatásban részesült a minisztériumtól.²⁰ Tóth Aladár, az Operaház igazgatója kiemelte, hogy a MÁV Szimfonikusokkal való külön megállapodás egyszerűbb szervezési folyamatot tett lehetővé. Az egyes helyszínekkel, intézményekkel így az Operaház külön tudott egyeztetni az előadások költségéről, a tárgyalásokba a zenekart már nem kellett bevonni. A zenekar és az Operaház arról is megállapodott, hogy előadások egyéb bevételei az Operaházat illetik meg, viszont a bevételek 50%-a helyi szervezőket illette.²¹ Az Operaház, a Gördülő Opera és a MÁV Szimfonikusok munkáját titkárok hangolták össze. A *stagione*, bár az Operaházhoz tartozott, külön egységként is üzemelt.

A társulatnak saját, önálló kórusa volt. Általában a kórus 16 tagot számlált, ahol egyenlő arányban oszlottak meg a nemek, tehát 8 női és 8 férfi énekesből állt. Kivételt képezett ez alól a *Bánk bán* előadás, amelyben a kórus létszáma 24 fő volt, 10 nő és 14 férfi megoszlásban.²² A szólisták az Operaház művészei közül kerültek ki. Voltak köztük nagy színpadi tapasztalattal rendelkezők, kiváló és érdemes művészek, sőt néha még Kossuth-díjasok is.²³ Mellettük színpadra léptek pályakezdők is, akiknek remek lehetőséget nyújtott a Gördülő Opera a gyakorlat-szerzéshez, hogy aztán már megfelelő tapasztalat birtokában állhassanak a pesti közönség elé. Ez az Operaház számára is hasznos volt, hiszen így több énekest tudott kipróbálni, megnézni, hogy alkalmasak lennének-e az Ybl-palota színpadán

¹⁹ MNL OL XIX-I-1-i 1948-49 136/c-2 tétel. Tóth Aladár levele Ortutay Gyula miniszternek, 1949. február 5.

²⁰ MNL OL XIX-I-1-i 1948-49 136/c-2 tétel. Fodor Tamás levele a VKM Művészeti Főosztályának, 1948. szeptember 30.

²¹ MNL OL XIX-I-1-i 1948-49. 136/c-2 tétel. Az opera stagione ügyében MÁV-val kötött szerződés.

²² Mura Péter: A Gördülő Opera munkája. *Új Zenei Szemle*, 3. (1952. július) 7. sz. 19.

²³ Például: Gyurkovics Mária, Szecsődi Irén és Radnay György.

az értőbb közönség előtti fellépésre. A fiatal énekesek mellett a fiatal karmesterek számára is tapasztalatszerzési lehetőséget nyújtottak a vidéki előadások. Az évek során összesen 21 dirigens segítette a Gördülő Opera munkáját.²⁴ A nagy előadás-szám, valamint a kis repertoár lehetővé, illetve szükségessé tette a többszörös szereposztást, amely szintén elősegítette, hogy minél többen állhassanak színpadon és szerezzenek gyakorlatot.

Az előadások sikeressége tehát összehangolt munkát igényelt mind a háttérben dolgozóktól, mind a fellépő művészekről. Az operák színpadra viteléhez szükség volt jelentős számú műszaki szakemberre, akik a helyszíneken összeállították a díszleteket és elvégezték a darabokhoz elengedhetetlen további teendőket. Az opera műfajából adódóan jelentős szerep jutott a zenekarnak is, hiszen az operaelmény nagyban függ a zenei kísérettől. A Gördülő Opera előadásainak művészi színvonalára vonatkozóan nehéz objektív forrást találni, mivel a fennmaradt dokumentumok íróinak érdeke általában egyértelműen a pozitívumok hangsúlyozása volt. Az előadásokat és a társulat munkáját általában dicséretekkel illeték az újságok hasábjain, azonban előfordult, hogy egy-egy negatív visszajelzés is érkezett.

Ennek fényében lehet érdekes a *Magyar Nemzet* 1948-ban a Gördülő Opera budapesti *Pillangókisasszony* előadása utáni kreatív módon megfogalmazott kritikája:

„Első szerelvényként a Gördülő Opera indult. Konduktora Szőke Tibor zenekari főbeamter s egzotikus tájon, a Pillangó kisasszony hazájában futottunk. Koncertszerű, még hozzá szabadtéri produkció után – Ég tudja miért, de szinte gondosan ügyeltek arra, hogy a pesti kritikának ne lehessen velük kapcsolatban színházi impressziója – nem vonunk végső konzekvenciát. Meg kell azonban mondjuk, hogy a dübörgő mozdony teljesítőképességé csökkent s a kocsik közt selejt is akad. Vegyük például a Péter néven szerepeltetett Penninger Antal esetét. Olyan Sharples ő, aki boldog lehet, ha titkároskodhat, ne akarjon még énekesként is boldogítani. Hallatán nem a baritonisták, hanem a színvonal érdekében állítjuk tilosra a szemaforát.”²⁵

Az idézet az együttes első évadjára reflektál, a *Pillangókisasszony* volt a második darab, amely repertoárjukba került. A kritika tehát a kezdeti időszakban keletkezett, így hátterében állhat akár a társulat összeszokottságának hiánya. A színlapokat vizsgálva elmondható, hogy a Gördülő Opera-változat szereposztása, bár rendelkezik némi átfedéssel az operaházihoz képest, több az eltérés. Ennek oka lehet, hogy nem minden művész vállalta az utazást, illetve az operaház játszóhelyein párhuzamosan több darabot is adtak, tehát az énekesekre máshol is szükség

²⁴ A Gördülő Opera titkárai voltak: Penninger Antal, Molnár Pál és Hontvári Mihály. Vezetője indulásától 1952-ig Szőke Tibor volt, őt Mura Péter, majd Németh Amadé követte. Karmesterei voltak például: Fráter Gedeon, Kerekes János, Kertész István, Kóródi András, Lukács Miklós, Németh Amadé, Szőke Tibor, Varga Pál. A darabok rendezői között voltak: Stephányi György, Till Géza, Kenessey Ferenc, Mikó András, Szinetár Miklós és Abonyi Tivadar. A műsorok sikereihez a maszkmesterek is hozzájárultak, a Gördülő Operával Dömsödy Mihály és Sággi József dolgozott együtt. Az előadások ügyelője előbb Fráter Gedeon, majd Bálint Marcell volt. A Gördülő Opera sűgője pedig Friedrich Ferenc. Lásd: Németh Amadé: Volt egyszer egy Gördülő Opera I. *Operaélet*, 5. (1996. május) 3. sz. 24–27.

²⁵ N. N.: A MÁV szimfonikus nyári idénye. *Magyar Nemzet*, 4. (1948. június 24.) 143. sz. 4.

lehetett. Jelen esteben, ahogy a többi darabnál is megfigyelhető, a főbb szerepeket olyan operaénekesek kapták, akik az Operaházban vagy az Erkel Színházban is szerepeltek. Ez úgy vélem összefügg a műfaj sajátosságával, hiszen az operaéneklés különleges képzettséget igénylő műfaj. Továbbá arra enged következtetni, hogy ha nem is feltétlen operaházi színvonalon működött az utazó társulat, figyeltek arra, hogy alapvetően tartsák az operaházi presztízzsel járó színvonalat, amely ezen felül összeköthető a közönség egyenlőségének eszméjével.

„Kultúrküldetés”

A propaganda és az agitáció eszközei széles skálán mozogtak az 50-es években Magyarországon. A szocialista ideológia terjesztésére a művelődés és a kommunikáció minden elérhető eszközét felhasználták. Ez tapasztalható volt az Operaház és az opera mint műfaj népszerűsítésének folyamatában is. A Rákosi-korszakban a politikai érdekek a kultúra fölé helyeződtek, így a politikai élet irányítói határozták meg a művelődés színtereit, módszereit, eszközeit és alkalmait. A kommunista ideológia felülről szervezett, irányított és jól körülhatárolt programként mutatkozott meg a művelődés és az oktatás területén, amit a kultúrforradalom fogalmába csomagolva jelenítettek meg. A „népművelés” kifejezés pedig az összes művelődéssel kapcsolatos intézményt magában foglalta. Magyarország népköztársassággá válásával, elméleti síkon, a hatalom a dolgozó nép kezébe került, így lett a kultúra is a népé, tehát a művelődés népműveléssé vált.²⁶ A Gördülő Opera művészeitől elvárt népművelő tevékenység tehát ebbe a keretbe illeszkedett, amely a műfajból adódóan talán még nagyobb jelentőségű lehetett, illetve köthető volt az opera népnek való „visszaadásához” is.

A Gördülő Opera dolgozói tehát nemcsak előadásokat tartottak a vidéki lakosoknak, hanem egyéb népművelő tevékenységeket is végeztek. Az ifjúság számára külön műsorokat is tartottak, ahol operaáriákat és kórusrészleteket mutattak be zongorakísérettel. A felkeresett településeken, üzemi telephelyeken meglátogatták a működő kórusokat, dalárdákat és zenekarokat, majd szakértői tanáccsal látták el őket a fejlődés érdekében. A patrónusi munka mellett keresték a tehetséges énekeseket, úgynevezett énekes-káder kutatást végeztek a települések tanácsok népművelési osztályával és a megyei zenei élet vezetőivel az énekesutánpótlás biztosítása érdekében. Ez azt jelentette, hogy tanáccsal látták el a fiatal énekeseket a továbbtanulásuk eredményességéért. A már tanultabb énekeseket a Népművészeti Intézeten keresztül felvételre ajánlották a fővárosi énekkaroknak.²⁷

A többrétű és nagy területet átfogó munkának azonban árnyoldalai is voltak. Több esetben előfordult, hogy helyi tanácsok nem végezték el a megfelelő előkészületeket. A művészeknek sokszor gondot jelentett a hosszú út a helyszínekre, az énekesek gyakran kimerültek az utazástól. Egyes településeken a szereplők elhelyezése is problémát okozott a szállodák túlzsúfoltsága miatt. A nehézségek miatt

²⁶ HALÁSZ, 2013. 15–16.

²⁷ Mura Péter: A Gördülő Opera munkája. *Új Zenei Szemle*, 3. (1952. július) 7. sz. 20.

az operaházi magánénekesek közül voltak, akik nem vállalták a Gördülő Operával való fellépést.

Mura Péter az *Új Zenei Szemlé*ben így fogalmazott a témával kapcsolatban: „nem mondhatjuk azt sem, hogy az Operaház minden tagja már teljesen átérzi feladatunk fontosságát és szépségét és vállalja a vázolt nehézségeket.”²⁸ A sajtóban megjelenő szövegek természetesen a vállalkozás nemes voltát hangsúlyozták, és ritkán tértek ki a negatívumokra. Azonban Németh Amádé visszaemlékezésében az árnyoldalakból is ízelítőt kaphatunk:

„És játszottunk 38 fokos hőségben vagy éppen 10 fokos hidegben, s előfordult, hogy más helyiségben volt a színpad és másikon a zenekar, én pedig az ajtóban állva dirigáltam... Meg kellett tanulni a legmostohább körülmények között is levezetni az előadást. Aki itt – hasonlatosan a harctéren operáló orvoshoz – gyakorlatot szerzett az operavezénylésben, az már a világ valamennyi színházában helyt tudott állni.”²⁹

Az előadásokhoz tehát sok esetben egyáltalán nem voltak megfelelő feltételek, ez egyaránt vonatkozott a szereplőkre és a háttérben dolgozóakra. A szoros menetrend pedig szintén nem kedvezett a Gördülő Opera dolgozóinak, hiszen az előadások után minden díszletet és kelléket össze kellett csomagolni és elszállítani a következő helyszínre, majd ott újból felállítani. Tehát a népművelő „kultúrküldetés” egyáltalán nem bizonyult egyszerű feladatnak.

Műsor és helyszínek

A Gördülő Opera első bemutatójára, a *Traviatára* 1948. január 20-án került sor a Pécsi Nemzeti Színházban. A kezdeti szakaszban olyan vidéki helyszínekre, mint például Pécs, Debrecen, Miskolc vagy Kaposvár látogattak el, ahol kőszínház fogadta őket. A repertoárban főként operák szerepeltek, de egy nagyopera és balettestek is helyet kaptak. Átlagosan évadonként hét darab volt műsoron. Fontos célkitűzés volt a könnyen érthető, de igényes alkotások színrevitele. A Gördülő Opera által előadott művek saját rendezéssel és díszlettel rendelkeztek. A vidéken előadott darabok kiválasztásánál az elvi szempontok mellett több tényezőt is figyelembe vettek. Alkalmazkodni kellett a különböző helyszínekhez, hiszen ahány település, annyiféle színpad. A díszletet az operaházi tervezők tervei alapján készítették el, oly módon, hogy kisebb és nagyobb színpadokon egyaránt használhatóak legyenek. A díszletek az Operaház díszletfestő műhelyéből kerültek ki.³⁰

Mivel a magyar operairodalom nem bővelkedik az alkotásokban, a *stagione* repertoárja főként klasszikusokból tevődött össze, kiegészítve egy operettel, illetve néhány balettesttel. Az Operaház budapesti műsorstruktúrája is hasonló

²⁸ Németh Amádé: A Gördülő Opera munkája. *Új Zenei Szemle*, 4. (1953. december) 12. sz. 28.

²⁹ Németh Amádé: Volt egyszer egy Gördülő Opera I. *Operaélet*, 5. (1996. május) 3. sz. 24–27.

³⁰ Az alkotók között volt többek között Fülöp Zoltán, Márk Tivadar, Forray Gábor és Kapuváry Zelma.

volt abban a tekintetben, hogy a repertoár nagy részét a klasszikusok alkották, bár természetesen a fővárosban nagyobb mozgásteret engedett a megfelelő infrastruktúra megléte az évadok összeállításánál.

A Gördülő Opera fennállásának első évében, az 1947/1948-as színházi évadban 15, második évében, az 1948/1949-es évadban 32 előadást tartott. Az 1949/1950-es évadban hirtelen ugrás következett az előadásszámokban, ugyanis az utazó társulat már 100 vidéki operaműsort adott elő. Az 1951/1952-es évad végére a társulat 347 előadást tudhatott maga mögött, ez a szám 1953 októberéig 476-ra nőtt. 1953-ig 65 különböző településen tartottak előadásokat.

Az 1953 októberéig megtartott 476 előadás a következőképpen oszlott meg: *Bánk bán* (47), *Bohém élet* (41), *Denevér* (18), *Don Pasquale* (44), *Hovanscsina* (2), *Lammermoori Lucia* (6), *Pillangókisasszony* (63), *Rigoletto* (59), *A sevillai borbély* (53), *Tosca* (44), *Szöktetés a szerájból* (28), *Traviata* (66), valamint (5) Balettest.³¹ A repertoár a későbbiekben kiegészült Daniel Auber francia zeneszerző *Fra Diavolo* című vígoperájával.³² A Gördülő Opera által műsorra tűzött összes darab operaházi változata megtekinthető volt vagy az Operaházban, vagy az Erkel Színházban. Fontos megemlíteni, hogy a korszakban az operák magyar nyelven hangzottak el, tehát megértésük nyelvi akadályba nem ütközött. A Gördülő Opera repertoárját vizsgálva megállapíthatjuk, hogy a felsorolt művek között 8 opera, 4 vígopera, valamint 1 operett található. A célkitűzések között, ugyan a könnyedebb darabok megismertetése szerepelt, viszont a vígoperák még az operettel és balettel együtt sem teszik ki a műsorkínálat felét sem. Ha az előadásszámok felől nézzük az eredmény akkor is hasonlóak az eredmények: a vígoperák megközelítőleg csupán a 30%-ot érik el, míg az operák 65%-ot, a fennmaradó 5% pedig az operetté és balettesté.

Tehát nem véletlen, hogy az 1954. februárjában Ózdön bemutatott *Fra Diavolo* című vígoperát így harangozta be a 1953. őszén a *Színház és Mozi*:

„Az új bemutatóval víg-opera műsorunkat akarjuk gyarapítani annál is inkább, mert a régi Magyarország nemigen szerette a vígoperát, de most a dolgozók optimizmusát jellemzi, hogy vidám, lendületes vígoperát kérnek. Eddigi műsorainkban ugyanis csak Donizetti »Don Pasquale« és Rossini »Sevillai borbély« című vígoperái szerepeltek.”³³

A repertoár jelentőséggel bírt, akárcsak az Operaház falain belül. A Gördülő Opera műsorának összeállításánál fontos szempont volt a közérthetőség, hiszen a közönség kevésbé rendelkezhetett korábbi ismeretekkel a műfajjal kapcsolatban. Az utazó társulat bemutatói között nem voltak kortárs művek, tehát nem kísérleteztek az újonnan született operák színpadra vitelével, hanem a már hosszú idő óta bevált receptet követték, és olyan darabokat tűztek műsorra, amelyeknek sikere bizonyítottnak számított, illetve beleillettek a szocializmus ideológiai

³¹ Németh Amádé: A Gördülő Opera munkája. *Új Zenei Szemle*, 4. (1953. december) 12. sz. 28.

³² MNL OL MK-S 276-54 81. ő. e. Az Operaház munkájának kiértékelése.

³³ N. N.: 100 előadást tart ez évben a Gördülő Opera. *Színház és Mozi*, 6. (1953. október 16.) 42. sz. 4.

kereteibe, vagy legalábbis nem mentek szembe vele. A Rákosi-korszakra jellemző volt, hogy az operák új köntösben, azaz új rendezésben kerültek bemutatásra. A változtatásoknak sok esetben az volt a célja, hogy a művek jobban közvetítsék a szocialista realizmust, valamint a nép és az elnyomók közötti ellentétet. Amint már említésre került a Gördülő Opera estében az előadott darabok új rendezésben kerültek bemutatásra, amelyre vélhetően főként a technikai feltételek miatt volt szükség.

A *Don Pasquale vidékre megy* című cikkében a *Kis Újság* így számolt be a közelgő bemutatóról és a kreatív megoldásokról, melyeket a Gördülő Opera alkalmazott:

„Donizetti remek vígoperája, amelynek címe és főhőse Don Pasquale, a Gördülő Opera műsorára került. Háromszoros szereposztásban tanulta be az együttes a vígoperát. Blanár György új díszleteket tervezett a Don Pasquale-előadásai számára, amelyeket vasúti kocsiba csomagolva szállít a Gördülő Opera. A szellemes megoldású új díszleteknek a méretei megváltoztathatók, kisebb-nagyobb színpadokon egyaránt használhatóak. Nádasdy Kálmán operaházi rendezése nyomán a Gördülő Opera számára Mikó András rendezte a Don Pasquale-t s egész csomó új ötlettel fűszerezte az együttes játékát. A Don Pasquale Mura Péter vezényletével kerül színre a Gördülő Opera előadásain. A Donizetti vígopera először Kecskeméten szerepel az együttes műsorán október 28-án.”³⁴

Sok településen azért nem lehetett Gördülő Opera előadást tartani, mert a színpad mérete nem volt megfelelő sem a díszletek elhelyezése, sem az előadásban közreműködők szempontjából. Például a *Hovanscsina* előadást csak Szegeden játszották csupán 2 alkalommal, tulajdonképpen az Operaház vendégjátékaként, ugyanis a darab 190 ember munkáját igényelte.³⁵ Sok helyszín nem rendelkezett kellő világítási berendezéssel, illetve zsinórpadlással sem, valamint a zenekar számára sem volt mindig biztosított a megfelelő elhelyezés.

A társulat nehézségeiről már esett szó, és egy 1949-ben megjelent kritika rávilágít, hogy korántsem ment mindig minden zökkenőmentesen:

„A gördülékeny előadás mellett a színpad rendezésben már akadtak zökkenők. A hosszúóra nyúló szünetekben a függöny' mögül feltörő harsány kopácsolás és robbanásszerű zajok – nyilván az egyébként szép díszletek felállítása körül akadt hiba – furcsán hatottak a megkapó áriák után.”³⁶

A helyszínnek kiválasztásának tekintetében az is szerepet játszott, hogy egy évben korlátozott számú előadást tudtak vállalni, ez nagyjából évi 100 műsort jelentett. Fontos szempont volt, hogy az ipari és mezőgazdasági központok számára évente nyolc előadást tudtak biztosítani. Ezen települések közé sorolható Ózd, Salgótarján,

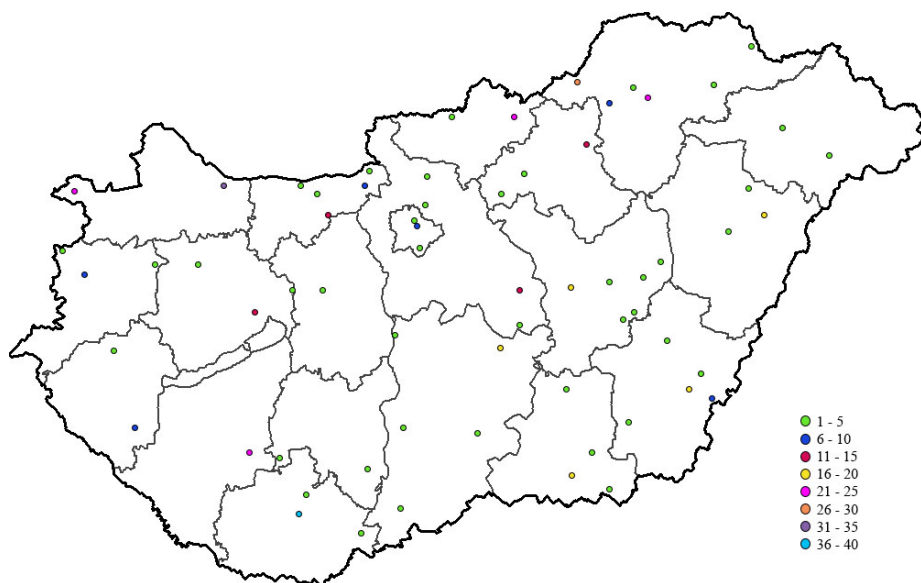
³⁴ N. N.: Don Pasquale vidékre megy. *Kis Újság*, 4. (1950. október 26.) 250. sz. 4.

³⁵ Németh Amádé: A Gördülő Opera munkája. *Új Zenei Szemle*, 4. (1953. december) 12. sz. 29; N. N.: A kulisszák mögött. *Délvidéki Hírlap*, 2. (1950. április 1.) 77. sz. 7.

³⁶ N. N.: Nagy sikert aratott a Gördülő Opera. *Vas Népe*, 5. (1949. november 25.) 274. sz. 3.

Győr és Miskolc, valamint az előadásszámok tekintetében előkelő helyet foglalt még el Pécs, Sopron és Kaposvár.³⁷

Ha az 1953 decemberéig megtartott 475 előadás helyszíneit térképre vetítjük, láthatjuk, hogy nem volt olyan megye, ahol ne járt volna a Gördülő Opera, tehát e tekintetben mondhatjuk, hogy valóban lefedte az egész ország területét. A településekre jutó előadásszámokból kitűnik, hogy az ipari központok valóban előkelő helyen szerepeltek. Tehát a tervekben kitűzött cél a valóságban is megvalósult.



1. sz. kép. A Gördülő Opera által látogatott települések, a megtartott előadások száma szerint

A lelkes közönség

Mura Péter beszámolója alapján az igények folyamatosan nőttek a Gördülő Opera előadásai iránt. Egy darabot többször is előadtak, a helyszíneken, azonban – az 1952-es adatok szerint – még így is átlagosan kétszer annyi volt a jegyigénylő, mint

³⁷ Az előadások helye szerint: Almásfüzitő 1 előadás, Baja 5, Balassagyarmat 3, Békés 3, Békéscsaba 16, Cegléd 13, Celldömölk 1, Csepel 2, Csongrád 1, Debrecen 17, Diósgyőr 6, Dombóvár 1, Dorog 9, Dunakeszi 2, Eger 14, Esztergom 5, Gyoma 1, Gyöngyös 1, Győr 33, Gyula 6, Hajdúbozsörmeny 2, Hajdúszoboszló 1, Hatvan 1, Hódmezővásárhely 1, Kalocsa 3, Kaposvár 23, Karcag 3, Kecskemét 19, Kiskunhalas 3, Kisújszállás 1, Komló 2, Kőszeg 1, Makó 2, Mezőtúr 2, Miskolc 24, Mohács 1, Nagykanizsa 10, Nagykőrös 2, Nyírbátor 3, Nyíregyháza 5, Orosháza 1, Ózd 29, Pápa 4, Pécs 37, Sajóbábony 2, Salgótarján 22, Sátoraljaújhely 5, Sopron 25, Szeged 16, Székesfehérvár 1, Szekszárd 2, Szerencs 1, Szolnok 20, Szombathely 10, Sztálinváros 3, Tata 1, Tatabánya 16, Töröksenitmi klós 1, Túrkeve 3, Vác 3, Várpalota 1, Veszprém 12, Zalaegerszeg 1, Budapesti Honvéd Tisztai Klub 10, Rákosi Mátyás Kultúrotthon 1. Lásd: Németh Amádé: A Gördülő Opera munkája. *Új Zenei Szemle*, 4. (1953. december) 12. sz. 28.

a férőhelyek száma.³⁸ Arra vonatkozóan, hogy a közönség érdeklődése mennyire volt önkéntes, nem áll rendelkezésre megbízható forrás, valamint arról sem, hogy az előadásokat látogatók milyen háttérrel rendelkeztek. Amennyiben hihetünk a Gördülő Operáról megjelent látogatottsági adatoknak, az 1951 és 1954 közötti időszakot vizsgálva, az utazó társulat egy-egy előadására átlagosan 730 fő jutott.³⁹ A hivatalos álláspont szerint a nézőközönség nagyrészt üzemi dolgozókból és téészekben dolgozó parasztokból állt. Olyan csoportokról volt tehát szó, akik számára nem volt ismerős az opera műfaja. Ezért a repertoár összeállításánál igyekeztek könnyedebb darabokat is válogatni. A közönség úgynevezett Tájnaplóba írhatta le véleményét és kritikáját az előadásokkal kapcsolatban. Németh Amádé az *Új Zenei Szemlé*ben megjelent tájékoztatója alapján a visszajelzések azt mutatták, hogy a közönségnél sikere volt a vígoperáknak.⁴⁰

Erkel Ferenc: *Bánk bán* című operája 1951 januárjában került a Gördülő Opera repertoárjába, és a sajtó szerint hamarosan a vidéki közönség egyik kedvencévé nőtte ki magát. A darabban szerencsésen össztalálkoztak a párt és a közönség igényei. Németh Amádé a Gördülő Opera zenei vezetője 1953 decemberében az *Új Zenei Szemlé*ben így fogalmazott a *Bánk bán* műsoron tartásával kapcsolatban: „A *Bánk bán* egyik legfontosabb nevelőhatású darabunk és műsorpolitikánknak mintegy tengelyét képezi.”⁴¹

A *Bánk bán* a pesti színpadon is fontos eleme volt a repertoárnak, hiszen tökéletesen illeszkedett az elvárt ideológiai keretbe, amit a *Szabad Nép* sem felejtett el hangsúlyozni. A nemzeti dráma egyik legfontosabb eleme az idegen, zsarnok királyné meggyilkolása, amely a szocializmus szemüvegén keresztül nézve összeköthető a nép öntudatra ébredésével, és önmagáért való kiállásával. Illetve az sem elhanyagolható szempont, hogy a magyar operai örökségből szinte kizárólag Erkel Ferenc műveire tudtak építeni, és ezzel folytonosságot teremteni. A *Bánk bán* gyakran szerepelt a reprezentatív előadások között az Operaházban, és majd, ahogyan azt láthatjuk, a Gördülő Operánál is. 1950-ben így írtak a műről: „Ismerkedjék meg a dolgozók minél szélesebb rétege a magyar zene nagy klasszikusával, s nézzék meg minél többen a *Bánk bánt*, azt az operát, amelynek szövege is, zenéje is híven őrzi a leghaladóbb hagyományaink szellemét.”⁴²

Az új közönség ismerkedése a darabbal és a műfajjal okozott mulatságos pillanatokat is. A lelkes közönség operai tapasztalatok híján nem tudta a színházi etikettet. Ha a darabban valami olyat láttak, hallottak, ami elnyerte tetszésüket, egyből jelezték is taps formájában. Érdemes külön kitérni a *Bánk bán* ózdi bemutatójához kötődő anekdotára. Az *Új Zenei Szemlé*ben Mura Péter, a Gördülő Opera akkori vezetője, beszámolójában említi az ózdi esetet, amely első ránézésre pusztán mulatságosnak hat, azonban, ha közelebről szemléljük, politikai üzenetet is hordozhat. Történt ugyanis, hogy a második felvonásbeli Bánk és Gertrudis jelenet nagy éljenzést váltott ki a közönségből, valamint, amikor Bánk leszúrta

³⁸ Mura Péter: A Gördülő Opera munkája. *Új Zenei Szemle*, 3. (1952. július) 7. sz. 19.

³⁹ TARÓDI-NAGY, 1962. 59–63.

⁴⁰ Németh Amádé: A Gördülő Opera munkája. *Új Zenei Szemle*, 4. (1953. december) 12. sz. 28.

⁴¹ Uo., 29.

⁴² Lózsy János: Erkel forradalmi műve: a *Bánk Bán*. *Szabad Nép*, 8. (1950. február 10.) 35. sz. 6.

Gertrudist és így szólott: „*ne tapsolj, hazám, mert reszket a bosszúálló*”, hirtelen síri csönd telepedett a nézőtérre.⁴³ A jelenet, amelyhez vélhetően Mura a taps reakcióját köti, a második felvonás második képének az a mozzanata, amikor Bánk bán elpanaszolja Gertrudisnak az ország nyomorát, és számon kéri a királynőt. Tehát a mozzanat hangsúlyozása politikai szempontból sem elhanyagolható, mivel kítűnően ábrázolja az elnyomó uralkodó és a szenvedő nép oly sokszor hangoztatott ellentétét.

Heves reakciókat váltott ki *A sevillai borbély* 1953. november 23-i győri előadása is, csak éppenséggel negatív értelemben. Az esetről a *Győr-Sopron Megyei Hírlap* november 28-án közölt egy éles hangvételű kritikát. A probléma abból indult ki, hogy a színlapon meghirdetett Melis György helyett Radnay György, Remsei Győző helyett pedig Somogyvári Lajos lépett színpadra. Az a bíráló érte őket, hogy nem megfelelő minőségű alakítást nyújtottak, sőt a cikk írója magát a cserét is sérelmezte. A névtelen cikkíró Páka Jolánt is hiányolta a színpadról, pedig az operaházi jelentések szerint ő színpadra lépett. A névtelen újságíró a vidék lebecsülésének tekintette az intézkedést, és felháborodásukról tett tanúságot a cikkel.⁴⁴ Az Operaház a vádatok igyekezett több oldalról is körüljárni, illetve cáfolni az igaztalannak vélt állításokat. Abonyi Tivadar, a Gördülő Opera előadásainak egyik rendezője jelentést készített, amelyben biztosította az operaházi vezetőséget, hogy az említett előadással minden rendben volt. Elmondása szerint a cserét az énekesek betegsége tette szükségessé. Németh Amádé művészeti vezető jelentésében közölte, hogy a közönség lelkesen ünnepelte a társulatot, így a szerző nem a közvéleményt képviseli. Hontvári Mihály, a Gördülő Opera titkára összefoglalta az esetet az igazgatóság számára, és javasolta, hogy tegyék meg a szükséges lépéseket a cikk írójával szemben, mivel a kritika sokat árthat a Gördülő Opera hírnevének. A *Győr-Sopron Megyei Hírlap* szerkesztőségének végül Nyáry László üzemigazgató foglalta össze az Operaház hivatalos álláspontját. Kiemelte, hogy mind Radnay György, mind Somogyvári Lajos rendszeresen felléptek Budapesten, az Operaház színpadán, tehát semmi esetre sem igaz, hogy nem megfelelő színvonalú énekesek.⁴⁵ Valóban mindketten magánénekesi státuszban voltak, és gyakran léptek fel jelentős szerepekben. Az ügy arra is rávilágít, hogy az Operaház vezetése is figyelte a Gördülő Opera munkáját, és igyekezett reagálni, megoldást keresni a felmerülő problémákra, különös tekintettel az intézmény hírnevét érintő kérdésekben.

Az említett történetek alapján úgy tűnik, a vidéki közönség nem feltétlenül csak felsőbb utasításra vett részt az előadásokon, hanem olykor valóban szívesen és lelkesen jelent meg, akár a véleménynyilvánításban is. A Gördülő Opera tevékenységéről és előadásairól gyakran jelentek meg kisebb-nagyobb cikkek a folyóiratok, napilapok hasábjain, többek között a *Színház és Mozi*ban, a *Művelt Nép* pedig volt, hogy fotóriportot is közölt. A cikkek túlnyomó része pozitív hangvétellel írt a Gördülő Operáról. A Gördülő Operát és munkáját dicsérte a 1951-ben a *Szabad Szó* is.

⁴³ Mura Péter: A Gördülő Opera munkája. *Új Zenei Szemle*, 3. (1952. július) 7. sz. 19.

⁴⁴ N. N.: A Gördülő Opera műsoráról. *Győr-Sopron Megyei Hírlap*, 9. (1953. november 28.) 279. sz. 2.

⁴⁵ MNL OL XXVI-I-3. 25. d. Hontvári Mihály levele az Állami Operaház igazgatóságának, 1953. december 9.

„A »Gördülő Opera« a kultúrforradalom egyik nagyértékű vívmánya. A vidék dolgozói eddig operát csak a rádióból hallhattak, egyébként legfőljebb időnként juthattak könnyűműfajú és szórakoztató darabokhoz. Semmitmondó művek helyett most az operairodalom értékeit kapják művészileg és technikailag jószerűen előadásban.”⁴⁶

Mint már korábban említésre került, a korszak fontos céljai között szerepelt az Operaház közönségkörének bővítése, különös tekintettel a munkás és paraszti rétegre, amely célkitűzéshez a Gördülő Operaház nemcsak csatlakozni tudott, hanem a sajtóban megjelenő pozitív reklámmal bizonyos tekintetben véleményem szerint zászlóshajója lett. Természetesen a Gördülő Operáról megjelenő írások, főként a napilapokban közölt cikkek, erősen át vannak szöve propagandával, azonban a máz alatt mégis értékes információk rejlenek.

A mérföldkövet jelentő előadásokról a *Szabad Nép* is mindig megemlékezett. Kiemelkedett a Gördülő Opera 500. előadása, amit a 1954. január 10-én a Salgótarjáni Acélgyárban tartottak, a jeles alkalommal a közönség a *Bánk Bánt* tekinthette meg. Az előadás után pedig a népművelési minisztérium nevében Ujfalusi József adta át a társulat tagjainak a miniszter dicsérő oklevelét.⁴⁷ Az 500. előadás jelentőségét mutatta, hogy a *Művelt Nép* Várkonyi László képes riportjával adott hírt olvasóinak az eseményről.⁴⁸ A sajtó tehát szorosan nyomon követte az intézmény tevékenységét, beszámolt munkájáról, amely szintén a szélesebb rétegben való ismertséget segítette.

A *Kis Újság* 1951-ben a Gördülő Opera vezetőinek beszámolója alapján egy összefoglalót közölt:

„Az előadások 60 százalékát iparividékeken, 40 százalékát mezőgazdasági helyein tartottuk és minden hónapban előadást rendeztünk Budapesten a honvédség számára. [...] összesen 79.470 látogatója volt idén a Gördülő Operának. [...] A Gördülő Opera jó munkát végez. Missziója forradalmasítja a vidék kultúréletét. Ahol megjelenik, ott megmozdul az egész város. Felpofozó hatással van a vidéknek a múltban elhanyagolt kultúréletére s jelentősen szolgálja a kultúrforradalom haladását.”⁴⁹

A fenti idézetből kitűnik mennyire fontos eleme volt a Gördülő Opera körüli diskurzusnak a vidéki munkás és paraszti réteg kulturális lehetőségeinek bővítése, valamint annak hangsúlyozása, hogy az eddig elit szórakozási formaként elkönyvelt operába járás inentől mindenki számára elérhetővé vált.

A Gördülő Opera mérlege

A Gördülő Opera tehát a sajtóban sorra kapta a dicséreteket, a nagy előadásszám és az utazások azonban meglehetősen magas anyagi vonzattal jártak. Így a népszerűség mellett a pénzügyi kérdéseket is figyelembe kellett vennie a fenntartónak,

⁴⁶ N. N.: A vidék operája. *Szabad Szó*, 53. (1951. augusztus 12.) 32. sz. 6.

⁴⁷ N. N.: Salgótarjánban tartotta 500. előadását a Gördülő Opera. *Szabad Nép*, 12. (1954. január 11.) 11. sz. 4.

⁴⁸ Lásd: Várkonyi László: Hajnaltól – hajnalig. *Művelt Nép*, 5. (1954. február 1.) 2. sz. 13.

⁴⁹ N. N.: Mit mond idei évadjáról a „Gördülő Opera”? *Kis Újság*, 5. (1951. július 11.) 159. sz. 4.

ugyanis a Gördülő Opera működtetése nem volt olcsó, jövedelmezőnek pedig végképp nem tekinthető. Az üzemeltetés költségei az Operaházon keresztül az állami kasszát terheltek, tehát tulajdonképpen a probléma abban összegezhető: megéri-e az ideológiába beilleszthető, ám rendkívül drága utazó társulatot fenntartani?

Érdemes a számok felől is megvizsgálni a működését. A Gördülő Opera által foglalkoztatottak száma az alábbiak szerint alakult: 1950-ben 25 fő, 1951-ben 31 fő, 1952 december 31-én 37 fő, valamint 1953. június 30-án 36 fő. Itt fontos megemlíteni, hogy e számok azokra az emberekre vonatkoztak, akik csak a Gördülő Operában tevékenykedtek, tehát nem tartoztak bele többek között a társulattal utazó operaházi magánénekesek. A látogatottságra vonatkozóan a Gördülő Opera 1953-as jelentése két évadot említ, az 1951/52-es évadban 79.912 fő, az 1952/53-es évadban pedig 78.828 fő nézte meg a Gördülő Opera előadásait.⁵⁰ Ha naptári évekre vetítjük, akkor az 1951-es évben 106, az 1952-es és 1953-as években pedig 102 műsort adott az utazó társulat.⁵¹ A számok tükrében elmondható, hogy a Gördülő Opera programja meglehetősen sűrű volt, hiszen a díszleteket és társulatot is utaztatni kellett a helyszínekre. Figyelembe véve, hogy a címszerepeket játszó művészek általában nem csak a Gördülő Operával léptek fel, nekik az utazás plusz megterhelést jelentett.

Az Operaház 1953. július 2-án kelt vizsgálata szerint az 1952-re tervezett 100 előadásból ténylegesen 91 került megtartásra, valamint egy bemutató szerepelt a tervekben, amely meg is valósult. Az 1953 I. negyedévére előírányzott előadásból 26 előadásból 24 valósult meg. A költségek tekintetében 1953 első félévére jegyezték fel adatokat. Az ütemtervben 350.000 Ft szerepelt, míg a bevétel 61 előadás után, 1953. szeptember 3-án 444.055,50 Ft volt, ami túltermelést mutatott.⁵² Ez azonban nem jelentette azt, hogy a Gördülő Opera valóban nyereségesen működött volna. Ujfalussy József 1954-es feljegyzése alapján az egy évi kiadások összege 1.920.000 Ft, ezzel szemben a bevétel csak 700.000 Ft volt. Tehát csupán a költségek 40%-át volt képes kitermelni. A hiányzó pénzüsszeget az állam egészítette ki, akár csak az Operaház esetében, azonban az Operaház költségei 60%-át tudta fedezni saját bevételeiből. Egy előadás átlagosan 19.000 Ft-ba került, ezért a költségek csökkentésének érdekében a Gördülő Opera működésének későbbi szakaszában kevesebb lett a vidéken megtartott előadások száma. Főként ezen anyagi okoknál fogva 1954-ben a 100 előadásból 20-at már Budapesten, a XIII. kerületi Déryné színpadon tartott meg a társulat.⁵³ A költségcsökkentés szempontjából ez megtakarítást jelentett és nem vont el sok előadást a vidéktől, mivel időközben elindult a miskolci, debreceni és szegedi színházak operarészlege.

Főként az anyagi nehézségek miatt felmerült a kérdés, hogy érdemes-e fenntartani a továbbiakban a Gördülő Operát. A megszüntetés mellett szólt tehát egyrészt a korábban már említett magas fenntartási költség. Másrészt pedig az, hogy a vidéki színházak közül immár többen képesek voltak környékük operaelőadással való ellátására, így kevesebb helyen volt szükség az Operaház utazó társulatára.

⁵⁰ MNL OL XXVI-I-3. 18. d. A Gördülő Opera I. negyedévre kiterjedő vizsgálata, 1953. július 2.

⁵¹ TARÓDI-NAGY, 1962. 59–63.

⁵² MNL OL XXVI-I-3. 18. d. A Gördülő Opera I. negyedévre kiterjedő vizsgálata, 1943. július 2.

⁵³ MNL OL M-KS 276-65 336. Feljegyzés Romhányi elvtársnő részére, 1954. július 12.

Fontos tényező továbbá, hogy Budapesten a Városi Színház (Erkel Színház) az Operaházhoz csatolásával 1951-től már elegendő számú előadást tudtak tartani. A Gördülő Opera folytatása mellett szólt azonban annak népszerűsége, valamint az, hogy az énekkari tagokat és a műszaki dolgozókat az esetleges megszűnéssel az elbocsátás veszélye fenyegette.⁵⁴

Végül a megszüntetés elleni érvek nem bizonyultak kellően meggyőzőnek, illetve a kiadások és az egyre bővülő játszóhelyek miatt 1954-ben úgy döntöttek, hogy megszüntetik a Gördülő Operát.

Bár a felszámolás zökkenőmentes volt, akadt még bonyodalom a Gördülő Operával kapcsolatban. A miskolci Állami Déryné Színház igazgatója, Mura Péter, aki korábban a Gördülő Operát is vezette, 1954. szeptember 25-én jelezte az Operaház igazgatóságának, hogy a bizonytalan ideig szünetelő Gördülő Opera díszleteire és jelmezeire igényt tartanának. Különösképpen a *Rigoletto* díszleteire, ugyanis a miskolci színház 1954-ben tervezte bemutatni a darabot. Mura Péter biztosította az Operaházat, hogy amennyiben rendelkezésükre bocsátják a díszleteket és jelmezeket, a Gördülő Opera esetleges újraindulásakor azon nyomban, hiánytalanul visszaszolgáltatják azokat. A probléma abból adódott, hogy a díszleteket az illetékesek beleegyezése, hivatalos engedélye nélkül szállították el az Operaház díszletraktárából. Nyáry László üzemigazgató színházon belüli vizsgálatot indított az eset kivizsgálására. Sajnos a vizsgálat eredményére vonatkozó adatot a jelentésre nem vezettek fel. Az ügy lezárásra került azzal, hogy 1955 januárjáig kölcsönzik a *Rigoletto* Gördülő Operai díszletét a Déryné színháznak.⁵⁵

Noha a Gördülő Opera 1954 végén befejezte a működését, az Operaház nem fejezte be az országjárást. 1958-ig 17 városban, közel 60 előadást adott a rendes társulat közreműködésével. A vendégjátékok során már lényegesen kisebb volt a vidéken bemutatott műsorok száma, évekre lebontva az alábbiak szerint alakult: 1955-ben 26, 1956-ban 20, 1957-ben pedig 14 előadást tartottak.⁵⁶ Ekkor már csak olyan településekre mentek, ahol minden feltétel adott volt az operaelőadások megtartásához.⁵⁷ Ebben az időszakban a repertoár 13 műből, a Gördülő Opera korábbi bemutatóiból állt.⁵⁸ Az Operaház országjárásának, akárcsak a Gördülő Opera működésének, a vidéki színházak megszerveződő operarészelege vetett véget. Debrecen 1952-től, Pécs 1959-től rendelkezett operatársulattal, így már maguk is alkalmasak voltak rá, hogy környéküket ellássák operaelőadásokkal.

⁵⁴ MNL OL MK-S 276-54 81. ő. e. Az Operaház munkájának kiértékelése.

⁵⁵ MNL OL XXVI-I-3. 25. d. Mura Péter levele az Állami Operaház Igazgatóságának, 1954. szeptember 25.

⁵⁶ TARÓDI-NAGY, 1962. 59–63.

⁵⁷ A következő városokat érintették útjuk során: Baja, Békéscsaba, Debrecen, Győr, Komárom, Miskolc, Nyíregyháza, Orosháza, Ózd, Pápa, Pécs, Sopron, Szolnok, Szombathely, Sztálinváros, Tatabánya és Veszprém.

⁵⁸ BALASSA, 1959; Papp János: A Gördülő Opera utóélete (1955–1958). *Operáélet*, 10. (2001) 1. sz. 16–18.

Összegzés

Úgy vélem, a Gördülő Opera üzemeltetése az opera populáris műfajjá tételére való kísérletnek tekinthető. Az országjárás, a magas előadásszámok és a sajtóban való promotálás egyértelműen a nézőkör bővítésére irányultak. A munkásréteget ugyanakkor nemcsak a Gördülő Opera vidéki előadásai által próbálták bevonítani, hanem a budapesti intézkedésekkel is például új kedvező árú bérletekkel, amelyeket a gyárak dolgozóinak biztosítottak. A Gördülő Opera által azonban az operának vitathatatlanul lehetősége nyílt az egész országban bemutatkozni, amely hozzájárulhatott a burzsoá imázsa ledöntéséhez. Az újságok hasábjain szerepelve valóban többekhez eljuthatott a Gördülő Opera híre, és ezáltal maga a műfaj. Ha pusztán a számok tekintetében szemléljük az utazó együttes munkáját, elmondható, hogy valóban jól teljesített. Ennek alapján megállapíthatjuk, hogy elérte kitűzött célját, és jobban felhívta akár a munkás és a paraszti rétegek figyelmét is az operára. A számok persze nem feltétlenül tükrözik a teljes valóságot, hiszen a statisztikák mögött a legtöbb esetben nem látható a mögöttes tartalom, és ezt sokszor nem is lehet már utólag feltárni. Így nem állapítható meg egyértelműen, hogy a közönség lelkesedése milyen mértékben volt valós, illetve, hogy milyen mértékben érvényesült benne a kultúrpolitikai nyomás. Az azonban vitathatatlan, hogy a Gördülő Opera nagyon fontos szerepet töltött be a népszerűsítési folyamatban, hiszen nélküle ilyen mértékű, országra szóló kampány nem valósulhatott volna meg.

Felhasznált irodalom és rövidítések

Levéltári források

MNL OL

XXVI-I-3.

XIX-I-1-i 1948-49 136/c-2 tétel

MK-S 276-91 181. ő. e.

Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára

Magyar Állami Operaház (1945-1989)

Művészeti és Szabadművelődési Osztály

MDP Titkárság (1948-1956)

Sajtó

Délvidéki Hírlap

Friss Újság

Győr-Sopron Megyei Hírlap

Kis Újság

Magyar Nemzet

Művelt Nép

Népszava

Operaélet

Szabad Nép

Szabad Szó

Színház és Mozi
Új Zenei Szemle
Vas Népe

Szakirodalom

BALASSA (SZERK.)

1959 BALASSA Imre (szerk.): *A hetvenötéves Magyar Állami Operaház*. Budapest, Magyar Állami Operaház, 1959.

BREUER

1985 BREUER János: *Negyven év magyar zenekultúrája*. Budapest, Zeneműkiadó, 1985.

BULLOCK

2006 BULLOCK, Philip Ross: Staging Stalinism: The Search for Soviet Opera in the 1930s. *Cambridge Opera Journal*, 18. (2006) 1. sz. 83–108.

CSATÁRI

2020 CSATÁRI Bence: *Az ész a fontos, nem a haj. A Kádár-rendszer könnyűzenei politikája*. Budapest, Jaffa Kiadó, 2020.

HALÁSZ

2013 HALÁSZ Csilla: *A nép művelése. Agitáció és propaganda a népművelésben a Rákosi-rendszer idején*. Budapest, Magyar Nemzeti Levéltár Pest Megyei Leváltára, 2013.

HELTAI

2012 HELTAI Gyöngyi: *Az operett metamorfózisa (1945–1956)*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2012.

IGNÁCZ (SZERK.)

2017 IGNÁCZ Ádám (szerk.): *Populáris zene és államhatalom*. Budapest, Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 2017.

IVASHKIN

2014 IVASHKIN, Alexander: Who's Afraid of Socialist Realism? *The Slavonic and East European Review*, 92. (2014) 3. sz. 430–448.

Magyar Színházművészeti Lexikon

1994 *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Főszerk.: SZÉKELY György. Budapest, Akadémiai Kiadó – Országos Színháztörténeti Múzeum, 1994.

RING

2023 RING Orsolya: A színház mint tömegkultúra. A vidéki színházak, közönségük és politika a Rákosi- és Kádár-korszakban. *Színház.net*, (2023. 11. 27.) (<https://dossziek.szin haz.net/5/ring-orsolya-a-szin haz-mint-toemegkultura> – Utolsó letöltés: 2024. január 31.)

STAUD (SZERK.)

1984 STAUD Géza (szerk.): *A budapesti Operaház 100 éve*. Budapest, Zeneműkiadó, 1984.

TARÓDI-NAGY (SZERK.)

1962 TARÓDI-NAGY Béla (szerk.): *Magyar színházi adatok*. I. Budapest, Színháztudományi Intézet, 1962.

Madár Mária

Korga György sci-fi borítótervei

Búvópatakként feltörő magas művészet az 1960-as évek és 1970-es évek populáris kultúrájában¹

A művészettörténetben, ha felmerül Korga György (1935–2002) neve, akkor alighanem három fogalom jut a jól értesültek eszébe: a szürnaturalizmus, újabban pedig a pop-art és a sci-fi témájú festészet. Az első kettő a hagyományosabb művészettörténet számára szakmailag elfogadott kutatási téma az 1960-as évek vizuális kultúrájának és kultúrpolitikájának az értelmezésére tett kísérleteiben.² Azonban a legutolsóhoz idáig még alig nyúltak, mert ha sci-fi,³ akkor az elképzeléseik szerint illusztratív és irodalmias és a legborzalmasabb, hogy még népszerű is. Ha populáris, akkor könnyen a perifériára helyezhető, hisz az az alkalmazott művészet terepe, amely kevés felmutatható értékkel és hatással bírhat a magas kultúra területén sakkozó művészekhez képest, akiknek teljes autonómia adatott. Vagy mégsem?⁴ Valójában az 1970-es évek új irányai, a *New Art History*, majd az 1980-as

¹ Jelen tanulmány a *Kozmosz/világűr vizuális recepciója a magyar képzőművészetben a hidegháború alatt* című készülő disszertáció egyik fejezetének a része.

² Példa erre Hornyik Sándor 2021-ben *A szürnaturalizmus archeológiája* címen megjelent nagydoktori disszertációja és a művész az elmúlt évek kereskedelmi galériáinak aukcióin előkerülő 1960-as évekbeli festményei, amelyek közül a Magyar Nemzeti Galéria Jelenkori Gyűjteményi Osztálya is szerzeményezett: Korga György: *Terelés*, 1969–1970, farost, olaj, 150 x 200 cm, Leltári szám: MM2022.186. A tanulmányban említett összes festményről elérhetőek reprodukciók online.

³ A tanulmányban a sci-fi, vagyis a *science fiction* rövidített verzióját használom, szóismétlések elkerülése miatt előfordul a tudományos-fantasztikus kifejezés is. A magyar nyelvhasználatban nem ragadt meg a tudományos-fantasztikus kifejezés, az irodalomtudományi szakirodalomban a jelenséggel behatóan foglalkoznak. Már az 1960-as és 1970-es években is sci-fi-ként jelenik meg az irodalomtudományi folyóiratok tematikus számaiban a fogalom. Lásd: KUCZKA, 1972. 3–11. Kuczka Péter bevezetője a *Helikon* sci-fi számához.

⁴ A tanulmányban a korszak magas és alacsony, tehát a populáris kultúra megítélése fontos szempont lesz. Az elmúlt évtizedekben a grafikatörténeti és az illusztrációkutatások egyre nagyobb teret nyernek: például a Petőfi Irodalmi Múzeum kiállításain vagy a magyar plakát történetében Bakos Katalin és tanítványai révén. Az illusztráció és sokszorosított grafika területén a Miskolci Galéria grafikatörténeti sorozata és hozzá tartozó kiállítások emelhetők ki, amelyek Nagy T. Katalin és Révész Emese elkötelezett munkájának köszönhetőek.

és 1990-es évek vizuáliskultúra-kutatás fordulatai már jeleznek egy személtésváltást,⁵ mégis maradtak olyan vakfoltok, amelyeket inkább kerültek, mert megítélésük már a korban is kétes volt mind képzőművészeti, mind irodalmi szempontból.⁶ Korga György és a sci-fi témájú művészet körül a szakma berkeiben nagy a csend, alkalomadtán a felszínre kerül, de nem néznek a színfalak mögé, hogy értelmezzék azt a tömegkulturális jelenséget, ami fontossá tette a sci-fit az 1960-as évektől kezdve Magyarországon, illetve azt, hogy milyen esztétikai-politikai⁷ szerep juthatott ebben a képzőművészetnek, esetünkben a *Kozmosz Fantasztikus Könyvek* sorozat 1969-től megjelenő különböző borító- vagyis címlapterveinek. A tanulmányban Korga Györgynek a Kádár-kori kulturális világ rendszerében lezajlott útkeresésén keresztül tematizálom a korszak magas és populáris művészete közötti átmenetet és az „autonóm” és „alkalmazott” művészet megítéléséből következő feszültséget. Próbát teszek arra, hogy visszafejtssem azt a kulturális hálót, amely a korszak sci-fi jelenségét és befogadását meghatározta, és ezzel Korga életútjának is kontextust adott. Ez az életszakasz egy légüres térben lebeg, miközben az űrverseny a korszakban elhozta a sci-fi aranykorát, amely társult a vizuális leképezés és a nyelv megteremtésének az igényével. A hogyan, milyen körülmények között és mire reagálva létrejövő korabeli „kozmosz” recepciók a disszertációm egyik fontos témáját képezik. Utóbbi a borítóelemzések ígéretét rejthetné magában, azonban jelen tanulmány keretein belül azt a kontextust és a kulturális hálót vázolom fel, amelyben létrejött Korga sci-fi víziója, amely az őt követő művészek számára is meghatározóvá vált.

„Formanyelve [...] sem saját küzdelmének gyümölcse”⁸

Szürnaturalista vád és a kezdetek

A Móra Kiadó *Kozmosz Fantasztikus Könyvek* sorozatának esztétikáját meghatározó vizuális források feltérképezésének egyik kezdő dátuma 1964 lehetne,⁹ amikor Korga György fiatal festőművészként az első egyéni kiállítási lehetőségéhez jutott Budapesten a Mednyánszky Teremben,¹⁰ mely a Kádár-korszak legkisebb hivatalos kiállítóhelye volt ekkor.¹¹ Az esemény felkavarta a képzőművészet állóvizét,

⁵ HORNYIK, 2002. 60–66; HORNYIK, 2011a. 7–64.

⁶ A Petőfi Irodalmi Múzeum blogján erről a problémáról lásd Rozbroy Viktor írásait. Vö. <https://pimblog.blog.hu/2021/02/10/futurologia> és https://pimblog.blog.hu/2020/10/28/sci-fi_az_irodalomban (Utolsó letöltés: 2023. december. 10.). Lásd még: ERDEI, 2003.

⁷ RANCIERE, 2009. A kifejezést Jacques Ranciere nyomán azért használom, hogy a korszak kultúrpolitikájának elemzéseiben ismert 3 T (támogatott, túrt, tiltott) kifejezés hármas hosszas elemzését e tanulmány terjedelmi adottságai miatt elkerüljem. Korga György a túrt zónájában mozgott, néha egyikbe vagy a másikba átkerülve a dinamikusan változó keretekben. Ranciere az esztétikát politikai gyakorlatként értelmezi, ami segíti a 3 T kifejezés továbbgondolását is.

⁸ OELMACHER, 1964. 4. Az idézet pontosan: „Ami formanyelvét illeti, az sem saját küzdelmének gyümölcse.”

⁹ Visszaléphetnének a 20. század elejére is, ám az túlmutatna a tanulmány keretein.

¹⁰ Korga György festőművész kiállítása, Mednyánszky Terem, Budapest, 1964. február 29. – március.

¹¹ HORNYIK, 2021. 214.

szakértők és laikusok beszámolóí és cikkei lepték el a sajtót.¹² A megjelent szövegkorpuszban nemcsak a kiállított tárgyakról esik szó, de arról a tömegkulturális jelenségről is, ahogyan a korszak fogyasztói sorban álltak, hogy bejuthassanak a szenzációra, emellett pedig majdnem a teljes tárlatot felvásárolták, mire bezárt.¹³ A szakmát megdöbbenette az eset, és a kritikák többsége mind a festményeket, mind a „tömeghisztériát” negatívan értékelte. Hornyik Sándor a szürnaturalizmus kulturális kontextusának értelmezéséről szóló könyvében a megjelent sajtót, vagyis a korszak nyelvezetét alaposan elemezte, melyből a következőket emelném ki: színes hatásvadászat, témájában felszínes és banális illusztrációk, technikai kivitelezésében pedig az epigon éles vádjaival illeték a festőt.¹⁴ Az utolsótól eltekintve ezek az értékítéletek gyakran a mai napig is elhangzanak a sci-fi vizuális kultúrájával kapcsolatban.¹⁵ Korga György nem sci-fi témájú festményeket állított ki, hanem a korszak atomfélelmére, antifasiszta és a békéért kiálló politikai mozgalmainak gondolatkörébe tartozó politizáló műveket, amelyeket a kortársak a szürnaturalizmus vádjával illették.¹⁶ A témával a hivatalos kritikának csak kisebb problémája volt, egyrészt depresszívnek tartották és felszínesnek. Másrészt akár az is felvetették volna egy-két festménye esetében Hornyik Sándor képelemzései alapján, hogy „balról kritizálta” a szocializmust.¹⁷ A legnagyobb gondot mégis a művek technikai kivitelezésénél találták. Nem véletlen, hogy a korszakban pejoratív fogalomnak szánt szürnaturalizmus kifejezés Korga kiállításának értékeléseként született meg Oelmacher Anna kritikájában.¹⁸ Az 1964-es kiállítás laikus látogatói még nem tudták ekkor, de az új izmus mestereként számon tartott Csernus Tibornak nem volt lehetősége arra, hogy megrendezze egyéni kiállítását Magyarországon, pedig a szürnaturalizmushoz sorolható festményét már 1959-ben láthatta a szakma egy csoportos kiállításon.¹⁹ Szilenciumra volt ítélve, és könyvborítók tervezéséből, könyvek illusztrálásából élt.²⁰ Frank János Korga kiállításáról szóló beszámolójában fogalmazta meg, hogy a fiatal művésznek valószínűleg nem lett volna „viharos

¹² Válogatás a sajtóból: OELMACHER, 1964. 4; FRANK, 1964. 8; SZABÓ, 1964. 2; SZABADI, 1964. 42–44; LÁNCZ, 1964a. 45; LÁNCZ, 1964b. 38–39.

¹³ LÁNCZ, 1964a; LÁNCZ, 1964b; N.N. 1988. 32–36. Interjú Korga Györggyel. Az újságból nem derül ki, hogy ki készítette az interjút, azonban az igen, hogy a kiállításon a vásárlások a Képcsarnokon keresztül zajlottak, amely a korszakban központi szerepet játszott a képzőművészet értékesítésében.

¹⁴ OELMACHER, 1964; LÁNCZ, 1964a; FRANK, 1964; PERNECZKY, 1966. 100; HORNYIK, 2021. 214–220; FORGÁCS, 2000.

¹⁵ A sci-fi-ről szóló irodalomban nagy hangsúly kerül a ponyva helyett a magasabb szinteken történő elismerésért folytatott küzdelemre, melyről a tanulmányban még lesz szó. Vizualitásának megítélése összemosódik az utóbbival, és az alkalmazott grafikával kapcsolatos általános előítéletekkel. Ha nem autonóm munkáról van szó, akkor a tárgyalt korszakra jellemző egy reflektálatlan értékítélet (magas *versus* alacsony kultúra viták), amely habitus ma is tetten érhető.

¹⁶ HORNYIK, 2021. 214–215; OELMACHER, 1964.

¹⁷ HORNYIK, 2021. 299.

¹⁸ OELMACHER, 1964. Oelmacher Anna a korszak egyik ideológusának tekinthető a képzőművészet területén Aradi Nóra mellett.

¹⁹ HORNYIK, 2011b. 11. Ez a *Saint Tropez* című festmény, melyet a VII. Magyar Képzőművészeti Kiállításon állított ki Csernus és tanulmányában Hornyik Sándor elemzi.

²⁰ Csernus Tibor festészetéről bővebben lásd Hornyik Sándor munkásságát, összefoglalóan: HORNYIK, 2021. Csernus illusztrációiról: HORNYIK, 2018. 172–191.

sikere”, ha a hasonló törekvésűeknek, akik „művészből mondták volna ugyanazt”, vagy netán Csernus Tibornak a rendszer megnyilvánulási lehetőséget biztosított volna.²¹ Rövid beszámolója végén mintegy mellékesen jegyezte meg, hogy épp most nyílik kiállítása Csernusnak Párizsban, aki 1964-ben véglegesen emigrált Magyarországról.²² Mi történt az 1960-as évek első felében a magyar kultúrpolitikában, aminek a közepébe csöppenve Korga György pályakezdőként ennyire heves vádakot kapott? Az ítélet ugyanaz volt, mint korábban Csernus esetében. Az első kiállítása után szintén eltiltották a budapesti kiállítások lehetőségétől, azonban, mivel a festményeire nagy volt a kereslet, ezért a Képcsarnok számára később festhetett, emellett szintén az alkalmazott grafika területén talált megélhetési lehetőséget.²³

A szürnaturalizmus jelenségét Hornyik Sándor 2021-ben megjelent nagydoktori értekezésében az 1960-as évek esztétikai és politikai kultúrájának fosszilizálódott lenyomataként értelmezi és elemzi, amelyből rétegenként felfejthető a „roncsolásos” festői technológia mögötti korabeli konfliktus, melyben Korga György 1964-es kiállításának fogadtatása értelmet nyer.²⁴ A fogalom a szürrealizmus és a naturalizmus vadházasságából született, melyre a korszakban még időnként használták a fantasztikus vagy mágikus realizmus fogalmait is, de végül az előbbi maradt meg. A hivatalos kultúrpolitika az 1960-as évek elején ideológiai keretek között kereste az utat a szocialista realizmus modernizálásának érdekében. A konstruktív és absztrakt formavilág lassan szűrődött be, és az 1960-as évek végére elfogadott jelenséggé vált, azonban az évtized elején még heves viták zajlottak azokról az utakról, amely felé a művészeket terelhetnék.²⁵ Ekkor még erősen élt a korszak fő ideológusaiban az az érv, hogy minden „nyugati” formai vagy technikai megoldás dekadens és tiltandó, a témát tekintve pedig a pozitív jövő képpel ildomos foglalkozni. A szürnaturalizmus esetében a szürrealizmus megoldásaiból adódó szabad ötlettársítások, automatizmusok, kétértelműségek, nehezen olvashatóság, furcsa faktúrák, akár a tematikailag szubverzív apokaliptikus hangulat az 1950-es évek szemléletével működő cenzorok számára elvetendő volt, és használhatatlannak tűnt az egyértelmű társadalmi jövőkép építéséhez. A naturalizmus is nehezen érvényesülhetett, mert, mint Németh Lajos írja az 1964-es katalógusban, Korga nem a „klasszikus értelmű természetelvűség formanyelvével” dolgozott, hanem annyira

²¹ FRANK, 1964. 8.

²² Uo.

²³ N. N., 1988. 32–36. Kutatás tárgya, hogy miképp jutott kiállítási lehetőséghez Korga 1964-ben. 1988-as interjújában arra hivatkozik, hogy a Fiatal Művészek Stúdiójának lett volna csoportos kiállítása, de végül a többiek kihátráltak. Paradox helyzetnek tűnik, hogy Korgát eltiltották, majd munkásságát megtúrták a Képcsarnok eladásra szánt festményei között azok eladható volta miatt. Ezt úgy is értelmezhetnénk, hogy egy idő után éltek a lehetőséggel, hogy a populárison keresztül támogassák a magas és ideológiailag elfogadott művészetet. Használni lehetne a 3 T elvét erre a szürke zónában (kategóriák közötti fluid lebegés) való létezésre. A képzőművészet területén nem volt egyedi eset, hasonló példákról lehet olvasni a *Kettős beszédén innen és túl. Művészet Magyarországon 1956–1980* című 2018-ban megjelent kötetben. A 3 T elvét Eörsi László tanulmánya elemzi részletesen: EÖRSI, 2008.

²⁴ HORNYIK, 2021. 395–400.

²⁵ A folyóiratokban zajló vitákról itt lehet bővebben olvasni: HORNYIK, 2021. 146–161; MÉLYI, 2018. 161–178.

ragaszkodott az egyes részletek esetében a realizmushoz, hogy „*egészen a színes fotó mindent ábrázolni akarásáig megy el*”, máskor formái „*gomolyognak*”.²⁶ A végeredmény a korszakban meghökkentő burjánzó látomásos festmény volt,²⁷ melybe Korga a saját és a társadalom félelmeit is becsempészte. Az időszakot jellemző esztétikai és politikai kultúra szempontjából baklövés, amelyben közösen ülhetett az „elitéltek” padján Csernus Tiborral vagy épp Lakner Lászlóval, aki szintén ebben az időben mint Csernus-tanítvány a szürnaturalizmus elvei alapján alkotott és az alkalmazott grafika területén találta magát.²⁸ A tömeg igénye felől nézve viszont Korgánál pont összeértek a szálak, amit népszerűsége bizonyít, még ha ezt a szakma a korszakban ellenérzéssel is fogadta, mert ítéletük szerint nem neki járt volna a rövid időnyi dicsőség, hisz „csupán” az útkereső Csernus egyik követője volt.²⁹

Csernus Tibor első párizsi útja során ismerte meg Hantai Simont, akinek műtermében megtanulta az új „nyugati” laza és szabad festési technikákat, amiket Hantai még Max Ernst hatása alatt kísérletezett ki. A vászon megmunkálása során dörzsölt, kapart és „cuppantott” vagy márványos felületeket hoztak létre.³⁰ A megmunkáláshoz nemcsak ecsetet használtak, hanem szó szerint mindent, ami a kezük ügyébe került. Korga György 1954-ben került be, majd 1960-ban végzett a Képzőművészeti Főiskolán, ahol – 1988-as interjújában elmondottak alapján – egészen 1958-ig nem érték meghatározó hatások. Csernust személyesen nem ismerte, arra nem tért ki, hogy a festményeit mikor láthatta. A szocialista realizmust elvetette, de Barcsay Jenő 1958-as kiállításáig nem látta, hogy merre lehetne elindulni.³¹ Ezek után került bele a ma már szürnaturalistának tartott kísérletezők laza csoportjába. A „szürnaturalista” technikákat, amelyeket Csernus ismertetett meg a hazai fiatal festőkkel, Hornyik Sándor szerint Korga folytatta a legtovább a pályája során; ezzel sikeres lett mint sci-fi illusztrátor.³² Hornyik elemzésében felhívja a figyelmet Pernecky Géza 1966-os cikke alapján arra,³³ hogy az a probléma, amivel megpróbáltak túllépni a természetelvű realizmuson, globális jelenség volt az 1960-as években.³⁴ Pernecky Robert Rauschenberg 1964-es Velencei Biennálén elnyert nagydíjára gondolt, amivel egyben a pop art is nemzetközi útjára indult.³⁵ Az elmúlt években kereskedelmi galériák aukcióin Korga György több olyan festményét is láthatta az érdeklődő az 1960-as évek második feléből, amelyeket a művész egyrészt magának festett,³⁶ másrészt az 1964-es szürnaturalista színrelépéshez képest tovább lépett a pop art irányába.³⁷ Miközben a vászon itt-ott cuppantott, máshol márványos

²⁶ NÉMETH, 1964.

²⁷ Például Korga György *Furcsa gépezet (Hoatzinok)*, 1964, farost, olaj, 83 x 117,5 cm, magántulajdon.

²⁸ HORNYIK, 2021. 246–265; FEHÉR, 2018a. 238–242.

²⁹ Hornyik kutatásai szerint Korga személyesen nem volt szoros kapcsolatban a szürnaturalizmushoz sorolt művészekkel, ezt alátámasztja Korga 1988-as interjúja is.

³⁰ HORNYIK, 2021. 16. Ezt a cuppantásos technikát a művészettörténeti szakirodalomban *décalcomanie* technikának hívják.

³¹ N. N., 1988. 32–36.

³² HORNYIK, 2011b. 8.

³³ PERNECKY, 1966. 79.

³⁴ HORNYIK, 2021. 246–265.

³⁵ FEHÉR, 2018b. 143.

³⁶ SZATMÁRI, 1979. 19.

³⁷ Például a korábban említett *Terelés* című festmény.

felületkezelése hasonló, mint 1964-ben, a kompozíciós megoldások és a színkezelése eltérő. Hornyik 2021-es elemzésében pontosan értékeli, hogy ez a technika rendkívüli módon alkalmas arra, hogy a szürreális és fantasztikus látomások képre vitelére használják, vagyis dolgozatom fókuszpontja szempontjából, a sci-fi témájú festészetben remekül hasznosítható. Tanulmányom utolsó harmadában azzal a megállapításával vitatkoznék, hogy Korga tökéletesen be tudott volna illeszkedni a „sci-fi irodalom középszerű ízlésének és tudományos naturalizmusának kultúrájába”.³⁸ Magyarországon hiányzik az alapkutatás a sci-fi vizuális kultúrájáról, legyen szó akár a *Galaktika* folyóirat képes válogatásairól, vagy a különböző kiadóknál megjelent könyvek borítóinak elemzéséről, amely segíthetne abban, hogy a naturalizmus vagy szürrealizmus arányát jobban lássuk.³⁹ Korga György címlapterveit a kutatásaim jelenlegi állása szerint nem gyűjtötte össze senki, hogy összehasonlíthassa a nemzetközi, a regionális és a hazai borítóikkal. Ez a tanulmány ennek csak egy első és szűken vett kísérlete.

Hornyik finoman utal arra, hogy az „irodalom” ízlését kellett kiszolgáltatnia a tervezőknek.⁴⁰ Az alkalmazott grafika fogalma is magában rejtje azt, hogy megkötetéseket jelent számára a tömegkultúra vizuális igényeinek való megfelelés. A könyvsorozatok szerkesztői és a kiadók is beleszólhatnak a munkába, mielőtt a végső verzió a nyomdába kerül.⁴¹ Ugyanez igaz a korszak utcaképét meghatározó plakátokra is, amelyeken hamarabb jelent meg a pop art a nyilvános térben a tömegek számára, mint a hivatalos esztétikai kultúrában a kiállítóterek falain.⁴² Felmerülhet a kérdés, hogy a tömegkultúra termékeit vajon nem ellenőrizték árgus szemekkel és cenzúrázták őket? Az 1960-as években a kultúrpolitika cenzorai nem azon elv szerint dolgoztak, hogy mi kerül a legnagyobb mennyiségben a tömegek elé, és az mennyiben határozhatja meg a vizuális világképüket. A művészetnek hierarchikus rendszere volt, amelyben az irodalom az első helyet foglalta el,⁴³ sokadikként a képzőművészet következett, majd sarkítva a „futottak még” kategóriában az alkalmazott grafika.⁴⁴ Sokkal fontosabb volt az ideológusok számára, hogy mi kerül ki a rendszer központi intézményei által felügyelt kiállítóterek falaira az ország fővárosában, minthogy a folyóiratokban és könyvekben mit terjesztettek vizuálisan. Emiatt állhatott elő az a paradox helyzet több művésszel is, akiket retorzió ért a korszakban a kiállításokra beadott anyagaik miatt, hogy egyszer csak az illusztráció periférikus és megtűrt területén találták magukat,⁴⁵ ahogyan a tanul-

³⁸ HORNYIK, 2021. 220.

³⁹ Az 1972-ben induló *Galaktika* folyóirat Kuczka Péter által szerkesztett nemzetközi, regionális és magyar képválogatásai egy jövőbeli elemzés számára jó kiindulópontot jelenthetnének azzal kapcsolatban, hogy mi lehetett a korszak sci-fi fogyasztóinak a fejében vizuálisan, és ehhez képest a magyar festők és grafikusok milyen produktumokat állítottak elő.

⁴⁰ HORNYIK, 2021. 220.

⁴¹ Emellett zsűrizhették is, a kutatásom jelenlegi állása szerint nincsenek források arra vonatkozólag, hogy ez Korga esetében hogyan történt.

⁴² FEHÉR, 2016. 32–41. Kemény György esete az első pop-artos plakátokkal.

⁴³ Lásd: STANDEISKY, 2005.

⁴⁴ MÉLYI, 2018. 161–178; BAKOS, 2007. 132–133; KÖRNER, 2005. 433–434.

⁴⁵ Ez a hozzáállás sajnos a mai napig meghatározó: ha meghalljuk azt, hogy illusztráció, alacsonyabb rangúnak ítéljük meg, pedig a kép és szöveg kapcsolatainak kutatásai sem erre helyezik a hangsúlyt, mert az torz értékítéléshez vezethet.

mányban már említett Csernus Tiborral is történt, akinek illusztrációs tevékenységét Hornyik korábban behatóan tanulmányozta. Az állítás alátámasztásául Aradi Nórát idézte, aki a korszak egyik fő képzőművészeti ideológusa volt. Eszerint „amit lehet egy könyvben, azt nem lehet egy óvodában vagy egy színházban”.⁴⁶

„Kilépni a maga teremtetette gettóból”⁴⁷

Kuczka Péter és a magyarországi sci-fi terjesztés

Korga György életműve az 1960-as évek második felétől – leesve a magas művészet intézményeinek kebléről –, összefonódik Kuczka Péter tevékenységével,⁴⁸ aki az évtized végén lett az ifjúsági könyvkiadással foglalkozó Móra Kiadónál 1969-ben elinduló *Kozmosz Fantasztikus Könyvsorozat*, majd az 1972-ben induló *Galaktika* tudományos-fantasztikus antológia, később magazin szerkesztője. Sci-fi, vagyis tudományos-fantasztikus művek sporadikusan ezt megelőzően is megjelentek Magyarországon; ezek társadalmi kontextusát és a sci-fit mint szociológiai jelenséget Erdei Pálma elemezte átfogóan disszertációjában.⁴⁹ Az 1960-as éveket a szakirodalomban, de a népszerűsítő írásokban is, a tudományos-fantasztikus irodalom virágkorának hívják, amely történetek nemcsak könyvekben láttak napvilágot, hanem a tudománynépszerűsítő folyóiratokban is, mint például az 1946 óta megjelenő *Élet és Tudomány* egyes lapszámaiban. Az évtizedben a technikai megvalósítástól elrugaszkodott fantázia a társadalomban és az írók tollában szorosan együttmozgott a tudomány rohamos fejlődésével. A hidegháborús helyzetben a technológia elsőbbségébe vetett hitet az űrverseny sikeres projektjei mind az amerikai, mind a szovjet oldalon is csak erősítették, ami a propaganda szintjén is megjelent. A világűr műholdak lepték el, a rakétákat már nem csak rombolásra, hanem békésebb kommunikációs célok megoldására is felhasználták. A háttérben azonban az atomfélelem és szorongás kitapintható maradt a kulturális termékekben és a propagandában is.⁵⁰ A kommunikációra használt eszközök fejlődésével nemcsak a nyomtatott sajtóban, hanem a televízióban is követhetővé váltak az események. A Magyar Televízió 1964 januárjában indította el a *Delta* című tudományos híradóját, mely a hazai és nemzetközi tudományos és technikai újdonságokról számolt be. 1967-ben ezt követte a képes magazin változata. Nem csak a tudományos híreket lehetett látni a televízióban, hanem sci-fi sorozatokat is, mint például az 1968-ban bemutatott nyugatnémet gyártású *Órjárat a kozmoszban* – *Az Orion űrhajó fantasztikus kalandjait*.⁵¹

⁴⁶ HORNYIK, 2018. 185; ARADI, 1962. 57–65.

⁴⁷ KUCZKA, 1972. 3. Kuczka a sci-fi által teremtetett gettóról ír, történeti alapokról indít és arra a harcra fókuszál, amivel a kezdeti ponyva világából megpróbálták kiemelni.

⁴⁸ SZEPES, [é. n.]. Kuczka életrajza elérhető a Petőfi Irodalmi Múzeum honlapján.

⁴⁹ ERDEI, 2003.

⁵⁰ Erre a fentebb említett 1964-es kiállítás is jó példa.

⁵¹ Eredeti címén *Raumpatrouille – Die phantastischen Abenteuer des Raumschiffs Orion*-t 1966-ban mutatták be az NSZK-ban.

A szembenálló két szuperhatalom számára fontos volt, hogy a társadalom fantáziáját megragadja és irányítsa.⁵² Esetünkben a szovjet befolyás alatt álló Magyarországon sem volt ez másként. A kozmonautákból hősök lettek, a fotókon mosolyogtak, a politikai vezetőkkel telefonáltak a sikeres küldetések után, és mindez ellenőrzött módon a korabeli sajtóban is visszakacsintott az újságárusok bódéiról.⁵³ Az űrhajósok országokon átívelő turnékon vettek részt. Gagarin sikeres küldetése után már 1961 augusztusában Magyarországon járt. Míg az űr meghódítására használt eszközök majdnem hű másolatait is turnéztatták vásárokon és technikátörténeti kiállításokon, *A három Szputnyik* című utazó kiállítás 1958. novemberében volt látható a korabeli Technika Házában.⁵⁴ Míg a művészet területén az ideológusoknak elsődleges célja volt, hogy olyan művészeket neveljenek ki az oktatási intézményekben, akik a társadalmi célokat tartják szem előtt, és művészetükben is erre törekednek, addig az űrverseny témája a magyar képzőművészetben kevésbé volt meghatározó, az alkalmazott grafika területét kivéve.⁵⁵ Ez összefügghet azzal, hogy az Interkozmosz program⁵⁶ keretében később nyílt lehetőség arra, hogy más nemzetek tagjai is kozmonauták legyenek, így a magyar igényeket kevésbé határozhatta meg. Az irodalom területén azonban az 1960-as évekre egyre több sci-fi regény jelent meg, amely a propaganda irányítói számára is kérdéseket vetett fel, hogy hova sorolják be, és hogyan használják fel céljaikra.⁵⁷

Erdei Pálma disszertációja körültekintően foglalja össze a sci-fi irodalom történetét és nagyobb korszakait, kitérve a hidegháború okozta terjesztési törésekre és ideológiai törekvésekre is.⁵⁸ Tanulmányom témája számára a kutatásából a következőkben a sci-fi történetére és a magyar vonatkozásainak a címlaptervek szempontjából jelentőséggel bíró megállapításait emelem ki. A modern fantasztikus irodalom megteremtését nemzetközileg két szerzőre szűkítik le.⁵⁹ Jules Verne-re és H. G. Wellsre, akiknek a témához való hozzáállása ellentétes, emiatt a munkáik jól használhatóak annak a bemutatására, hogy milyen fő irányok fedezhetők fel, amelyek vizuális megfogalmazásaikban is észrevehetőek. Verne regényeinek Magyarországon is nagy kultusza alakult ki, az 1950-es évektől kezdve a gyermek- és ifjúsági irodalom részeként az eredeti francia illusztrációkkal jelentek meg. Kora tudományos haladásának és az ehhez köthető technooptimizmusnak volt lelkes tagja, írásaiban ragaszkodott korának tudományos pontosságához

⁵² GEROVITCH, 2011. 460–484; MAURER ET AL. (ED.), 2011.

⁵³ Ilyen jelenetet Korga György is megfestett: *Budapest, 1962 (Rikkancs, Gagarin, Mona Lisa, Brigitte Bardot)*, 1962, farost, olaj, 100 x 70 cm.

⁵⁴ A kiállításról fotó megtekinthető a Nemzeti Archívum oldalán. Petrovits László: Budapest, 1958. november 20. Érdeklődők nézik a harmadik Szputnyik modellt „A három Szputnyik” kiállítás megnyitóján a Technika Háza kupolacsarnokában: <https://nemzetiarchivum.hu/photobank/item/MTI-FOTO-STINTNWhpRXIGdjZVQlhuYnh3YStUZz09> (Utolsó letöltés: 2022. április 6.)

⁵⁵ E következtetést doktori kutatásaim alapján vontam le.

⁵⁶ Farkas Bertalan, első magyarként az űrben, 1980. május 26-tól június 3-ig tartott a küldetése.

⁵⁷ ERDEI, 2003. 46.

⁵⁸ Uo.

⁵⁹ Szerte ágazóbb az sci-fi eredetének meghatározása a 19. századi irodalomban, a tanulmány keretei miatt a legcélravezetőbb „egyszerűsítéssel” dolgozom.

és a megvalósíthatósághoz, avagy a naturalizmushoz.⁶⁰ Wells filozofikusabb íróként nagyobb teret engedett a fantáziának és a fantasztikus technikai eszközöknek vagy a varázslatnak, inkább egy jól működő illúzió megteremtésére törekedett, hogy az emberiség tudományos és társadalmi jövőjén gondolkozhasson.⁶¹ Verne-től gyakran idézik panaszait, miszerint „[é]n felhasználom a fizikát, de ő feltalálja. Én ágyúgolyóban megyek a Holdra, s a golyót ágyúból lövik ki. Itt nincs szó új találmányról. Ő léghajóval megy a Marsra, amelyet olyan fémből épít, amely nem törődik a nehézkedés törvényével... Mutassák meg nekem ezt a fémet. Hadd produkálja, ha tudja.”⁶²

A tudományos és technikai fejlődéshez való pontosabb ragaszkodás, vagyis a közeli jövőről szóló írások a Szovjetunió számára fontosabbak voltak, mint egy társadalmi kérdésekkel is foglalkozó, amelyek üzeneteiből akár apokaliptikus jövőképek és a morális disztópiák is kiolvashatóak. Nehezen lehetne az utóbbiakkal a tudomány mámorában és optimista követésében hívó generációkat felnevelni, összegzi Erdei az 1950-es évek szovjet ideológiáját. A szocialista realizmusnak az irodalom területén is voltak szabályai, így a sci-fiből is az lehetett „sikeres” az 1950-es évek végén és az 1960-as évek elején, ami a szocialista társadalom jövőképet és utópiáját terjesztette ki a világűrre is, mint Ivan Jefremov 1957-es kommunista utópiája, az *Androméda-köd*.⁶³

A tudományos-fantasztikus irodalom az 1920-as évektől kezdve nagy népszerűségnek örvendett az Egyesült Államokban. Ha ma bárki rákeres az interneten, akkor könnyen megtalálhatja a Marvel világ szuperhőseinek őseit ezen évek címlapjain, ahogy furcsa lényeket győznek le a pusztá fantázia szülte tájakon vagy az űrben lebegve, hiperrealista részletességgel megfestve. Tömegkulturális termékké vált, amivel a sci-fi mint műfaj a 19. századi kezdetek után hamar az irodalmon belül a pusztán szórakoztató és ponyva kategóriába kényszerült bele. Ez a történeti előzmény kapóra jött a keleti blokk cenzorai számára, hiszen a szocialista realizmussal ellentétesen a nyugati dekadencia címkéjét akaszthatták rá, ezzel megoldva egy sor könyv terjesztési problémáját, amelyek a tiltott vagy a túrt listára kerültek. Verne regényei nyomán azonban egy részét az ifjúsági irodalom címkéje alá száműzték, akkor is, ha egyáltalán nem gyermekeknek szóló irodalomról volt szó. Magyarországon is az 1950-es években és 1960-as évek végéig a tudományos-fantasztikus művek legnagyobb része ifjúsági regényként jelent meg.⁶⁴

A sci-fi nemzetközileg és a keleti blokk országaiban is a népszerűség tömegkulturális gettójába lett száműzve, Erdei Pálma értékelése szerint az „eljelentéktelenítés stratégiája” magával hozta a „veszélytelen”, nem komolyan vehető vagy értékes, a giccs, a pusztán szórakoztató, gyermekregény jelzőket, amivel a magas irodalom alá rendelték. Így húzták ki a méregfogát a társadalomkritikai potenciáljának, ugyanis a műfaj kutatói és írói a hosszan tartó viták során – még Magyarországon is – gyakran kiemelték, hogy az utópiák és disztópiák mennyire alkalmasak az akkori világ és világrendszer társadalmi konfliktusainak a vizsgálatára és veszélyes ötletek

⁶⁰ MUND, 2002.

⁶¹ ERDEI, 2003. 49–50; MUND, 2002.

⁶² Idézi: MUND, 2002.

⁶³ ERDEI, 2003. 80–81. Magyarországon 1960-ban jelent meg, angolra 1959-ben fordították le. A propagandahálózat gyorsan dolgozott.

⁶⁴ ERDEI, 2003. 49–89.

fülbeültetésére.⁶⁵ Az eljárás gyanúsán hasonlatos a képzőművészet irányításával, ahogy az alkalmazott grafika területére száműztek olyan alkotókat, akik a korszak esztétikai politikájának értelmében nem kívánt módon és formában alkotak. Ennek lett a következménye, hogy mind a sci-fi irodalom, mind a sci-fihez sorolható képzőművészet az érdekvényesítésért folytatott viták és önmagukra csukódó struktúrák zárkájába kerültek, vagyis a popkultúra azon átka alá, ahol aligha számítanak értéknek. Szentmihályi Szabó Péter 1982-ben írt cikket a műfaj védelmében, amelyben kifejti, hogy „ha száz példányban sem kelnének el a fantasztikus kiadványok, okkal tarthatnánk őket avantgarde műveknek, s méltó állami-társadalmi elismertetést is követelhetnénk”.⁶⁶

Az 1970-es és 1980-as években lezajlott hazai vitákban Kuczka Péternek – amelynek részét képezi a megelőző idézet is –, nagy kezdeményező szerepe volt. 1956-os tevékenysége után több évig szilenciumra volt ítélve, ez idő alatt a Képcsarnok Vállalatnál is dolgozott.⁶⁷ Sci-fivel 1957 után kezdett el foglalkozni, a magyar Scifitörténeti Társaság⁶⁸ íróportréja alapján a társadalmi és tudományos tartalma miatt.⁶⁹ Még mielőtt 1969-ben elindult volna a *Kozmosz Fantasztikus Könyvek* sorozata, már több tudományos-fantasztikus regény megjelenésében közreműködött nemcsak mint szerkesztő, hanem mint a címlaptervek kiválasztásáért is felelősséget vállaló személy.⁷⁰ Erdei disszertációjában a Kádár-korszak magyar könyvkiadási struktúráját egy piramismodellhez hasonlítja, amelynek a tetején az Írószövetségben a megfelelő Munkabizottságok irányították a munkát. A Tudományos-fantasztikus Irodalmi Munkabizottság csak évekkel később, 1971-ben indult el, hasonlóan a sorozathoz, amelynek a létrehozásában Kuczka szintén nagy szerepet vállalt. Ennek okai abban a küzdelemben találhatók meg, amelyeket sci-fi-ért mint értékeket képviselő műfajért folytattak.⁷¹ Következő állomása az 1972-ben induló *Galaktika*-antológia volt, amit a sci-fi történetével foglalkozó nemzetközi irodalom a „legnemzetközibb magazinnak” tart ebben az időszakban globális szinten. Kuczka Péter szerkesztőként nem a magyar szerzőkre fókuszált, hanem a régióra és nemzetközi szerzőkre. Különböző országokat kiválasztva válogatásokat mutatott be, de nem csak a novellákat, hanem vizuális anyagot is társított hozzá.⁷² Így nemcsak a *Kozmosz Fantasztikus Sorozat* borítóin keresztül

⁶⁵ ERDEI, 2003. 96–101. Erdei a magyar sci-fi irodalmat a következőképp korszakolja a rendelkezésre álló szakirodalom szerint: 1945 előtti időszak az előfutáraké; 1945–1956: tetszhalál korszak; 1957–1964: álruha az ifjúsági és gyermekirodalom alatt; 1965–1990: az aranykor. Írásából az is kitűnik, hogy ugyan 1965-től beindul lassan az aranykor, de a cenzúra figyel bizonyos művek ki nem adására, amelyek a Szovjetunióban tiltólistára kerültek.

⁶⁶ SZENTMIHÁLYI, 1982. 25–26.

⁶⁷ SZEPES, [é. n.].

⁶⁸ A Magyar Scifitörténeti Társaságot 2003-ban alapították. S. Sárdi Margit szakszemináriumából nőtt ki, és célja a magyar tudományos-fantasztikus irodalom történetének, irodalomelméleti kérdéseinek kutatása tudományos módszerekkel. A társaság honlapja az alábbi linken érhető el: <https://sites.google.com/site/scifitort/> (Utolsó letöltés: 2024. április 30.)

⁶⁹ WINTER, [é. n.].

⁷⁰ ERDEI, 2003. 112–116.

⁷¹ ERDEI, 2003. 113.

⁷² ASHLEY, 2016. 315–319.

találkozhattak a fogyasztók az ebbe a műfajba sorolható képzőművészeti és alkalmazott grafikai munkákkal, hanem a *Galaktika* lapjain is. Ezekhez a válogatásokhoz rövid szöveges magyarázatokat is társítottak a számok végén.⁷³ Sajnos a korszak feltételeinek megfelelően fekete-fehér, nem túl jó minőségű reprodukciók szerepeltek, ennek ellenére a magyarországi lap- és könyvkiadási viszonyok között a hazai közönség több sci-fi témájú képzőművészetet is művelő, nemzetközileg is elismert alkotót így ismerhetett meg.⁷⁴

Kuczka Péter emellett több magyar képzőművésznek, fiatal pályakezdőnek és grafikusnak is megjelenést biztosított. Bizonyos szempontból ezeket a számokat az egyes művészek bemutatkozó katalógusaként is lehetne értelmezni, ha előtte nem jelent meg monográfia róluk.⁷⁵ Fajsúlyos problémája a képválogatásoknak – amiért mégsem lehet bemutatkozó katalógusként kezelni ezeket –, hogy a legtöbb esetben nincs jelölve sem az alkotó (ha nem egy művészre koncentrál a lap), sem a munka címe. Emiatt hátrány is érthető a magyar művészeket, hiszen a magyar nyelvű *Galaktikát* a nemzetközi szinten is zajló sci-fi érdekérvényesítésért folytatott küzdelemben globális szinten sok helyre eljuttatták, ami hazai művészeinknek is szereplési lehetőségeket jelenthetett.⁷⁶ A vasfüggöny mögötti képzőművészetből nemcsak a kulturális ellenállóként számon tartott alkotókról lehetett információhoz jutni, hanem a sci-fi „gettójában” lévőkről is.⁷⁷ Kevésbé kellett hozzá kijátsszani az állami szerveket, mint a mail art esetében.⁷⁸ Kuczka Péter szerepe a sci-fi vizualitás népszerűsítésében nem állt meg a *Galaktikánál*, hanem a nemzetközileg is jegyzett és több nyelven megjelenő *Interpressgrafik* egyik 1974-es számában közel 50 oldalt szentelt a keleti blokk ilyen témában alkotó képzőművészeinek és grafikusainak. A rövid tanulmánya inkább egy szubjektív írás az eredetről, és egyben

⁷³ Nem művészettörténeti szakszövegek, hanem Kuczka Péter lényegre törő összefoglalói az adott témáról vagy művészről.

⁷⁴ Ezek között több olyan képzőművész is van, akik a korszak és a műfaj meghatározó alkotói voltak már akkor, vagy lettek azóta. Például néhányat kiemelve: Frank Frazetta, Andrej Szokolov, Chris Fross, Patrick Woodroffe vagy Alekszej Leonov kozmonauta.

⁷⁵ Korga György 1964-es kiállításának katalógusa után itt jelent meg a második katalógusnak nevezhető kiadvány a *Galaktika* 1975-ben megjelenő 15. lapszámában, amely egy válogatás az eddig készített festményeiből. Az 1982-es 46. lapszám szintén Korga György 1975–1982 közötti munkásságát mutatja be. Ezeken túl is készített címlapokat a *Galaktika* számára, az ő munkája például az 1983-as 50. lapszám borítója. Korga a 15. *Galaktikát* életművében és Kuczkával való barátságában és együttműködésében olyan fontosnak tartotta, hogy a Kuczkáról festett portréján a borítótervei mellett ennek a lapnak a címlapját is szerepeltette. Korga György: *Kuczka Péter portréja: A nagy koordinátor*, 2000–2001, farost, olaj, 80,5 x 60 cm. Megtekinthető a Petőfi Irodalmi Múzeum gyűjteményi keresőjében: <https://resolver.pim.hu/bib/PIM819476> (Utolsó letöltés: 2024. február. 10.)

⁷⁶ ASHLEY, 2016. 315–319; ERDEI, 2003. 115–134. A *Galaktikát* a nemzetközi szinten magyar nyelven terjesztették, nem készültek angol nyelvű példányok, hanem az itthon megvehető példányokat vitték magukkal eseményekre vagy küldték el hasonló fókuszú szerkesztőségeknek más országokban. Ugyanígy nem volt jellemző a kétnyelvűség más országok lapjaira sem.

⁷⁷ A nemzetközi könyvkiadáson keresztüli terjesztés egy másik aspektusáról a következő kiállítási katalógusban jelent meg tanulmány, amely kifejezetten a korszak művészettörténetészeinek és képzőművészeinek az emlékeire helyezi a hangsúlyt: VÉRI-ÁRVAI, 2020.

⁷⁸ A mail-art vagyis postai úton terjeszthető nemzetközi művészeti gyakorlat, amivel sok esetben ki lehetett játszani a lezárt határokat és élő kapcsolatokat lehetett fenntartani világszerte.

figyelemfelkeltés a téma vizuális gazdagsága iránt.⁷⁹ A mából visszatekintve regionális összehasonlító elemzés alapját is képezheti. Kuczka képes tanulmánya a magyar művészettörténetben majdnem visszhangtalanul merült volna a feledés homályába, ha a Művészettörténeti Intézet munkatársai nem szemlézték volna a fontosabb hazai lapok tartalmát, így az *Interpressgrafikot* is.⁸⁰

De voltaképpen miben mérték a korszakban a kultúra népszerűségét a hivatalos szervek? A nemzetközi sci-fi szakirodalom a *Galaktikát* például a különböző országok lakosságának a száma és a megjelent lapszámok alapján arányosítva arra jutott, hogy az 1970-es évek végén és az 1980-as évek elején a magyar lakosságra vetítve itt terjesztették a legnagyobb számban. Rövid következtetésük, hogy az 1920-as és 1930-as évek amerikai pulp magazin örülete ellenére a magyar lakosságban nagyobb olvasottsági arányt értek el ezen a téren, amely állítást a könyvkiadással foglalkozó kutatóknak érdekes feladat lenne ellenőrizni.⁸¹ Kuczka a hazai vitákban érvelt is annak a paradoxnak tűnő, de az aczéli kultúrpolitika logikájától korántsem idegen helyzetnek az említésével, hogy „a sci-fi kiadványok keresik meg azt a pénzt, amelyet a kiadók »rendes« művek dotálására fordítanak”.⁸² Emiatt szerinte „mulatságos, amikor komoly írók 4-5 ezer példányos dotált könyveik fedezetében lángot okádnak a sci-fi-re”.⁸³ A *Kozmosz Fantasztikus Sorozat* az 1980-as évekre érte el a legnagyobb példányszámokat. Például Aldous Huxley *Szép új világ* című regényét 1946 után 1982-ben adták ki újra 240.000-es példányszámban. A kötet címlapját Korga György tervezte.⁸⁴ Erdei ugyan nem jelölte meg a forrását, de utal a nyugati sci-fi képviselők ámulatára azt illetően, hogy Magyarországon Kuczka körül összpontosuló emberek mit értek el annak ellenére, hogy kevesebb regényt adtak ki, de azok példányszáma már első kiadásuknál 90.000 körül mozgott.⁸⁵ Ilyen módon bizonyos művészek munkái tehát ismertebbek voltak a magyar társadalom számára – ezáltal nagyobb vizuális hatással és közízlésformáló erővel bírtak –, mint a kiállítóterek falain és a Képcsarnokon keresztül megvásárolható festmények festőié. Korga esete nem egyedi. Hasonló példa az alkalmazott grafika területén Kemény György pop-artos plakátjainak a története, amit Fehér Dávid elemzett.

⁷⁹ KUCZKA, 1974. 2–50. Korga György mellett még a következő magyar művészekről szerepelnek benne reprodukciók: Mühlbeck Károly, Sándor Leidenfrost, Gyulai Líviusz, Kass János, Szántó Piroska, Würtz Ádám, Sárközi Endre, Sáros András Miklós, Almásy Aladár, Panner László, Prutkay Péter, Csont István, Bánó Endre és Czeglédi István, Siskov Ludmil, Hegedűs István, Herczeg István, Papp Oszkár, Maurer Dóra, Dallos Jenő, Lakner László, Bezzeg Mihály, Balogh Sándor, Sárközi Endre, Toma István, Sajdik Ferenc, Zórád Ernő, Jankovics Marcell, Nepp József és Ternovszky Béla, legutolsóként pedig Kondor Béla.

⁸⁰ BEKE, 1976. 189. „b.l.”, vagyis valószínűleg Beke László az anyag heterogén volta ellenére kiemelte, hogy a válogatás „megérdemelné az alaposabb szociológiai, ikonográfiai és stílselemzést” is.

⁸¹ ASHLEY, 2016. 315–319.

⁸² Kuczka Pétert idézi: ERDEI, 2003. 41. Kuczka Péter állítását alátámasztja: KALMÁR, 2004. 173–186. Kalmár az 1960-as években a kultúrában végbemenő gazdasági reformfolyamatokat mutatja be, azt a hibrid rendszert, amelyben a kulturális vállalatokat nyereségérdekelté alakítják. Ebben a rendszerben az ideológiai fontos dolgokat mesterségesen alacsony áron tartották, amit a még tűrhetőekkel és/vagy nyereségesekkel finanszíroztak részben.

⁸³ Uo.

⁸⁴ ERDEI, 2003. 118.

⁸⁵ ERDEI, 2003. 115–119; ASHLEY, 2016. A régió országainak kiadási számai megtalálhatóak.

A grafikus még „megégette” magát a színes, rendkívül figyelemfelhívó és pop-os grafikáival. Azonban vele át is szakadt a gát, és az 1960-as évek második felében már nem lehetett már visszatenni a palackba az alkalmazott grafikusok pop-os fordulatát, annak ellenére, hogy a „magas” képzőművészetben megpróbálták a pop-os művek láthatóságát a minimumra szorítani.⁸⁶ Az 1970-es és 1980-as évekre megváltozott a rendszer által befolyásolni próbált esztétikai kultúra Magyarországon. Míg Kemény esetében ismertek történetek retorzióról és nehézségekről,⁸⁷ addig Korgánál források hiányában a kutatás jelenlegi állása szerint nem vizsgálható, hogy a szürnaturalista alapokon építkező festőt alkalmazott grafikai pályafutása elején érték-e hátrányok.⁸⁸ Politikai értelemben a különböző címlapok az 1970-es évek végére kevésbé érthettek el dekonstruktív hatást a társadalomban.⁸⁹ Azonban az 1960-as évek második felében még Korga György szerepe is értelmezhető a hivatalos elvárások lassú változásának folyamatában a szocialista modernizmus ellenében.

„A tündérléptű képzelet...”⁹⁰

Korga György könyvborítói

A tanulmány első harmada a vizuális alapokról, a szürnaturalista stílusról szólt, amelyből Korga később építkezett. A második harmad arra a kulturális kontextusra, a sci-fi magyarországi helyzetére és terjesztésére fókuszál, amibe Korga Kuczka Péter választásának köszönhetően került. Borítótervei alkalmazott grafikaként készültek, amelyben ütköznek az „autonóm” alapok a megrendelői igényekkel, vagyis Kuczka ízlésvilágával. A fogyasztó számára ebből született meg a magyar sci-fi vizualitása. A cikkek, amelyek Korgát ebben a szerepben említik, arra is utalhatnak, hogy a könyvborítók összegyűjtése könnyű feladat: a regények elérhetőek a könyvtárakban, az antikváriumokban vagy a sci-fi rajongói weboldalakon, valamint online adatbázisokban.⁹¹ A *Kozmosz Fantasztikus Könyvek* sorozat egyes darabjai családi könyvtárakban is megtalálhatóak, azonban az olvasás a puha fedőlapos borítókat elhasználja. Másrésről a gyűjtést számos tényező hátráltatja: a könyvtárakban a kötetekeket – éppen az utóbbi ok miatt – gyakran újrakötik, és nem

⁸⁶ FEHÉR, 2016. 32–41; BAKOS, 2007.

⁸⁷ FEHÉR, 2016. 32–41.

⁸⁸ Például kapott-e módosítási kérelmeket, esetleg megjegyzéseket tervei stílusára, kivitelezésére.

⁸⁹ KALMÁR 2004. 161–198. Ennek a félelemnek a megnyilvánulásait említi Kalmár Melinda a gazdasági reform mentén.

⁹⁰ SZATMÁRI, 1977. 12. Az idézett rész pontosan: „Tündérléptű képzelet ragyogó iskolája.” Ezzel a címmel ebben az évben többször is megjelent különböző vidéki lapokban a sci-fi művészetről szóló népszerűsítő összefoglaló.

⁹¹ A felhasznált online adatbázisok az Országos Széchényi Könyvtár, a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár és a Petőfi Irodalmi Múzeum könyvtára mellett: a Magyar Scifitörténeti Társaság honlapja: (<https://sites.google.com/site/scifitort/> – Utolsó letöltés: 2024. január. 7.) és a moly.hu dedikált aloldala, ahol majdnem minden kiadás borítótervei és azok változatai is megtalálhatóak. (<https://moly.hu/polcok/kozmosz-fantaszti-konyvek-konyvek-sorozat-1969-1987-teljes-lista> – Utolsó letöltés: 2024. február 7.) A borítók tervezőit sajnos ritka esetben jelzik.

mindig őrzik meg az eredeti címlapokat. Az online elérhető weblapokon pedig ritka esetben tartják számon a borítók tervezőit; ez sajnálatos módon egy jellemző tünete az internetes gyors megosztások kultúrájának, a kép alkotója elvész a zajban. A legnagyobb segítséget a kifejezetten a sci-fi érdekérvényesítéséért küzdő elhivatott emberek munkája nyújtja, például a szakweblapok révén, mint a nemzetközi ISFDB adatbázis.⁹² Korga nem csak a *Kozmosz Fantasztikus Könyvek* sorozat számára tervezett címlapokat, ám a teljes alkalmazott grafikai munkásságának az összegyűjtése a jövőbeli kutatás részét képezi.⁹³ Az 1969-ben induló sorozatban 1987-ig 134 darab kötet jelent meg, amelyből több mint 48-at Korga tervezett.⁹⁴ Őt követi másodikként Panner László 18 címlappal, majd a harmadik helyen osztozva Gyémánt László és Varga Pál kilenc-kilenc könyvvel.⁹⁵ Hivatalos sci-fi illusztrátori tevékenységét Korga innen számítja. 1986-os interjújában kitért annak az okára, hogy miért szerepelt a neve ilyen sok borítónál. Elmondása alapján Kuczka számára a sorozat indulásának második éve után derült ki, hogy ő tudja a legjobban megfogni a sci-fi formát, ezért volt ő a sorozat fő illusztrátora több éven keresztül.⁹⁶ Máshogy fogalmazva, az alkalmazott grafika révén Kuczka Péter ízlésvilága alapvetően alakította, hogy a fogyasztókat mi fogta meg a boltok polcain.

Kettejük ismeretsége és barátsága korábbra datálódik. A pontos dátum nem ismert, de a források alapján valószínű, hogy a Képcsarnokhoz köthető, ahol Kuczka dolgozott és ahova Korga beadta a festményeit eladásra.⁹⁷ Interjúiban a művész nyíltan beszélt arról, hogy az 1960-as években „képcsarnoki festő” lett.⁹⁸ Kettős

⁹² ISFDB adatbázis: Közösségi alapon bővül az Internet Speculative Fiction Database. Ma már ott tartanak a munkával, hogy regionális és nemzetközi szinten is összehasonlítható elemzések kiindulási pontjaként használható. Ezen az oldalon sincs még fent a sorozat összes darabja. A *Kozmosz Fantasztikus Könyvek* sorozat oldala elérhető itt: <https://isfdb.org/cgi-bin/pubseries.cgi?1325> (Utolsó letöltés: 2024. február 3.)

⁹³ Még nem merítettem ki minden lehetőséget, ugyanis a doktori kutatás részeként még nem kerestem meg a családot. Ezen kívül a Petőfi Irodalmi Múzeumba Kuczka Péter hagyatékaként bekerült eredeti címlapok (és egyéb dokumentumok) még a feldolgozás aktív fázisában a muzeológusok napi munkájának részét képezik, amely során a hagyaték rendezett keretek között kutathatóvá válik a közeljövőben.

⁹⁴ N. N., 1988; KUCZKA, 1974. Korga 1988-as interjújában az 1982-ben megjelent *E. T., a földönkívüli kalandjai* a *Földön* című borítótervének a szerzőségét javítja, e szerint hibásan jelent meg a kötetben az, hogy ő tervezte. Kutatásaim során más pontatlanságot is találtam. Az 1973-ban megjelent 2001. *Űrodüsszeia* című regény borítóját Panner László munkájaként jegyzi a kötet, azonban Kuczka Péter 1974-es *Interpressgrafik*ban megjelent tanulmánya szerint Korga György munkája. A rendelkezésre álló adatok alapján jelenleg nehéz eldönteni, hogy az kihez tartozhat. Korga és Panner között baráti és mester-tanítványi kapcsolat is fennállt. Emiatt jelenleg 48 címplaot tudunk Korga munkásságához kötni. Ennél több címlapot tervezett, mert az *Interpressgrafik*ban és a *Galaktika* 15. számában bemutatott tervei közül nem mindegyik jelent meg kötetben.

⁹⁵ Az online elérhető listák nem teljesek, és Korga munkásságára koncentrálna még nem ellenőriztem mind a 134 kötetet.

⁹⁶ SZABÓ, 1986. 2. Interjú Korga Györggyel.

⁹⁷ N. N., 1988. 32–36. Esetleg az 1964-es kiállítás is szóba jöhet, de az azt megelőző időszakban is festett a Képcsarnoknak. Az 1964-es kiállítás után egy évig nem adhatott be a Képcsarnoknak festményt.

⁹⁸ N. N., 1988. 32–36. A festményeit el tudták adni, az 1964-es kiállítás is csak bizonyítja, hogy igény volt a színesebb esztétikai élményre.

festői életet élt⁹⁹ a saját és a családja egzisztenciájának fenntartása miatt. 1964-es tokiói útja után az Ikebana¹⁰⁰ festményeit készítette nagy számban, feltételezhetően a legnagyobb részét eladásra.¹⁰¹ Az 1960-as évek második felében és a 2020-as években újra felbukkanó pop artos műveit saját maga számára festette. Interjúi alapján egészen az 1970-es évek végéig elkülönítette magában, hogy mit számít a művészi *oeuvre*-je részének, és mi tartozik a megbízásokhoz vagy az alkalmazott grafikához.¹⁰² Paradox a helyzet, mert az előbbi kevésbé ismerjük, míg az utóbbiakat könnyebben lehet rekonstruálni.¹⁰³ Az interjúk alapján arra a következtetésre juthatnánk, hogy élesen el kell választani a címlapterveit a „magának” festett munkáktól. Tanulmányomban nem törekszem ennek éles elválasztására, egyrészt, mert Korga életművének legnagyobb része, életmű-katalógus hiányában, ma ismeretlen a művészettörténészek számára.¹⁰⁴ Másrészt a magyarországi sci-fi festőjeként lett híres, ami jelentheti, hogy borítótervezői munkássága tette azzá, de előfordulhat, hogy van egy számunkra ismeretlen „autonóm” sci-fi festői életműve is, amely lappang. A tanulmány hátralévő részében a címlapok alapján az előbbi mellett érvelek.¹⁰⁵ Korga a képzőművészet felől érkezett az alkalmazott grafika területére, annak fortélyainak ismerete nélkül, ahol a sci-fi számára egy olyan vizuális nyelvet kellett megfogalmaznia, melynek szerinte nem sok előzménye volt – az amerikai pulp magazinokat leszámítva.¹⁰⁶

1966-ban jelent meg Ray Bradbury *Marsbéli krónikák* című antológiája az Európa Kiadónál, melyben Kuczka Péter fordítóként működött közre.¹⁰⁷ A borítóra Korga 1965-ös *Piros tollak (A Hirosimák emlékezése)*¹⁰⁸ című festményének egyik részlete került. Ez a festő első sci-fi illusztrációja. De vajon tényleg az? A festményt 1964-es tokiói utazása után festette még a szürnaturalizmushoz köthető festői stílusban. A borítóra nem a festmény apokaliptikus – a háttérben felrobbanó atombomba – vízióját választották ki, hanem a művész japán útja ihlette futurisztikus város

⁹⁹ Ez a korszakban nem volt egyedi példa azok között a művészek között, akik kiszorultak a hivatalos fórumokról.

¹⁰⁰ A japán virágrendezés-művészet neve. A jelenséggel Korga 1964-ben ismerkedett meg alaposan a tokiói útja során, amely után modern virágcsendéleteit kezdte festeni.

¹⁰¹ Egyes darabokon már megfigyelhető a szürnaturalizmustól szokatlan kísérletezés és a sci-fi is megjelenik témaként a japán virágkompozíciók mögött a háttérben. Lásd például: Korga György: *Kálák és sci-fi*, é.n., farost, olaj, 81 x 61,5 cm, magántulajdon

¹⁰² N. N., 1988. 32–36; SÁMATHY, 1984. 22–23.

¹⁰³ Képcsarnokos festményei közül az Ikebanákat lehet egyszerűbben összegyűjteni, mert a virágcsendéleteknek mindig van piaca, ezért fel-felbukkannak.

¹⁰⁴ Az életműve szétszóródott és lappang. Ennek okai többek között az 1964-es kiállítás népszerűsége, a képcsarnoki festőlet, majd a magyar sci-fi festőjeként elért népszerűsége nemcsak hazai, hanem nemzetközi szinten is.

¹⁰⁵ Az is igaz, hogy sci-fi életműve legnagyobb része lappang. A később tárgyalandó *Galaktika* számokban megjelent reprodukciók alapján egyes általa illusztrált könyvek témájában több verziót is készíthetett, amelyek közül valószínűleg Kuczka Péter választhatta ki a véglegeset. A kettejük közti munkapcsolat a jelenlegi források alapján nem rekonstruálható.

¹⁰⁶ N. N., 1988. 32–36.

¹⁰⁷ BRADBURY, 1966. Angolul először 1950-ben jelent meg a regény.

¹⁰⁸ A festmény adatai: farost, olaj, 100 x 153 cm, magántulajdon.

egyik részletét.¹⁰⁹ A festménynek mind a két részlete működhetett volna az antológia borítójaként: a címadó történet végére a Földön megtörténik az atomháború okozta apokalipszis, míg a Marson hagyott emberek kies és futurisztikus városokban maradnak magukra. A könyvkiadás felől nézve a pusztulás víziója valószínűtlen, hogy a cenzori rostán átcsúszott volna, fontos volt annak a részletnek a kiválasztása a megjelenéshez, ami futurisztikus és neutrális.¹¹⁰ A festő interjúiban is visszatérő mérföldkő, ahogy a kiadó nagyon régóta keresett illusztrációt az ő festményén találták meg, ami egyáltalán nem sci-finek készült, hanem valós események ihlették.¹¹¹ Borbély 1982-es, Korga művészetéről írt cikkében Kuczka Péter és Hankiss Elemér személyéhez köti, hogy előcsalták a munkáiból a sci-fit, amely nem a művész tudatos döntése lehetett.¹¹² 1966 után egészen 1969-ig nem találni egyetlen borítót sem tőle.

A *Kozmosz Fantasztikus Könyvek* sorozat indulása után 1977-ig 32 kötethez készített borítót az 50-ből. Az első két évben mellette még Gyémánt László¹¹³ neve bukkan fel többször, aki szintén a képzőművészet felől érkezett az illusztrálás területére. A Gyémánthoz köthető borítók Csernus Tibor 1960-as évek eleji címlaptervezői munkásságát idézik, szürnaturalista formában, elnagyoltabban és az 1960-as évek végének pop artos fordulatának köszönhetően színebben.¹¹⁴ Korga borítói technikailag szintén a „szür- és mágikus realista”¹¹⁵ tapasztalatokat mutatják, de a formák kezelése szivacsokkal, itatósokkal és különböző kaparóeszközökkel már egy lazább és márványosabb struktúrát eredményeznek.¹¹⁶ Témákban megjelennek rajtuk a foltokból összekísérletezett szörnyek¹¹⁷ és a márványosan gomolygó bolygók,¹¹⁸ amelyek szinte beszippantják a jelzésértékűen apró úrhajót, vagy éppen

¹⁰⁹ Korga György 1988-as interjújában közli, hogy az 1964-es tokiói olimpiára lottón nyertek utazást, így jutott ki Japánba.

¹¹⁰ ERDEI, 2003. A Kuczka féle önmítosz ezt tartja az 1950-es évek csendje után az első megjelenő sci-fi regénynek. Erdei disszertációja alapján ez nem fedi a valóságot.

¹¹¹ SZATMÁRI, 1977; SZATMÁRI, 1979; SÁMATHY, 1984; N. N., 1988.

¹¹² BORBÉLY, 1982. 15.

¹¹³ Szintén Csernus Tibor köréhez és a szürnaturalizmushoz köthető művész.

¹¹⁴ A következő kötetek borítóirol van szó: Isaac Asimov: *A halhatatlanság halála*, 1969. A borító megtekinthető: <https://www.isfdb.org/wiki/images/4/43/HLHTLNSGH1969.jpg> (Utolsó letöltés: 2024. február 10.); Dimitrij Bilenkin: *Hullámverés a Marson* és Alekszandr Dnyeprov: *Bibermúmia*, 1969. A borító megtekinthető: <https://www.isfdb.org/wiki/images/8/8a/HLL-MVRSMRS1969.jpg> (Utolsó letöltés: 2024. február 10.) Később az 1980-as évek elején Gyémánt László is a szürnaturalizmushoz nyúl vissza. Lásd még: Adolfo Bioy Casares: *Morel találománya* és Italo Calvino: *Láthatatlan városok*, 1981. A borító megtekinthető: <https://www.isfdb.org/wiki/images/6/6c/MRLTLLMNLT1981.jpg> (Utolsó letöltés: 2024. február 10.)

¹¹⁵ Ez a korszakban használt kifejezés azért is érdekes, mert nemcsak a Csernus köréhez tartozók művészetének értelmezésében jelent és jelenik meg, hanem a grafikusok műveiben is fellelhető ez a fajta hozzáállás. Lásd: RÉVÉSZ, 2021.

¹¹⁶ BORBÉLY, 1982. 15. Erre az egyik leginkább pop-artos borítóra példa: Krzysztof Boruń: *Antivilág*, 1970. A borító megtekinthető: <https://www.isfdb.org/wiki/images/7/70/NTVLGZQWDP1970.jpg> (Utolsó letöltés: 2024. február 10.)

¹¹⁷ Clifford D. Simak: *A város*, 1970. (<https://www.isfdb.org/wiki/images/e/eb/VRSJBKW-HXM1970.jpg> – Utolsó letöltés: 2024. február 10.) vagy M. Jemcevs és J. Parov: *Világképek*, 1970. (https://www.isfdb.org/wiki/images/0/0b/KFK_Vilaglelek.jpg – Utolsó letöltés: 2024. február 10.)

¹¹⁸ Zsoldos Péter: *A feladat*, 1971. (<https://www.isfdb.org/wiki/images/6/62/FLDTXSDZDX1971.jpg> – Utolsó letöltés: 2024. február 10.) vagy Italo Calvino: *Kozmikumédia*, 1972. [<https://www.isfdb.org/wiki/images/f/ff/KZMKMDBTBZ1972.jpg> – Utolsó letöltés: 2024. február 10.)

a valós üreszközkhöz képest fantáziagépek lebegnek a térben.¹¹⁹ Az 1950-es és 1960-as évek elejének gyermekirodalmában megjelent kötetek borítóihoz¹²⁰ képest a színkezelés nem naturalista és valószerűtlen, a tudományos és technikai eszközök elnagyoltak, vagy csak jelzésértékűen szerepelnek, hogy a kavargó formáknak kontextust adjanak. Borbély 1982-es írásában összegzi, hogy sci-fi téma sajátos formanyelve több kísérletezési lehetőséget biztosított Korgának: végtelen nyitott tereket kellett ábrázolni, a repülés és lebegés illúzióját kellett megragadni, érzékeltetni a rövidüléseket és az íveket.¹²¹ Érdekes részlet, hogy míg a művész interjúiban a sci-fi sajátos formajátékának megtalálásra utalt, addig a cikk írója tényként kezelte, hogy az már létezett. Jules Verne regényeinek illusztrációi, a tudományt népszerűsítő magazinok reprodukciói, az űrhajósok és a kilövések fotói a korszak alkotóinak fantáziáit nagyban befolyásolhatták. Korga tervein azonban nem találni ezek szolgálai követését, vagyis a tudományos naturalizmust vagy ennek egy másik ágát, a nem létező, de aprólékosan kidolgozott fantázia-űrhajókat,¹²² mint a régióban ismert Rotrekl Teodor vagy Mróz Daniel könyvborítóin.¹²³ A magyar apparátus esztétikai és politikai akarata az 1960-as évek végére megváltozott a pop art, majd a neoavantgárd művészek munkáinak a megjelenésével. A művészettörténeti szakma az 1968-as évet szokta megjelölni vízválasztóként, de az alkalmazott grafika területén nem ennyire éles a határ, hisz pop artos plakátjaival Kemény György is még csak ekkor jelenik meg a pesti utcákon. A kortárs művészet tendenciái az 1970-es évekre szűntek meg Korga György művészetében, amivel lassan a két világ párhuzamosságának is vége szakadt az életműben. Az esztétikai kultúra felől nézve ekkortól az ideológusok elfogadottnak tekintették az absztrakt formavilágú festményeket is. Különös, hogy ettől függetlenül nem kérték számon a kiadón Korga azon terveit az 1970-es években, ahol a fortyogó és kavargó térben amorf formák lebegnek,¹²⁴ amelyek a technikai optimizmus helyett az 1980-as évekre jellemzővé váló aprólékosan kidolgozott gömbök, buborékok, hárták, hólyagok és belső szervek testhorrorját előlegezik meg.¹²⁵ A *Kozmosz Fantasztikus Könyvek* sorozat Korga által készített borítói az űrhajózás korszakában nem

¹¹⁹ Pierre Bouelle: *A majmok bolygója*, 1971. (<https://www.isfdb.org/wiki/images/5/50/MJMKBLGJSM1971.jpg> – Utolsó letöltés: 2024. február 10.) vagy Isaac Asimov: *Második Alapítóány*, 1973. (<https://www.isfdb.org/wiki/images/7/7e/MSDKLPTVNH1973.jpg> – Utolsó letöltés: 2024. február 10.)

¹²⁰ Egy példa: VERNE, 1956.

¹²¹ BORBÉLY, 1982. 15–16.

¹²² Az aprólékosan kidolgozott fantáziaűrhajók az 1980-as években jelennek meg Korga borítóin.

¹²³ POSPISZYL, 2019; WELBEL, 2015. 127–135.

¹²⁴ Az 1980-as évek testhorrorját megelőlegező munkái: Stanisław Lem: *Éden*, 1973. (<https://www.isfdb.org/wiki/images/4/4e/DNVS RPQZCZ1973.jpg> – Utolsó letöltés: 2024. február 10.); Ray Bradbury: *Kaleidoszkóp*, 1974. (<https://www.isfdb.org/wiki/images/b/bb/KLDSZKPKKH1974.jpg> – Utolsó letöltés: 2024. február 10.); Kuczka Péter (szerk.): *Ötvenedik*, 1977. (<https://www.isfdb.org/wiki/images/4/4f/TVNDKRWSKK1977.jpg> – Utolsó letöltés: 2024. február 10.)

¹²⁵ Az utóbbiakra példa, amiről ebben a tanulmányban már nem lesz szó: Gera György: *Az endogén expedíció*, 1980. (<https://www.isfdb.org/wiki/images/5/54/ZNDGNXPDC1980.jpg> – Utolsó letöltés: 2024. február 10.); Luigi Menghini: *Láncreakció*, 1981. (<https://www.isfdb.org/wiki/images/e/e0/LNCRKCSGVX1981.jpg> – Utolsó letöltés: 2024. február 10.); Szepes Mária: *Napszél*, 1983. (<https://www.isfdb.org/wiki/images/b/b5/NPSZLXTBWF1983.jpg> – Utolsó letöltés: 2024. február 10.)

a kommunista utópia űr meghódításában is kiteljesedő vízióját előlegezték meg, hanem attól mentesen egy nem földi világot jelenítettek meg. A művész interjúiban jellemezte is az 1960-as évek második felétől kezdődő időszakát, amit politikamentesnek tartott az 1964-es kiállításából levont következtetései után.¹²⁶

Korga a sci-fi témájú művészetet „tündérléptű képzeletnek” nevezte,¹²⁷ ami szerint felkészítheti az új nemzedékeket az új tér élményeire és egy új világ meghódítására, hogy az ismeretlen jövő ne sokként érje a fiatalokat, hanem alkalmazkodni tudjanak.¹²⁸ Az űrkorszak vizualitásában és az űr ábrázolásainak popkulturális megjelenéseit elemző írásokban gyakran használják a *space art* kifejezést, de csak azon alkotók munkáira, akik hűen próbálják meg követni a tudományos és technikai fejlődés során elért eredményeket, így az űr „valódi” színskáláját is.¹²⁹ Korga színskálája akár megfelelhetne az utóbbinak az 1970-es években, de a „tündérléptű” víziói azon kívül helyezik.¹³⁰ Festményeit a korszakban nem tudták volna felhasználni a tudomány vizuális megértésének példáiként, annak ellenére, hogy bizonyos fizikai törvények betartására törekedett. 1977 után már nem választotta el a magának és a megbízásból készített festményeit, saját bevallása szerint elfáradt és a kettő összeért.¹³¹ Ettől kezdve lett a módszere a „sci-fit mesélek magamnak” felszabadítóbb hozzáállása, mely átvezet az 1980-as évek testhorrorjába és disztópikus világába, ahol nem tündérek fogadják a fogyasztót (egy-két kivételtől eltekintve), hanem kozmikus fortyogó lények és olyan kozmonauták, akik amorf teste már csak emlékeztet az emberre, mert különös világok torzító és dekonstruktív erőinek vannak kitéve.¹³²

Korga György életútja a szürnaturalizmustól a sci-fibe kerülve úgy is tűnhetne, hogy logikus lépések sora a szürrealis alapokból kiinduló festéstechnikára, amelyek egy még meg nem valósult jövőkép elképzeléséhez ideálisak lehetnek. Lineáris történet helyett az életművét még életében többször megítélték, így került Kuczka Péter közbenjárásával az autonóm és alkalmazott határterületére, amely mintegy stigma-ként meghatározza a művészettörténeti értelmezését mint a „kommersz megélhetési festő”. Korga György borítótervei valósultak meg legnagyobb számban a *Kozmosz Fantasztikus Könyvek* sorozatban, amivel a magyarországi sci-fi témájú művészet

¹²⁶ N. N., 1988. 32–36.

¹²⁷ SZATMÁRI, 1977. 12.

¹²⁸ SÁMATHY, 1984. 22–23.

¹²⁹ BOCZKOWSKA, 2016. Boczkowska Kornelia disszertációja erre a problémára van felépítve.

¹³⁰ SÁMATHY, 1984. 22–23. Ebben az interjúban kifejezetten arról beszélt Korga, hogy mennyire érdekelte és követte a tudomány fejlődését és a vizuális megjelenítésének problémáit, hogy ábrázolásában pontos lehessen. Boczkowska naturalista kategóriái alapján azonban a szürrealista és fantasztikus világba tartozónak tekintené, amivel nem is foglalkozik disszertációjában.

¹³¹ N. N., 1988. 32–36. A *Kozmosz Fantasztikus Könyvek* sorozatban 1978-as és 1979-es évben egy borítót sem tervezett Korga, ami összefügghet az „elfáradásával”.

¹³² Talán a legszemléletesebb példája Stanislaw Lem: *Az Űr Hangja*, 1980. A borító megtekinthető: <https://www.isfdb.org/wiki/images/d/d2/ZRHNGJWSPF1980.jpg> (Utolsó letöltés: 2024. február 10.)

irányára az 1970-es és 1980-as években nagy hatással volt.¹³³ A művészettörténeti szakirodalom nem foglalkozott a témával. Társadalmi, kulturális és politikai jelenségeként való értelmezésében több lehetőség rejlik,¹³⁴ mint abban, ha megpróbálnánk megfeleltetni a következő igényeknek, amelyek mind „tudománytörténeti betegségek”: elvárás, hogy az átlaghoz képest zseniális egyéniség legyen az alkotó; meghatározó legyen a szerepe egy teljes műfajra nézve; a kortárs képzőművészet kurrens és a nyugati szakirodalom felől is jelentős értékkel bíró stílus-, forma- vagy kísérletező jegyekkel bírjon és ne legyen népszerű, mert az nem illik bele a kulturális ellenállás mítoszába. A felsoroltak közül többet is alkalmazni lehetne Korga életművében, de azzal nem kerülnénk közelebb ahhoz, hogy miért őt nevezik, vagy inkább miért ő vált a magyar sci-fi festőjévé, és miért lett művészete olyan hatású Magyarországon, mint például H. R. Giger vizuális látomásai 1979 után a nemzetközi szintén.¹³⁵ Borítói nem tartalmazznak a társadalmi rendszerre konkrét szimbólumokkal tett utalást, de a víziók lehetőségek az akkori jelenből való kilépésre, a kezdetekben az esztétikai politika szintjén is. A tömegkultúra-kutatásban a sci-fi népszerűségét nem csak ahhoz kötik, hogy az ember belépett az úrkorszakba, ezért a társadalmi képzeletet csak a hidegháborús űrverseny két szembenálló ideológia harca határozta volna meg. A lehetséges és jelenvaló társadalmi rendszerek kritikájára és az eszképzizmusra is lehetőséget biztosított Magyarországon az ifjúsági irodalom gettójában a fantasztikus irodalom és annak vizualitása, ami Korgához hasonló művészek számára is megjelenési lehetőséget biztosított.

Felhasznált irodalom és rövidítések

ARADI

1962 ARADI Nóra: Válasz egy vitacikkre. *Új Írás*, 2. (1962) 1. sz. 57–65.

ASHLEY

2016 ASHLEY, Mike: *Science Fiction Rebels. The Story of the Science Fiction Magazines from 1981 to 1990*. Liverpool, Liverpool University Press, 2016.

BAKOS

2007 BAKOS Katalin: *S10×10 év az utcán – 1890–1990 – A magyar plakátművészet története*. Budapest, Corvina, 2007.

¹³³ Külön tanulmány témája lehetne, hogy a magyar sci-fi témájú művészetben Korga György milyen hatással volt a pályatársaira és a fiatalabb művészekre, mint például Panner Lászlóra. Ezzel együtt fontos kérdés, hogy milyen tendenciák láthatóak regionálisan és nemzetközileg ezen a területen. Ezt a készülő disszertációmban fogom tárgyalni.

¹³⁴ Hornyik Sándor nagydoktori disszertációja többek között az egyik pozitív példa, mert komplex jelenségeként elemzi a szürnaturalizmust, ezért sem az a címe művének, hogy Csernus Tibor és köre, hanem *A szürnaturalizmus archeológiája*.

¹³⁵ Ridley Scott: *Alien – Nyolcadik utas: a Halál* című filmje ebben az évben került a mozikba, aminek vizuális világa Gigerhez köthető. Magyarországon csak 1981-ben mutatták be. Korga Györgynek is voltak filmes álmái, amik megvalósításában segítettek is. 1985-ben mutatták be az *Utazás* című ismeretterjesztő rövidfilmet, amely egy olyan művészportré, ahol a művekből bontakozik ki a művészi önkép.

BEKE

- 1976 BEKE László: „Kuczka, Peter: Things did not start with the Martians.” *Ars Hungarica*, 4. (1976) 1. sz. 189.

BOCZKOWSKA

- 2016 BOCZKOWSKA, Kornelia: *The Impact of American and Russian Cosmism on the Representations of Space Exploration in the 20th Century American and Soviet Space Art*. Poznań, Adam Mickiewicz University Press, 2016.

BORBÉLY

- 1982 BORBÉLY László: A szürrealizmuson innen, a naturalizmuson túl. Korga György művészetéről. *Művészet*, 23. (1982) 4. sz. 14–16.

BRADBURY

- 1966 BRADBURY, Ray: *Marsbéli krónikák*. Budapest, Európa Kiadó, 1966.

ERDEI

- 2003 ERDEI Pálma: *Ész-játék vagy csodavárás? A science fiction jelenség szociológiája*. Disszertáció. ELTE TÁTK, Szociológia Doktori Iskola, 2003.

EÖRSI

- 2008 EÖRSI László: Ideológiai pragmatizmus és (Ön)cenzúra. A három „T” kultúrpolitikája, *Világosság*, (2008) 11–12. sz. 73–96.

FORGÁCS

- 2000 FORGÁCS Éva: Magyar művészet vagy magyar művészek? *Holmi*, (2000 augusztus). (<https://www.holmi.org/2000/08/forgacs-eva-magyar-muveszet-vagy-magyar-muveszek> – Utolsó letöltés: 2024. január 10.)

FEHÉR

- 2016 FEHÉR Dávid: Kemény / Pop. Kemény György és a pop-art. *Artmagazin*, 14. (2016) 90. sz. 32–41.
- 2018a FEHÉR Dávid: *Avantgarde-Arriéregarde. Történetiség, képiség, referencialitás Lakner László művészetében*. Disszertáció. ELTE BTK, Filozófiatudományi Doktori Iskola, Művészettörténet Doktori Program, 2018.
- 2018b FEHÉR Dávid: Festészet és valóság. A figuratív festészet új tendenciái (1957–1975). In: *Kettős beszédén innen és túl. Művészet Magyarországon 1956–1980*. Szerk.: SASVÁRI Edit – HORNYIK Sándor – TURAI Hedvig. Budapest, Vince Kiadó, 2018. 137–159.

FRANK

- 1964 FRANK János: Egy siker árnyéka. *Élet és Irodalom*, 8. (1964) 15. sz. 8.

GEROVITCH

- 2011 GEROVITCH, Slava: Why are we telling lies? The creation of soviet space history myths. *The Russian Review*, 70. (2011) 3. sz. 460–484.

HORNYIK

- 2002 HORNYIK Sándor: A művészettörténet krízise és virágzása. *Buksz*, 14. (2002) 1. sz. 60–66.
- 2011a HORNYIK Sándor: *Idegenek egy bűnös városban. Művészettörténetek és vizuális kultúrák*. Budapest, L'Harmattan – MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2011.
- 2011b HORNYIK Sándor: A szürnaturalista kísérlet. Csernus Tibor és a szocialista realizmus. *Ars Hungarica*, 37. (2011) 3. sz. 7–19.
- 2018 HORNYIK Sándor: Az enyészet kultúrája? – Csernus Tibor grafikai munkássága. In: *Szigorúan ellenőrzött nyomatok. A magyar sokszorosított grafika 1945–1961 között*. Szerk.: PATAKI Gábor. Miskolc, Herman Ottó Múzeum – Miskolci Galéria, 2018. 172–191.
- 2021 HORNYIK Sándor: *A szürnaturalizmus archeológiája*. Budapest, Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet, 2021.

KALMÁR

- 2004 KALMÁR Melinda: Az optimalizálás kísérlete. Reform-modell a kultúrában, 1965–1973. In: *„Hatvanas évek” Magyarországon: Tanulmányok*. Szerk.: RAINER M. János. Budapest, 1956-os Intézet, 2004. 161–198.

KÖRNER

- 1991 KÖRNER Éva: Milyenek is voltak azok a hatvanas évek? In: *Avantgárd – izmusokkal és izmusok nélkül. Válogatott cikkek és tanulmányok*. Szerk.: AKNAI Katalin – HORNYIK Sándor. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005. 432–441.

KUCZKA

- 1972 KUCZKA Péter: „Látod, barátom, mivé lett a Föld?” *Helikon Irodalom- és Kultúratudományi Szemle*, 18. (1972) 1. sz. 3–11.
- 1975 KUCZKA Péter: Things did not start with the Martians. *Interpressgrafik*, (1974) 4. sz. 2–50.

LÁNCZ

- 1964a LÁNCZ Sándor: Gondolatok egy kiállítás kapcsán. *Művészet*, 5. (1964) 7. sz. 45.
- 1964b LÁNCZ Sándor: Korga György festményei. *Népművelés*, 11. (1964) 5. sz. 38–39.

MAURER ET AL (ED.)

- 2011 MAURER, Eva et al (ed.): *Soviet Space Culture: Cosmic Enthusiasm in Socialist Societies*. London, Palgrave, 2011.

MÉLYI

- 2018 MÉLYI József: Absztrakt határvonalak. A művészetpolitikai elvek változása (1958–1968). In: *Kettős beszédén innen és túl. Művészet Magyarországon 1956–1980*. Szerk.: SASVÁRI Edit – HORNYIK Sándor – TURAI Hedvig. Budapest, Vince Kiadó, 2018. 161–178.

MUND

- 2002 MUND Katalin: Szűkülő világegyetem? *Liget Műhely*, (2002. 06. 13.) (<https://ligetmuhely.com/liget/szukulo-vilagegyetem/> – Utolsó letöltés: 2023. október 10.)

N. N.

- 1988 N. N.: Sejtek, hárták, ecsetek. Korga György, a festő és iskolamester. *képes*7, 3. (1988) 18. sz. 32–36.

NÉMETH

- 1964 NÉMETH Lajos: Korga György művészetéről. *Korga György festőművész kiállítása*. Budapest, Mednyánszky Terem, 1964.

OELMACHER

- 1964 OELMACHER Anna: Fiatal festő képei a Mednyánszky-teremben. *Magyar Nemzet*, 20. (1964) 54. sz. 4.

PERNECZKY

- 1966 PERNECZKY Géza: A magyar „szür-naturalizmus” problémája. In: Uő.: *Tanulmányút a pávakertbe*. Budapest, Magvető, 1969. 78–102.

POSPISZYL

- 2019 POSPISZYL, Tomas: Teodor Rotrekl: The case of the too-socialist pop art. *mezosfera.org* (<http://mezosfera.org/teodor-rotrekl-the-case-of-the-too-socialist-pop-art/> – Utolsó letöltés: 2024. január 5.)

RANCIERE

- 2009 RANCIERE, Jacques: *Esztétika és politika*. Ford.: JANCsó Júlia. Budapest, Műcsarnok, 2009.

RÉVÉSZ

- 2021 RÉVÉSZ Emese: *Mese, mítosz, história: archaizálás és mágikus realizmus az 1960–70-es évek magyar művészetében*. Balatonfüred, Balatonfüred Városért Közalapítvány, 2021.

SAMÁTHY

- 1984 SÁMATHY Tamás: Nem mindegy, hogy merre csavarodnak a felhők. Beszélgetés Korga György festőművésszel. *Mai Magazin*, 15. (1984) 2. sz. 22–23.

SZABADI

- 1964 SZABADI Judit: Korga György kiállítása a Mednyánszky teremben. *Művészet*, 5. (1964) 7. sz. 42–44.

SZABÓ

- 1964 SZABÓ Magda: Vita a Korga kiállításról az ötös tankörben. *A Jövő Mérnöke*, 11. (1964) 11. sz. 2.

SZABÓ

- 1986 SZABÓ Pál: Egy kiállítás elé. *Atomerőmű Építői*, 9. (1986) 1. sz. 2.

SZATMÁRI

- 1977 SZATMÁRI: „Tündérléptű képzelet ragyogó iskolája” Sci-fi a képzőművészetben. *Hajdú Bihari Napló*, 34. (1977) 191. sz. 12.
- 1979 SZATMÁRI: „A tündérléptű képzelet ragyogó iskolája...” Korga György a sci-fi művészetről. *Ország-Világ*, 23. (1979) 38. sz. 19.

SZENTMIHÁLYI

- 1982 SZENTMIHÁLYI Szabó Péter: A science fiction védelmében. *Kritika*, 11. (1982) 9. sz. 25–26.

SZEPES

- [é. n.] SZEPES Erika: Kuczka Péter (életrajz). *pim.hu* (<https://pim.hu/node/5028/s/biography> – Utolsó letöltés: 2024. február 8.)

VÉRI-ÁRVAI

- 2020 VÉRI Dániel – ÁRVAI Mária: *A nagy könyvlopás. Francia könyvkiállítás a vasfüggöny mögött*. Szentendre, Ferenczy Múzeumi Centrum, 2020.

VERNE

- 1956 VERNE, Jules: *Utazás a Holdba*. Budapest, Ifjúsági Könyvkiadó, 1956.

WELBEL

- 2015 WELBEL, Stanisław: Silent star: Cold war sci-fi movies from the Soviet bloc. *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 56. (2015) 1.sz. 127–136.

WINTER

- [é. n.] WINTER Katalin: Kuczka Péter (életrajz). *Magyar Scifitörténeti Társaság*. (<https://sites.google.com/site/scifitort/iroportrek/kuczka-peter> – Utolsó letöltés: 2024. január 15.)

Horváth Réka

Apróhirdetésektől reklámokig

A populáris kultúra termékei London első napilapjának hirdeteiben a 17–18. század fordulóján*

A 17–18. század fordulóján London gyors urbanizációt élt át, amely a városi élet minden területére kihatott. A város ebben az időszakban indult meg a metropolisszá válás útján, számos gazdasági, gyógyászati és nem utolsósorban kulturális színtérrel kibővülve igyekezett kielégíteni az exponenciálisan növekvő lakosság minden igényét.¹ A 17. század végére ezen igények közé tartozott a friss politikai, gazdasági és hadi információhoz való folyamatos hozzáférés, amit a hetilap műfajának egyre szélesebb körben elérhetővé válása tett lehetővé. A hetilapok elsősorban külföldi eseményekről tudósítottak, a számok végén pedig a kisebb relevanciával bíró belföldi hírek, illetve jelen tanulmány forrásai, a hirdetések voltak olvashatóak, amelyek egyfajta kivételései voltak a korabeli londoni lakosság vágyainak, igényeinek, szükségleteinek és félelmeinek. Jelen tanulmány a populáris kultúra termékeinek a megjelenését vizsgálja Anglia első hetilapja, a *Daily Courant* hirdeteiben, amelyekhez elsősorban a korban népszerű fogyasztási cikkekről (csokoládé, cukor, dohány), színdarabokról, valamint raritásokat bemutató nyomtatványokról szóló hirdetések tartoznak, a lap első, 1702. évi megjelenését követő két évben, 1704 végéig. Ez az időszak kulcsfontosságúnak tekinthető nemcsak a szigetország kora újkori történelme, hanem az angol periodikus sajtó fejlődéstörténete szempontjából is. A hirdetések önmagukban is a populáris kultúra műfajai közé tartozhatnak, hiszen aktív szerepet vállaltak egyes termékek népszerűsítésében és népszerűsödésében. A tanulmány olyan hirdetések vizsgálatára fókuszál, amelyek segítségével szemléltethető a fogyasztási és étkezési, a tudományos, az irodalmi, valamint a művészeti kultúra egyes termékeinek tudatos popularizációja.

* A Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-23-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

¹ 1700-ban London népessége hozzávetőlegesen 575.000 főt számlált. (WRIGLEY, 1985. 688.)

A tanulmány a hirdetések mint a populáris kultúra új műfaját, annak funkcióit és eszközeit igyekszik körülhatárolni, amely közelebb vihet a hirdetések fogyasztóinak (tehát a hetilapok olvasóinak) meghatározásához.

Populáris és fogyasztási kultúra Angliában a 18. század hajnalán

A populáris kultúra jelensége nehezen definiálható. Ahogy Pikli Natália fogalmazott: „A kora újkori populáris kultúra tünékeny és változékony jelenségét sok helyütt megtaláljuk a színházról az udvari ünnepségekig, ennek megfelelően különböző megvalósulási formáiban szemlélhetjük meg – azonban minden esetben egyfajta »fordításban« találkozhatunk csak vele, azaz a kutatók feladata marad, hogy az adott kontextust és a ránk maradt anyag esetleges torzításait és hangsúlyeltolódásait figyelembe véve igyekezzenek pontos képet adni róla.”² A populáris és az elit kultúra egymáshoz fűződő viszonyának feltérképezését megnehezíti a kora újkori Anglia társadalmának nagyfokú rétegzettsége. A téma egyik alpműve, a *Népi kultúra a kora újkori Európában* című kötet szerzője, Peter Burke az elit kultúrának a népi kultúrából való fokozatos kivonulására hívja fel a figyelmet.³ A 16. században még közös kulturális rítusoktól az elit fokozatos elhatárolódása nem jelentette azt, hogy ez a két társadalmi csoport szembenállt volna egymással, hanem, Matuska Ágnes szavaival élve, „a megkülönböztetésnek a korban funkciója, használati értéke volt, képes volt társadalmilag pozicionálni, illetve repositionálni a használóját”.⁴

Mind a populáris, mind a fogyasztói kultúra szempontjából (amelyek egymás nélkül nehezen értelmezhetőek) fontos hangsúlyozni a „középréteg” (middling sort) gazdasági erejét Angliában, különösen Londonban. Erre kortárs szerzőknél is találhatunk példákat. Daniel Defoe-t emelném ki, aki 1728-as *A Plan of the English Commerce* című művében így fogalmazott:

„E két társadalmi csoportra, az iparosokra [manufacturer] és a bolttulajdonosokra építem a hipotézisem, amelyet megkísérlek a nyilvánosság elé tárni; az ő munkájuk és kereskedelmi tevékenységük által szerzett haszonnak, valamint a rendkívül nagy létszámuknak köszönhető, hogy oly jelentős az itthoni és a külföldről importált termékek hazai fogyasztása, illetve, hogy a kereskedelmünk oly nagy mértékben növekszik, ahogyan azt be fogom mutatni. [...] Számuk nem százakban, ezrekben, vagy százezrekben, hanem milliókban mérhető.”⁵

² PIKLI, 2016. 14–15.

³ BURKE, 1991.

⁴ MATUSKA, 2016. 6.

⁵ „It is upon these two Classes of People, the Manufacturers and the Shopkeepers, that I build the Hypothesis which I have taken upon me to offer to the Publick, 'tis upon the Gain they make either by their Labour, or their Industry in Trade, and upon their inconceivable Numbers, that the Home Consumption of our own Produce, and of the Produce of foreign Nations imported here, is so exceeding great, and that our Trade is raised up to such Prodigy of Magnitude, as I shall shew it is. [...] Their Numbers are not Hundreds or Thousands, or Hundreds of Thousands, but Millions; [...]” DEFOE, 1728. 101–102.

A századforduló kimondottan eseménydús periódusnak tekinthető az Angol Királyság, az 1707-es Skóciával való egyesülés után Nagy-Britannia történetében. Az 1688–89-es „dicsőséges forradalom” következtében trónra kerülő III. (Orániai) Vilmos (1689–1702) hatalomátvétele nem volt zökkenőmentesnek nevezhető,⁶ hiszen az agresszív francia expanzió hatására kitörő kilencéves háborúban (1688–1697) való részvétel mellett az előző angol király, II. Jakab (1685–1688) trónra való visszatérésének állandó fenyegetésével is számolnia kellett.⁷ A háborút lezáró rijswijki békét a megkötő felek inkább fegyverszüneti megállapodásként értelmezték, hiszen ekkor már érezhető volt a spanyol örökség körüli konfliktus súlyosbodása, amely végül a spanyol örökösödési háborúhoz (1701–1714) vezetett, amelyben Anglia a hatalmi erőegyensúlyt mint politikai koncepciót már tudatosan alkalmazta az európai politikára nézve.⁸ A háború igazi nyertese maga szigetország volt: az 1713 tavaszán aláírt utrechti békeszerződés értelmében megkapta az Észak-Amerikában található Új-Skóciát, valamint Újfundlandot, Menorcát és Gibraltárt, amelyet már 1704-ben elfoglalt, valamint az *asiento*⁹ jogát.¹⁰

Ez a terület- és pozíciószerezés nagyban hozzájárult Anglia későbbi gyarmatbirodalmi státuszának kialakulásához, ez viszont nem jelenti azt, hogy a szigetország számára ezt megelőzően idegen lett volna a gyarmati gazdaság integrálása a hazai gazdaságba. A 17. század folyamán Anglia értékes ázsiai és amerikai gyarmatokra tett szert, amelynek komoly hatása volt a hazai piacra, különösen az élelmiszerpiacra, hiszen számos új fogyasztási cikkel ismerkedett meg a szigetország lakossága. Ezek közé tartozott többek között a kelet felől érkező selyem, a porcelán, a nyomott pamuttextil, a kávé és a tea, illetve nyugat felől a dohány, a csokoládé, a (nád)cukor és a nemesfém, amelyek közül elsősorban a cukrot, a kávé, a teát, a csokoládét és a dohányt emelném ki, ugyanis ezen termékek alapjaiban járultak hozzá az angol fogyasztói kultúra átalakulásához, amelyhez a 18. század elejéhez köthető „fogyasztói forradalom” jelensége is kapcsolható.

Anglia a nyugat-indiai szigetvilágban való, 1620-as évektől kezdődő területszerzésével¹¹ bekapcsolódott a Karib-térségben zajló gyarmati versengésbe,

⁶ Az 1689-es Jognyilatkozat (*Bill of Rights*) meghatározta a mindenkori uralkodó és a parlament viszonyát, kiegyenlítve azt. Az uralkodó többek között nem vethetett ki adót a parlament hozzájárulása nélkül, nem tarthatott fenn önálló hadsereget, nem függeszthetett fel törvényt és nem menthetett fel senkit törvényes eljárás alól. Ezen kívül nem lehetett katolikus felekezetű, ahogyan a házastársa sem. (BORUS, 1994. 53.)

⁷ II. Jakab 1688-ban Franciaországba távozott, viszont 1692-ben volt egy visszatérési kísérlete, amikor tengeri csatát kezdeményezett. Bár a csatát elvesztette és vissza kellett térnie Franciaországba, 1701-es haláláig potenciális visszatérése, ezzel pedig a katolikus uralom újbóli térnyerése állandó veszélyt jelentett III. Vilmosra nézve. (RIGÓ, 2018a. 285–286.)

⁸ Az elv külpolitikai alkalmazása a 17. század közepén a hollandokkal való viszonyra korlátozódott, míg a század második felében a francia expanzió visszaszorítására. A kilencéves háború és az ezt lezáró rijswijki béke esetében már kimutatható a koncepció teljes tudatossággal való alkalmazása. (SCHVÉD, 2021. 212–213.)

⁹ „E néven nevezik a spanyol kormányoknak idegen államok alattvalóival köti itt azon szerződéseit, melyek ezeknek biztosították az amerikai spanyol-gyarmatok kizárólagos rabszolgakereskedését, mellyel maguk a spanyolok nem foglalkoztak.” (RÉVAL, 1911. 173.)

¹⁰ KOVÁCS, 2004. 99.

¹¹ Anglia ekkor szerezte meg St. Christopher, Nevis, Antigua, Montserrat és Barbados szigetét. (KOOT, 2014. 77.)

hiszen komoly érdekütközés állt fent Spanyolországgal, Hollandiával és Franciaországgal.¹² Anglia regionális pozícióját tekintve az igazi áttörést Jamaica 1655-ös elfoglalása jelentette.¹³ Itt az 1670-es években indult meg a cukortermesztés, amely a század végére kis híján utolérte az addig első számú cukortermelőnek számító, szintén angol kézen lévő Barbados teljesítményét, majd 1713 után le is hagyta azt.¹⁴ Bár a vizsgált korszakban még nem beszélhetünk a szó mai értelmében vett tömegfogyasztásról, mégis a kor viszonyrendszerét tekintve néhány termék nevezhető már egyfajta tömegcikknek. A 17. század második felében ilyen termék volt a cukor, a különböző koffeines italok és a dohány is. Carole Shammas meghatározása szerint az tekinthető tömegcikknek, amelyet eltérő jövedelemmel rendelkezők egyaránt megvásároltak, és ezt többé-kevésbé rendszeresen tették (tehát nem csak kivételes beszerzésként).¹⁵ A cukor nagy utat tett meg viszonylag rövid idő alatt, 1650 és 1800 között az egy főre jutó cukorfogyasztás átlagosan 2500%-kal emelkedett.¹⁶ A 17. század végén Anglia átlagosan 4 font cukrot importált fejenként, a 18. század végére pedig annyit, hogy elméletben már minden lakos használhatta. Értelemszerűen ez nem azt jelentette, hogy a cukor bizonyíthatóan minden egyes angol lakoshoz eljutott, viszont kimutatható az, hogy az alsóbb osztályok is használták.¹⁷

A dohány népszerűsége még a cukorénál is gyorsabban ívelt felfelé. Már a 17. század közepén széles körben éltek vele, számítások alapján a kizárólag Chesapeakeből importált dohány mennyisége 1670-re lehetővé tette volna, hogy a teljes népesség fele naponta egy pipába való dohányadaghoz hozzájusson, ebbe nem számítva bele az illegálisan termesztett mennyiséget.¹⁸ Népszerűsége és jövedelmező volta abból is kimutatható, hogy a 17. század végére a legnagyobb mértékben adóztatott áru lett.¹⁹

¹² Annak ellenére, hogy az angol történelemfelfogás egyik sarokköve a tengeri hatalom (és az ehhez kapcsolódó tengeri kereskedelem) kiterjesztésének ideája, ezt először explicit módon II. Jakab fogalmazta meg, fiához írott 1692. évi *Intelmében*: „Rákövetkezőként pedig tanuld meg a nemzet kereskedelmet és azt minden törvényes eszközzel segítsd elő, mivel az az, amely téged otthon gazdaggá, külföldön pedig jelentékeny téz, őrizd meg a tengerek feletti uralmat, amely nélkül Anglia nem lehet biztonságban.” RIGÓ, 2018b. 121.

¹³ A korábbi gyarmati terjeszkedéssel ellentétesen, ez a területszerzés nem egy részvénytársaság, vagy egy *lord proprietor* (olyan személy, aki királyi alapokmányt kapott kolónia alapítása és kormányzása céljából az amerikai gyarmatokon) kezdeményezésére indult, hanem mondhatni véletlenszerűen történt, ugyanis egy állam által finanszírozott *buccaneer* (állam által finanszírozott „kalóz” [a *privateer* szinonimájaként is szokták használni], aki a Karibi-térségben tevékenykedett) hadjárat keretében került angol kézre a spanyoloktól. (ZAHEDIEH, 1986. 210–211.)

¹⁴ Uo., 207–208.

¹⁵ SHAMMAS, 1993. 179.

¹⁶ BICKHAM, 2008. 74.

¹⁷ McCANTS, 2007. 445–453.

¹⁸ Uo., 455.

¹⁹ Ez együtt járt a dohánycsempészet fellendülésével, illetve a dohánykereskedelemben ekkor még meglévő „kiskapuk” kijátszásával. A 17. század végéig nem szabályozták a dohányszállítást, amelynek következtében a dohányárut nem a kellő elővigyázatossággal szállították, így könnyebben eltulajdonítható, illetve „csempészhető” volt. Ennek az 1699-es *Bulk Tobacco Act* vetett véget. 1713-ban pedig bevezették, hogy a sérültnek nyilvánított dohányt meg kell semmisíteni. Korábban ugyanis, amennyiben egy szállítmányt sérültnek nyilvánítottak, az vámmentes lett, vi-

Az utolsó termékegyüttes, amit a témához kapcsolódva nélkülözhetetlen megemlíteni, a kávé, a csokoládé és a tea hármasa, amelyekre összefoglalóan „forró italokként” is szoktak utalni. Mindhárom drasztikus hatást gyakorolt a 17. század végi angol fogyasztói és populáris kultúrára, hiszen külön-külön is önmagukon túlmutató kulturális koncepciókká váltak. Népszerűségüket és kuriózum voltukat tekintve eltérő a fejlődéstörténetük, viszont a „forró italok” által megteremtett kulturális színterekről alkotott társadalmi vélekedés egységes volt. A tea, amely az újkorban már egyértelműen a legnépszerűbb fogyasztási cikk volt Angliában, a 17. század második felében még volt domináns, ez az 1730-as évek után következett be. Ekkor már a legfontosabb importcikk volt, különösen azért, mert megjelentek az olcsóbb variánsai, amelyek sok esetben illegálisan kerültek az országba, ezzel elkerülve a magas jövedéki adót.²⁰

A pénzügyi szempontok nem voltak másodrendűek, komoly szerepet játszottak abban, hogy az egyes termékek mennyire voltak kelendők, amely elsősorban a csokoládé példáján mutatható ki. Az 1650-es évekre már több csokoládékereskedő is működött Londonban, amelyek különböző minőségű és árú terméket értékesítettek. Az árak viszonylag széles skálán mozoghattak, akár 2 és 6 shilling között, miközben egy átlagos londoni munkás napi keresete 1 shilling 8 penny volt.²¹ Ehhez hozzátartozik, hogy a csokoládét táblaként forgalmazták, viszont elsősorban forró italként, tejjel vagy vízzel keverve fogyasztották, így a csokoládé relatív magas áron történő megvétele után még plusz időbe telt előállítani a kívánt italt. Költség- és időhatékonyabb volt tehát bemenni egy csokoládé- vagy kávéházba, ahol alacsonyabb áron már a kész italt adták a vevőnek.

Bár hivatalosan mindkét „ház” működött Londonban a 17. század második felétől, a kávéházak népszerűsége messze túlszárnyalta a csokoládéházakét, ami többek között a kávé térhódításának is köszönhető. A kávé kuriozitása párosult a hozzá társított jótékonyak hitt hatásokkal, így előkelő helyet foglalt el a gyakran hirdetett gyógyszerek sorában. A kávé nemcsak alternatívát jelentett az alkohollal szemben, hanem egyenesen az ellentétét, mintegy „józan kábítószerként” lépve fel a kortárs italkultúra színpadán, propagálva a józanságot, a racionalitást és az ésszerűséget. A kávéházak a korabeli politikai diskurzus elsődleges platformjaivá váltak, amelyek ezzel együtt az információáramlás központi színterei voltak, ahol hozzá lehetett jutni a legfrissebb hetilapokhoz és pamfletekhez, és be lehetett kapcsolódni az ott zajló politikai párbeszédbe. Ez a folyamat azonban nem zajlott le zökkenőmentesen. Jürgen Habermas *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása* című munkájában a „politikai nyilvánosság” létrejöttét ezen színterek népszerűsödéséhez kapcsolta, illetve Richard Steele (1671–1729) és Joseph Addison (1672–1719) *Spectator* és *Tatler* című magazinjaihoz.²² Erre reagálva és ezt kiegészítve az újabb szakirodalom a kávéházak inkluzivitását hangsúlyozza, a habermasi modellnél

szont tovább lehetett vinni. Így ha az adott kereskedő lefizette a hatóságokat, hogy nyilvánítsák sérültnek az áruját, vámmentességet nyert vele. (ASHWORTH, 2003. 170–171.)

²⁰ A 18. század folyamán a teacsempészet virágzó üzletnek számított, a magas adóztatás periódusaiban az illegális behozatal mennyiségét tekintve akár háromszorosa is lehetett a legálisnak. (McCANTS, 2007. 443.)

²¹ LOVEMAN, 2013. 30–31.

²² HABERMAS, 1971. 47–67.

egy még elérhetőbb és kevésbé behatárolt politikai nyilvánosságot feltételezve.²³ A kávéházak, kuriozitásuk mellett, hamar elvesztették exkluzív jellegüket (ha egyáltalán volt nekik). Nem kizárólag az információáramlás központi helyeivé váltak, hanem alternatívát is jelentettek üzletkötési helyként, átvéve a kocsmák és a „public house”-ok ezen funkcióját,²⁴ ráadásul, ahogyan korábban említettem, a kávé ital-ként is sok embert vonzott, hiszen nem számított drágának.²⁵ Ez a rapid módon kiszélesedő nyilvános tér azonban kiváltotta az elit nemtetszését, akik korábban kizárólagosságot élveztek a politikai diskurzusban. Hamar megjelent a „kávéházi politikus” (*coffee-house politician*),²⁶ illetve a „politikai kárpitos” (*political upholsterer*) karikatúrája, amelyekkel azokat a személyeket illeték, akiknek nem rendelkeztek sem a kellő képzettséggel, sem társadalmi helyzetük nem volt olyan, amely alkalmassá tette volna őket arra, hogy politikai eseményekről diskuráljanak. Őket sokszor „hírkufároknak” (*newsmonger*) is nevezték, amellyel a kielégíthetetlen híréhség aggasztó jelenségét érzékeltették.²⁷ Ennek ellenére ez a helyzet jellemezte a 18. század első évtizedeit, amely majd később, a szalonok megjelenésével és a kávéházak professzionalizálódásával változott meg.²⁸ A kávéházak elválaszthatatlanul összefonódtak a hetilapokkal, így a kávéházak kritikája egyben a hetilapok kritikája is volt. Többek között ezért volt az, hogy a „hírkufárság” jelenségét több ízben, nyilvánosan elítélő Steele és Addison, saját lapjaikban nem a hírekre fókuszáltak, hanem politikai esszéket publikáltak elsősorban (emiatt kérdéses, hogy a lapjaikat mennyire lehet klasszikus értelemben vett hetilapnak tekinteni).²⁹

Az első kávéház Oxfordban nyílt 1650-ben, majd ezt követően Londonban 1652-ben,³⁰ 1663-ra pedig a számuk csak Londonban meghaladta a 80-at.³¹ Annak ellenére, hogy a fentebb említett tulajdonságok a csokoládéházakra is igazak voltak,

²³ Lásd: PINCUS, 1995; COWAN, 2004a.

²⁴ PINCUS, 1995. 817–818.

²⁵ Egy 1673. évi nyomtatvány, így fogalmazott a kávéházakról: „[...] De itt egy vagy két pennyért, eltölthetsz két-három órát, menedékre lehetsz, élvezheted a ház melegét, szórakoztató társaságot és kényelmesen rágyújthatsz egy pipára, ha úgy tetszik. És mindezt anélkül, hogy bárki zsörtölődjene, vagy elégedetlenkedne.” „[...] But here for a penny or two you may spend 2 or 3 hours, have the shelter of a House, the warmth of a Fire, the diversion of Company and conveniency if you please of taking a Pipe of Tobacco, And all this without any grumbling or repining.” *Coffee-houses*, 1673.

²⁶ Ez a karikatúra népszerű eleme lett a korabeli pamflet- és szépirodalomnak is, ez utóbbi példa Henry Fielding 1730. évi *The Coffee-House Politician (Rape upon rape/The Justice Caught in His Own Trap)* című satirikus darabja. A történet szerint a főszereplőt, Politicót, annyira lekötötték a külföldről érkező politikai hírek, hogy figyelmen kívül hagyta, hogy lányát, Hilaretet erőszak érte. Fielding a műben nemcsak a szélsőséges híréhség jelenségét mutatja be, hanem utal Francis Charteris ezredes esetére, akit felmentettek a nemi erőszak vádjától, a rossz hírek szerint Sir Robert Walpole-hoz fűződő jó kapcsolata miatt. Erre utal a mű másik, alternatív címe, amely eredetileg a legelső címe volt. (RIVERO, 1989. 77–88.)

²⁷ COWAN, 2004a. 352–353.

²⁸ A 18. század elejének kávéházai, bár mennyiségüket tekintve többen voltak, mint a század végén, minőségüket tekintve lemaradtak utódaiktól. Általában kis helyeken, sokszor pincékben működtek, nem volt állandó nyitva tartásuk és sok esetben mondhatni „lebujoknak” tűnhettek, míg a század végére már professzionalizálódtak. (BARRELL, 2004. 212.)

²⁹ COWAN, 2004a. 351–352.

³⁰ COWAN, 2004b. 21.

³¹ PINCUS, 1995. 812.

látogatói körüket tekintve nem voltak annyira inkluzívak, mint a kávéházak, az 1690-es évekre elsősorban a társadalmi elitre korlátozódott a vendégek összetétele. Ez az egyfajta kulturális izoláltság ahhoz vezetett, hogy sok esetben gúny tárgyává tették a csokoládéházakat és magát a csokoládét is, a tétlen gazdagok italaként aposztrofálva azt.³² Hírnevének az sem tett jót, hogy „katolikus” spanyol italként tartották számon (ugyanis a spanyolok honosították meg a kontinensen), ráadásul afrodiziákumnak gondolták, így az erkölcsi züllés képével negatív konnotációt kapott. Amennyiben ehhez hozzávesszük, hogy ár-érték arányban nem számított a legkedvezőbb italnak, érthető, hogy népszerűségben nem tudta utolérni sem a kávé, sem a teát.³³ Hangsúlyozandó azonban, hogy népszerűtlennek semmiképp sem nevezhető, sőt a csokoládéreceptek és a csokoládékészítés metodikája külön kulturális műfajjá vált a századfordulóra, elsősorban az arisztokrácia számára.³⁴

A kávé, a tea és a csokoládé térnyerése elsősorban kuriozításukra vezethető vissza. Különlegességük hitelességgel párosulva tette lehetővé rendkívül gyors úttörésüket a kora újkori angol fogyasztói kultúrában. Ezt a hitelességet azok az utazók biztosították, akik maguk is jártak azokon a távoli helyeken, ahonnan ezek a termékek érkeztek, így a korabeli fogyasztó számára az ő leírásuk bizonyította és biztosította ezen áruk pozitív hatásait. Így az utazási irodalom műfaja is összefonódott az újfajta fogyasztás és a köré kiépülő kulturális közeg jelenségével. A témának több tanulmányt és a doktori disszertációját is szentelő Brian Cowan az utazási kultúrához hozzákapcsolta a *virtuozitás* fogalmát, úgy fogalmazva, hogy „az angol virtuozitás összekapcsolódott olyan lehetőségekkel, amelyeket a tengerentúli kereskedelem drámai növekedése és a jelentősen urbanizált metropoliszi főváros kínált és amelyet egyik nyugat-európai város sem múlt felül”.³⁵

A fogyasztói szokások 17. században végbemenő rendkívül gyors mértékű változásait nehéz pontosan meghatározni; ez a probléma pedig a populáris kultúra jelenségének meghatározására is vonatkoztatható. A fent tárgyalt fogyasztási cikkek, bár alapjában véve luxuscikkeknek számítottak, nem csupán az arisztokrácia kiváltságai voltak. A középréteg is gyakran élt velük – különösen azért is, mert ezekhez kapcsolódva városi társasági színterek is létrejöttek. A középréteg fogyasztása kifejezetten fellendült, miután a 17–18. század fordulóján a hazai piac már elkezdte az importcikkek „imitálását”, tehát hazai előállítását és ezáltal a bel-földi gazdaságba való szerves integrálását,³⁶ viszont ez elsősorban manufaktúrák cikkekre értendő, nem élelmiszertermékekre.

³² LOVEMAN, 2013. 35–36.

³³ A tea kapcsán fontos nyomatékositani, hogy a 17–18. század fordulóján még nem volt annyira széles körben elterjedt, mint a kávé, magas ára miatt nem alakult ki körülötte olyan közeg, mint a kávé körül, ezért elsősorban a társadalom felsőbb része fogyasztotta. Nagyofokú népszerűségét az árcsökkenése hozta meg a 18. század második felében. (SMITH, 2007. 152.)

³⁴ SMITH, 2007. 38–40.

³⁵ „English virtuosity was able to fuse with the opportunities created by a dramatic expansion of overseas trade and the growth of a highly urbanized metropolitan capital unrivalled by any other city in western Europe.” COWAN, 2005. 29–30.

³⁶ Fontos kiemelni, hogy bár magukat a fogyasztói cikkek átvették, az előállítási technológiájukat nem, ezáltal nem ugyanolyan, hanem új, „brit” a fogyasztási cikkek jöttek létre. (BERG, 2004. 86.)

Maga a luxus mint fogalom fontos szerepet kapott a 18. századi politikai diskurzusban. Ahogy Joyce Appleby³⁷ fogalmazott, a luxus „egy koncepció volt”.³⁸ A luxustermékek iránti kereslet fellendülését sok tényező elősegítette, de az egyik legfontosabb az volt, hogy Angliában 1650 után megszűnt az állandóan fenyegető éhínség, így elkezdődhetett az alapszükségleteken túli fogyasztás.³⁹ A fokozatosan népszerűsödő újdonságok a szociális terek mellett, illetve azokkal együtt, új közösségi rítusokat is létrehozottak. A kérdés, mely szerint ezek a közösségi rítusok először a társadalom felső rétegének köreiben terjedtek el, és az ő „imitálásuként” szivárgott le a középrétegbe, vagy a középréteg, függetlenül az arisztokráciától, magától adaptálta az újdonságokat és alakított ki közösségi tereket, mindig is megosztónak számított,⁴⁰ amely kapcsolódik a populáris kultúrát övező historiográfiái problémakörhöz.⁴¹

A Daily Courant és a hirdetések

A 17–18. század fordulója az angol sajtótörténet szempontjából is kulcsfontosságú időszaknak tekinthető. A 17. század folyamán kimutatható az egyre növekvő igény a külföldi információkra, amit az egyre nagyobb mennyiségben megjelenő pamfletek, *corantók*, hírlevelek (*newsletter*) és egyéb időközi kiadványok próbáltak kielégíteni, számos esetben súrolva a legalitás határát.⁴² Ez elsősorban abból mutatható ki, hogy a háború éveiben alapították a legtöbb lapot, amelyek fent is tudtak maradni, hiszen a harcterekről és tárgyalóasztaloktól tömegével érkező híreknek elsődleges platformot biztosítottak. Békeidőben kimutathatóan kevesebb lap működött, ráadásul több álhír terjedt (hiszen sok esetben meg kellett tölteni a lapot tartalommal), amely nem tett jót a hetilapok hírnevének.⁴³ A mindenkori államhatárolom több-kevesebb sikerrel igyekezett kontroll alatt tartani az információáramlást, viszont idővel megmutatkozott a rendszeres információközlésben rejlő potenciál is. Ahogy említettem, a kávéházak szorosan összefonódtak a hetilapokkal és az

³⁷ Joyce Appleby történész, a UCLA professzor emeritája, életművével maradandót alkotott. Fő kutatási területe a 17. és 18. századi Anglia, Franciaország és Észak-Amerika politika- és gazdaságtörténetére fókuszált. Munkái közé tartoznak a témában úttörő *Economic Thought and Ideology in Seventeenth Century England* (Princeton, New Jersey, 1978), *Capitalism and a New Social Order: The Republican Vision of the 1790s* (New York, 1984), *The Relentless Revolution: A History of Capitalism* (New York, 2010) című monográfiák.

³⁸ APPLEBY, 1993. 165.

³⁹ Ettől függetlenül a társadalom alsó húsz százaléka alultápláltságban szenvedett, és ugyanúgy jellemző volt bizonyos időszakokra az élelmiszerhiány, illetve a kiugróan magas élelmiszerárak, viszont „a gabonaár megemelkedése már nem járt kéz a kézben a halálozási arány növekedésével”. APPLEBY, 1993. 162.

⁴⁰ COWAN, 2005. 5–15.

⁴¹ A kora újkori populáris kultúra historiográfiai kérdéseire a teljesség igénye nélkül bővebben lásd: MUKERJI-SCHUDSON, 1986; CLARK, 1983; PARKER, 2011; BEIK, 1977.

⁴² A Csillagkamara 1586-ban betiltotta a hírközlemények terjesztését, így az első periodikusság jegyeit magukon hordozó nyomtatványokat Hollandiában nyomtatták és onnan vitték Angliába. (PÉTER, 2015. 8.)

⁴³ Ahogy Brian Cowan fogalmazott: „Háború nélkül a hírszerkesztők kénytelenek lennének történeteket kitalálni.” („Without a war, the news writers would be forced to invent stories. [...]”) COWAN, 2004a. 352.

ezekkel összefüggő információáramlással. A kávéházak kezdeti elterjedése után az állam igyekezett mindent megtenni a kontroll alatt tartásuk érdekében. Az „állam” nem csupán az uralkodót jelentette, hanem a bürokrácia szervezetének nagyjából összes szereplőjét.⁴⁴ Ezt a licenc-kérdés miatt fontos kiemelni, ugyanis kávéházak kizárólag engedéllyel működhettek. Az 1663-as *Excise Reform Act* értelmében ahhoz, hogy valaki kávéházat működtessen, engedélyt kellett beszereznie, amit csak akkor kapott meg, ha befizette a jövedéki adót. Ezzel a korona bevételt is szerzett, ráadásul kontroll alatt is tudta tartani a kávéházakat.⁴⁵ Bár ez a rendszer kimondottan előnyös volt az állam számára, a kávéházak iránt (pontosabban az itt jelen lévő politikai diskurzus iránt) érzett aggodalom és bizonytalanság erősebb volt, és több ízben megpróbálták eltörölni a kávéházakat, amelyek mind meddő kísérletnek bizonyultak.⁴⁶

A fő konfliktust nem csak az udvar és a kávéházak közötti ellentmondásos viszony jelentette, hanem a király és a kormány közötti potenciális ellentét is, ugyanis a király eltörlési kísérletei felvetették azt a kérdést, hogy a királyi rendeletek felülírhatják-e a kormány által kiadott engedélyeket, amelyek még mindig érvényben voltak. Születtek alternatív intézkedések, mint például a kávéházakon belüli hírfolyam betiltása, viszont ez a gyakorlatban megvalósíthatatlan volt, főleg azért, mert arra is volt példa, hogy tisztviselők adtak el híreket szerkesztőknek, amelyeket később kávéházakban terjesztettek. Fontos kiemelni, hogy bár a hagyományos történetírás hajlamos a kávéházak „győzelmét” a politikai nyilvánosság győzelmeként értelmezni, Brian Cowan hangsúlyozza, hogy a kávéház-tulajdonosok kizárólag azért tudták üzleteiket megtartani, mert legálisan, a törvények betartásával működtek, és az állam által nyújtott engedélye biztosította fennmaradásukat, nem a nyilvánosság ereje.⁴⁷ A híráramlat pedig megfékezhetetlen volt, amit hamar felismert a hatalom is, így 1665-ben, három évvel a *Licensing of the Press Act* kezdetű cenzúratörvény bevezetése után, Joseph Williamson *Oxford Gazette* néven megalapította az állam „hivatalos” hetilapját, amely az első hosszú távon működő angol hetilap lett, amelyet nem sokkal ezután átkereszteltek *London Gazette*-re.⁴⁸ A *London Gazette* a cenzúra-törvény 1695-ös hatályvesztéséig egyeduralmat élvezett, ezt követően azonban megnyílt az út a periodikus sajtó fejlődése előtt. Már 1695-ben megalakult három hetilap, a *Post Man*, a *Post Boy*, illetve a *Flying Post*, amelyeket sorra követtek a hosszabb-rövidebb életű periodikák.⁴⁹

⁴⁴ COWAN, 2004b. 26.

⁴⁵ 1670-ben a jövedéki adó nettó bevételének két százaléka származott a kávéházi italokból, míg 1685-ben a négy százaléka. (COWAN, 2004b. 34.)

⁴⁶ 1666-ban, 1672-ben és 1675-ben is megpróbálták eltörölni, utóbbi esetében ideiglenesen sikerült is, ugyanis az 1675. november 29-i rendelet szerint a következő év január 10-től tilos lett volna kávé, csokoládét, teát árusítani. A rendelet nagy tiltakozást váltott ki, aminek hatására a kávéházak kaptak hat hónap próbaidőt, majd felfüggesztette, azzal a feltétellel, hogy amennyiben lázadást szító híreket terjesztenek, azonnal beszüntetik őket. A hat hónap letelte után a próbaidőt még ugyanennyi időre meghosszabbították, végül pedig figyelmen kívül hagyták. (COWAN, 2004b. 39–43.)

⁴⁷ Uo., 41–46.

⁴⁸ RAYMOND, 2003. 157.

⁴⁹ BLACK, 1987. 12.

Az első napilapot, a jelen tanulmány forrásbázisát jelentő *Daily Courant*-ot 1702-ben alapították, és egészen 1735-ig működött, amely sokatmondó, hiszen egy napilap fenntartása költségesebb volt, mint egy hetilapé. Az utóbbiból sok csupán néhány számot élt meg. A *Daily Courant* azért bizonyul kifejezetten alkalmas forrásnak a hirdetések elemzése szempontjából, mert napilap lévén a lehető leggyorsabban tudott alkalmazkodni olvasóihoz, és amellett, hogy a hirdetések a lehető legfrissebbek voltak, kimondottan változatosnak bizonyultak. Fontos kiemelni, hogy a magyar „hetilap” kifejezés megtévesztő lehet, ugyanis a hetilapok is hetente két-három alkalommal jelentek meg, ráadásul formátumukat tekintve legtöbbjük (a *Daily Courant* is), a *London Gazette*-et követte. Ehhez hozzáadódik, hogy a *Daily Courant* számára is elsődleges forrásoknak számító holland periodikák heti két alkalommal érkeztek a szigetországba,⁵⁰ így a *Courant* is hasonló forrásbázissal dolgozott, mint a többi lap. Ezt azért fontos kiemelni, mert bár jelen tanulmányban egységesen a „hetilap” kifejezést használok, ami azt implicálná, hogy a *Daily Courant* ebbe nem tartozik bele, valójában a heti két-három alkalommal megjelenő „társaival” egy kategóriába esik (mind a kortársak, mind az utókor megítélésében), mind hírközlési modell, mind forrásainak felhasználását figyelembe véve. Olvasottságát tekintve, bár a *Daily Courant*-ra láthatóan volt olvasói igény, a lap számonként 800-at elérő példányszámával nem tudta megközelíteni a heti két alkalommal megjelenő *London Gazette*-et,⁵¹ amely elérte a 6000-et,⁵² viszont ez nem a népszerűtlenségét mutatja, főleg ha összehasonlítjuk a *Post Man* és a *Post Boy* olvasottságával, amelyek e tekintetben a *London Gazette*-et követték.⁵³

Műfajukat tekintve a hetilapok nem véleményformáló műfajok, elsődleges céljuk az olvasó informálása volt. A *Daily Courant* szerkesztője ezt a célkitűzést meg is fogalmazta első, 1702. március 11-i számában, és rámutatott, hogy „nem fogja magára vállalni, hogy bármilyen személyes kommentárt, vagy feltételezést tegyen, hanem kizárólag a tényekhez fog ragaszkodni, feltételezve a többi emberről [az olvasókról], hogy elég értelmesek ahhoz, hogy saját maguk levonják a következtetéseket”.⁵⁴ Elmondható, hogy a lapok igyekeztek ehhez tartani magukat, főleg Vilmos uralkodásának utolsó éveiben. Később azonban, ahogy a whig-tory pártviszály felerősödött Anna királynő uralkodása alatt, úgy egyre jellemzőbb volt, egy-egy „szerkesztői áthallás”,

⁵⁰ WALKER, 1974. 704.

⁵¹ WIGELSWORTH, 2008. 519.

⁵² CHILDS, 1987. 103.

⁵³ Mint második és harmadik legnépszerűbb hetilapok, a *Post Man* és a *Post Boy* esetében, amelyek heti háromszor jelentek meg, átlagosan 3–4000-es példányszámról beszélhetünk. (SCARBOROUGH KING, 2018. 102.)

⁵⁴ *The Daily Courant*, (1702. március 11.) 1. sz. 1. „It will be found from the Foreign Prints, which from time to time, as Occasion offers, will be mention'd in this Paper, that the Author has taken Care to be duly furnish'd with all that comes from Abroad in any Language. And for an Assurance that He will not, under Pretence of having Private Intelligence, impose any Additions of feign'd Circumstances to an Action, but give his Extracts fairly and Impartially; at the beginning of each Article he will quote the Foreign Paper from whence 'tis taken, that the Publick, seeing from what Country a piece of News comes with the Allowance of that Government, may be better able to Judge of the Credibility and Fairness of the Relation: Nor will he take upon him to give any Comments or Conjectures of his own, bur will relate only Matter of Fact; supposing othe People to have Sense enough to make Reflections for themselves.” (Kiemelés tőlem. – H. R.)

főleg azután, hogy 1704-ben Daniel Defoe elindította saját lapját, a *Review*-t,⁵⁵ amelynek 1704. május 2-i számában a *Daily Courant* szerkesztőjének, Buckley-nak a franciatudását kritizálta.⁵⁶ Látható hogy a szerkesztők közötti nézeteltérés manifesztálódhatott a lapokban, Buckley sem volt odaszóló „kollégáinak”, hogyha kivetnivalót talált munkájukban.⁵⁷ Ezzel együtt fontos hangsúlyozni, hogy a hagyományos hetilapok, (tehát nem a „kommentár-központúak”, mint Defoe lapja), összességében tartották magukat az olvasók informálásához, véleményük formázása helyett. A hetilapok elsődleges forrásai kéziratok hírlapok (*newsletters*), diplomáciai levelezések, illetve külföldi periodikák voltak, elsősorban Franciaországból és Hollandiából.⁵⁸ Fontos kiemelni, hogy bár a hetilapok céljai között valóban nem szerepelt a véleményformálás, a szerkesztői „interpretáció” tetten érhető a tudatos válogatásban és hírszerkesztésben, ugyanis a korszakban addig nem látott mennyiségben özönlött be külföldi információ a szigetországba, amelyeket gondosan szelektálni kellett, hogy a kiadót véletlenül se vádolhassák meg az álhír-terjesztés vádjával.

Az egyik legfontosabb kérdést a hetilapokkal kapcsolatban, miszerint, hogy pontosan kik is olvasták ezeket, lehetetlen lenne teljes bizonyossággal megválaszolni, ezáltal azt sem lehet pontosan meghatározni, hogy a társadalom mely része kapcsolódott be rendszeresen a fentebb említett híralapú politikai diskurzusba. A probléma gyökere onnan ered, hogy arról sincs egzakt adatunk, hogy pontosan kik tudhattak olvasni. A szakirodalom ezt úgy próbálja arányosítani, hogy a kutatók százalékosítják a nevüket leírni tudókat (ugyanis a korban a gyerekek előbb tanultak meg olvasni, mint írni, így, aki le tudta írni a nevét, arról feltételezni lehetett, hogy valamilyen szinten tudott olvasni), amely 1714-ben férfiakra nézve körülbelül 45 %-ot, míg a nőkre nézve 25 %-ot jelentett.⁵⁹ Londonban viszont ez az arány kétségkívül magasabb volt.⁶⁰ A hetilapokat elsősorban a társadalom felső rétege „fogyasztotta”, a 17–18. század fordulója volt azonban az az időszak, amikor a potenciális olvasóközönség köre kiszélesedett, magába foglalva azokat, akik érdekeltek voltak a kurrens európai politikai és gazdasági folyamatokban,

⁵⁵ WALKER, 1974. 708.

⁵⁶ „Örölnék, ha tudnám, hogy amikor az általa fordított lapban francia értelmetlenséget lát, úgy véli felmenthető-e, ha azt angol értelmetlenségé alakítja.” („I would be glad to know, whether when the Paper he Translates speaks any French Nonsense he thinks he is excusable to put it into English Nonsense.”) *The Review*, (1704. május 2.) 17. sz. 83–84.

⁵⁷ Erre magyar vonatkozású példát is találhatunk, ugyanis a *Daily Courant* 1708. január 6-i számának egészét annak szenteli, hogy kijavítsa a *Post Man* szerkesztőjének tudósításait a magyarországi hírközlésre vonatkozóan, mondván, hogy „a *Post Man* írója, ha lett volna benne egy kis méltányosság és pártatlanság, amiről már beszéltünk, ugyanazzal a könnyedséggel, amivel az uralkodó magatartását kritizálta az egyik pontban, dicsérte volna azt egy másikban”. („Had the Writer of the *Postman* a small Portion of that Equity and Impartiality we mention’d, he would with the same Freedom with which he blam’d the Emperour’s Conduct in one Point, have commended it in another.”) *The Daily Courant*, (1708. január 6.) 1838. sz. 1.

⁵⁸ LEACH, 1963. 505.

⁵⁹ STEPHENS, 1990. 555.

⁶⁰ A londoni írni-olvasnitudást is körülményes számszerűsíteni, viszont az kimutatható, hogy a kereskedők és iparosok rétegének (akiket a „sajtóipar” központi szereplői voltak) csupán 13%-a nem tudta leírni a nevét, amely az 1720-as évekre 8%-ra csökkent. (CRESSY, 1980. 154.)

amelyek a háborús időszakokban (a századfordulón különösen) szélesebb réteget tettek érintetté. Létezik viszont egy műfaj, amely közelebb hozhatta a hetilapokat a befogadóközönségükhöz, közvetlen kapcsolatot kialakítva az olvasók és a kiadók között, ezek pedig a hirdetések.

A 17. század első felében a hirdetések még nem voltak állandó elemei a korabeli publicisztikának, csupán szórványosan jelentek meg egy-egy nyomtatványban. Az egyik első angol hetilapban, pontosabban fogalmazva hetilap-kezdeményben megjelenő első hirdetés egyike Nathaniel Butter *Weekly News* kezdetű lapjához köthető.⁶¹ Ebben már az 1620-as években találkozhatunk a műfajjal,⁶² viszont ez kezdetben elsősorban könyvekre, illetve aukciókra korlátozódott, amelyek még a század végén is jelentős helyet kaptak a hirdetésekben belül, illetve a szerzők számos alkalommal rövid felhívásokban ismertették legújabb munkáikat.⁶³

A 17. század második felében már sokszínűbb hirdetésekkel találkozhatunk, amelyek lefedték egy város mindennapi problémáit. A hirdetések sok esetben kimondottan praktikus célokat szolgáltak, sokszor találkozunk eltűnt gyerek, állat, vagy akár szolgáló keresésére feladott felhívással is, nemcsak a felső-, hanem a középrétegből is.⁶⁴ A könyvaukciók népszerűsége a század második felében is töretlen maradt, 1676 és 1700 között 100-at bonyolítottak le, amelyeket hirdettek is, ahogy az ezeken kínált könyveket is.⁶⁵ Tematikájukat tekintve rendkívül változatosak voltak, alkalmazkodva az olvasóközönség eklektikus igényeihez. A tudományos művektől kezdve a teológiai munkákon át egészen a szórakoztató irodalmi alkotásokig, mindenféle könyvhirdetéssel találkozhatott az olvasó. Az olvasmányoknál maradva, 1700 után a hirdetések rendszeres elemei lettek a színházi szövegkönyvek, illetve a programfüzetek, amelyekről a későbbiekben még lesz szó. A színházi hirdetésekben élenjáró volt a *Daily Courant*, elsősorban napilap jellegéből kifolyólag, ugyanis egy esti előadás programra tűzéséről sokszor aznap reggel döntöttek, így csak egy napilap tudta megfelelő időben lehozni a hírt. Egy hirdetés ára változó volt, 6–10 sornak átlagosan 2 shilling 6 penny volt az ára, amely egy londoni munkás heti bérének nagyjából a fele volt.⁶⁶

Annak ellenére, hogy a 17–18. század fordulóján a hirdetések már szerves részei voltak a fogyasztói kultúrának, nem tekinthetők egy hétköznapi termék népszerűsítése elsődleges eszközeinek. A hétköznapi élelmiszercikkeket (kenyér, hús, tejtermék, sör, bor) nem hirdették sajtótermékekben, csupán kivételes esetben, amelyre a *Daily Courant* 1703. július 7-i számában is találhatunk példát.⁶⁷ Általános

⁶¹ A legelső „hetilap-kezdeményezést” technikailag Nicholas Bourne és Thomas Archer alapította 1622 májusában, viszont ennek még nem volt hivatalos címe, ám a legtöbbször „*Weekly News*”-t rakták a hírek elejére. Hamar csatlakozott ehhez „üzlethez” Nathaniel Butter, William Sheffard, Bartholomew Downes és Nathaniel Newbery is, akik közösen, önállóan, vagy különböző felállásokban indítottak rövidéletű periodikákat, amelyek különböző neveken futottak, de a „*Weekly News*” kifejezés gyakran visszatérő elemük volt. (SHAABER, 1932. 551–555.)

⁶² SAMPSON, 1874. 64.

⁶³ WEDUWEN, 2018. 236.

⁶⁴ DAWSON, 2011. 281–282.

⁶⁵ WALKER, 1973. 126.

⁶⁶ DAWSON, 2011. 281.

⁶⁷ *The Daily Courant*, (1703. július 7.) 381. sz. 2. „Here is to be Sold, very cheap, a Quantity of the best Sort of right well-fed Herefordshire Bacon, In Fitches, either singly, or in parcels; it being of such Good-

jelenségei voltak London utcáinak az utcai árusok és a házalók, illetve sokan boltjuk ablakában vagy boltjuk előtt hirdették a termékeiket. A lapokban fogyasztási cikkek közül elsősorban újdonságokat, raritásokat, illetve luxuscikkeket hirdettek, többek között teát, kávé, csokoládét, brandy-t.⁶⁸

Fontos szót ejteni a hirdetéseknek egy különálló csoportjáról, az egészségügyi hirdetésekről. Jelen tanulmányban nem elemzem ezeket részletesebben, fontos viszont megemlíteni őket, ugyanis ideális platformot biztosítottak kuruzslók és egyéb szélhámosok számára, akik saját szolgáltatásaik és csodaszereik hirdetésével szinte az összes betegségre megoldást kínáltak.⁶⁹ A *London Gazette*-en kívül a többi lap nem tiltotta a potenciálisan kuruzslókhoz köthető készítmények és szolgáltatások hirdetését, ugyanis ezek kelendővé tették az adott lapot.⁷⁰

*A populáris kultúra termékei a Daily Courant hirdetéseiben*⁷¹

Az első vizsgált terméktípus a hirdetésekben belül a színházi, illetve a zenei hirdetések. Általánosságban elmondható, hogy a kor hirdetéseiben a színházi, illetve a zenei darabokban a „reflektorfény” az énekeseken és a táncosokon volt, a zenészeket nem emelték ki külön,⁷² ami a *Daily Courant*ban sem volt másképp. Az ilyen típusú hirdetésekben először a helyszínt és az időpontot tüntették fel, illetve sok esetben találkozhatunk azzal, hogy az első mondat egy olyan figyelemfelkeltő frázis, mint például: „korábban még sosem előadott”, vagy „tíz éve nem játszott”. Hasonló „jelmondat” személyek előtt is szerepelhetett, mint az 1702. december 5-i szám *The Bath, or, The Western Lass* című komédiájának hirdetésénél, ahol úgy fogalmaztak, hogy „minden felvonás között lesz tánc, amelyet egy olyan devonshire-i lány fog előadni, akit még nem láthattak a színpadon”.⁷³ Ezen a hirdetésen más jelenség

ness, Price, and Weight, as may suit any Family. Enquire at Mr. Thomas Randall's Wharsinger at Brokenwharf, or at Mr. Lossting's near the Windmill Water-Houfe by Thames-street, London.”

⁶⁸ WALKER, 1973. 125.

⁶⁹ A kora újkori kuruzslásról bővebben lásd: PORTER, 1989.

⁷⁰ WALKER, 1973. 127.

⁷¹ Tekintettel arra, hogy egy hirdetés általában több számban is szerepelt, jelen tanulmányban az adott hirdetést csak az egyik lapszámmal fogom jelölni, a hivatkozás megkönnyítése céljából, ám ez a legtöbb esetben nem azt jelenti, hogy az adott termék/cikk/esemény csupán egy alkalommal lett volna hirdetve, ugyanis sok esetben éveken át találkozhatunk ugyanazzal a felhívással.

⁷² BALDWIN-WILSON, 2012, 34.

⁷³ *The Daily Courant*, (1702. december 5.) 199. sz. 2. „At the Desire of several Persons of Quality, and for the Benefit of the Author. At the Theatre Royal in Drury-lane, tomorrow being Tuesday the 8th of December, will be reviv'd a Comedy call'd, *The Bath, or, The Western Lass*. Made shorter, and intermix'd with Vocal Musick and Dancing, particularly a Song beginning, *Let the dreadful Engines, &c. perform'd by Mr. Leveridge; a comical Dialogue by him and Mrs. Lindsey, beginning with Since the Times are so bad, &c. Another perform'd by Mr. Laroone and Mr. Hughes, beginning Sing, Sing, all ye Muses. With another new Scotch Song by Mr. Leveridge. And a new Prologue, All in Honour of the Officers of the Army and Fleet, and to Welcome them home from Flanders and Vigo. With Dancing between every Act by a Devonshire Girl never seen on the Stage before, who performs 1st, a genteel Ground to the Harp alone. 2d, An Irish Humour call'd, The Whip of Dunboyne with her Master. 3d, Another genteel Dance by her alone. 4th, A Highland Lilt with her Master. 5th, A Country Farmer's Daughter singly; and all in natural Habits. To begin exactly at Five a Clock. The Boxes 5 s. the Pit 3 s. the middle Gallery 2 s. the upper Gallery 1 s. 6 d.*” (Kiemelés tőlem. – H. R.)

is szemléltethető. Az énekeseket mindig külön feltüntették, a nevük láthatóan hívószó volt egy-egy darabra. Ilyen volt a korszak ünnepelt énekes, Richard Leveridge is,⁷⁴ aki az egyik legtöbbször említett énekes volt a hirdetésekben. Bár a zenészeket általában nem sorolták fel,⁷⁵ néhány kivétellel találkozhatunk. Ilyen volt Nicola Cosimi,⁷⁶ aki az 1701. december 1-i számban is szerepelt.⁷⁷ Voltak olyan előadók, akiket már-már modernebb kifejezéssel élve reklámoztak, ismertetve, hogy mely világszínpadról érkeztek, illetve hogy milyen előadással készültek. Az 1703. február 10-i számban olvashatunk Monsieur Du Ruel-ről, aki a Párizsi operából érkezett,⁷⁸ az 1703. április 26-i számban pedig Mr. Evansről, aki „nemrég jött Bécsből (ahol az a megtiszteltetés érte, hogy előadhatott Savoyai Jenő, és azon udvar többi nemese előtt), és egy vezetett lovon egy mutatványt fog bemutatni”.⁷⁹ Ezt követően pedig részletesen leírták magát az attrakciót, amellyel előreláthatóan sok nézőt be tudtak vonzani. Emellett fontos kiemelni a bécsi színházi élet szerves londoni jelenlétét, amit ez a hirdetés is jól szemléltet.

Az előadások típusát tekintve elsősorban komédiákkal találkozhatunk, amelyek között számos újabb darab is volt, mint többek például a *She wou'd, and She wou'd not: Or, The Kind Impostor*,⁸⁰ a *The Fair Example, or, The Modish Citizens*,⁸¹ vagy a *The Lying Lover, or, The Lady's Friendship*.⁸² Rajtuk kívül olyan klasszikus darabok

⁷⁴ Életrajzához bővebben lásd: BALDWIN–WILSON, 1970a; BALDWIN–WILSON, 1970b; BALDWIN–WILSON, 1970c.

⁷⁵ A kor leghíresebb előadói közé tartozott még Francesca Margherita de l'Épine és Mrs. Catherine Tofts énekesnők, William Babell csembaló- és hegedűművész, Gasparini hegedűművész és zeneszerző, Pepusch zeneszerző, valamint Saggiono, Paisible és William Corbett hegedűművészek. (SCOTT, 1938. 203–204.)

⁷⁶ Cosimi 1701 és 1705 között élt Londonban. (BARBIERI–TALBOT, 2012. 24.)

⁷⁷ *The Daily Courant*, (1702. december 1.) 195. sz. 2. „There are now publish'd, Twelve Sonatas for a Violin and Bass, compos'd by Signior Nicola Cosimi, and dedicated to His Grace the Duke of Bedford; fairly Engraven on Copper-plates. To be had at Mr. Banister's in Brownlow-street in Drury-Lane, and Mr. King in Villers-street in York-Buildings.”

⁷⁸ *The Daily Courant*, 1703. (február 10.) 255. sz. 2. „With several Entertainments of Dancing (never perform'd before) by the Famous Monsieur Du Ruel lately arriv'd from the Opera at Paris, and by Mrs. Campion and others. To which will be added, The best Scenes of the Comedy call'd, Marriage A-la-Mode, made into two Acts.”

⁷⁹ *The Daily Courant*, (1703. április 26.) 319. sz. 2. „Likewise the famous Mr. Evans, lately arriv'd from Vienna (where he had the Honour to perform before Prince Eugene of Savoy, and most of the Nobility of that Court) will Vault on the manag'd Horse, where he lies with his Body extended on one Hand in which posture he drinks several Glasses of Wine with the other, and from that throws himself a Somersset over the Horses head, to Admiration. To begin exactly at half an Hour after five by reason of the length of the Entertainments.” (Kiemelés tőlem. – H. R.)

⁸⁰ *The Daily Courant*, (1702. szeptember 19.) 185. sz. 2. „And on Monday next being the 23d of November, will be presented a new Comedy never acted before, call'd *She wou'd, and She wou'd not: Or, The Kind Impostor*.”

⁸¹ *The Daily Courant*, (1703. április 9.) 305. sz. 2. „Never Acted before, At the Theatre Royal in Drury-Lane, tomorrow, being Saturday the Tenth day of this present April, will be presented a new Comedy, call'd, *The Fair Example, or, The Modish Citizens*. To begin exactly at half an hour after Five.”

⁸² *The Daily Courant*, (1703. december 7.) 512. sz. „At the Theatre Royal in Drury-Lane, this present Thursday being the 7th of December, will be presented a new Comedy Acted bur four times, call'd, *The Lying Lover, or, The Lady's Friendship*.”

hirdetése is megtalálhatóak voltak, mint Ben Johnson *Volpone*-ja,⁸³ Shakespeare *Macbeth*-je,⁸⁴ vagy Cervantes *Don Quijotéja*,⁸⁵ amely a 18. században fénykorát élte.⁸⁶ Ez utóbbit regény formájában is hirdették.⁸⁷

Visszatérve Savoyai Jenőre, nem a fentebb említett volt az egyetlen hirdetés, amelyben szerepelt. A korban népszerű műfaj volt a prominens személyekről szóló életrajz, amely főleg a századforduló háborús állapotait tekintve, releváns stílusnak számított. A Savoyai Jenő életéről szóló művet az 1702. szeptember 11-i számban is hirdették.⁸⁸ A *The Life of Prince Eugene of Savoy* című művet 1702-ben fordították le és adták ki, amely sokatmondó, hiszen annak ellenére, hogy időben már a visszafoglaló háborúk (1683–1699) után járunk, amely meghozta Savoyai Jenő számára a hírnevet, viszont még a spanyol örökösödési háború dicsőséges sikerei előtt, amelyek igazán népszerűvé tették. Ráadásul a művet nem franciául adták ki, hanem lefordították angolra, amely egy külön gesztusként értelmezhető a hadvezér irányába. A mű előszavában olvashatjuk, hogy az eredeti német szövegből fordították franciára. A szöveg Hágából érkezett Angliába, itt fordították le angolra és adták ki „oly nagy gondossággal, hogy bemutathassuk a nyilvánosságnak angol nyelven, mielőtt még a francia példányok átérnének”. Ezen felül felhívják a figyelmet arra, hogy a szerző ígért folytatást a műhöz, amelyet igyekeznek ugyanígy megszerezni és mielőbb lefordítani.⁸⁹

A visszafoglaló háborúk másik kiemelkedő alakjáról, III. Jánosról (1674–1696) készült munkát is hirdettek, az 1702. december 8-i számban.⁹⁰ Az utóbbi esetben úgy fogalmaztak, hogy „Sobieski János uralkodásának titkos története”, amellyel valószínűleg francia kapcsolataira utaltak. A szóhasználat célravezető, a kuriozitásra

⁸³ *The Daily Courant*, (1703. május 20.) 340. 2. sz. „At the Desire of several Persons of Quality. At the Theatre Royal in Drury-Lane, tomorrow, being Friday the 21st day of May, will be reviv'd that celebrated Comedy call'd, Volpone, or the Fox. Written by the Famous Ben. Johnson.”

⁸⁴ *The Daily Courant*, (1702. szeptember 19.) 185. sz. 2. „At the Theatre-Royal in Drury-Lane, on Saturday next being the 21st of November, will be reviv'd The Tragedy of Mackbeth. With Vocal and Instrumental Musick, all new Compos'd by Mr. Leveridge, and perform'd by him and other. For the Benefit of Mr. Wilks.”

⁸⁵ *The Daily Courant*, (1702. szeptember 19.) 85. sz. 2. „At the Theatre-Royal in Drury-Lane, this present Thursday being the 19th November, will be presented a Comedy call'd The Old Batchellor. With several Entertainments of Singing by Mr. Leveridge, particularly the mad Song in Don Quixote, beginning, Let the dreadful Engines, &c.”

⁸⁶ A *Don Quijote* 18. század recepciójához bővebben lásd: STAVES, 1972.

⁸⁷ *The Daily Courant*, (1703. június 3.) 352. sz. 2. „The History of the Renowned Don Quixote dela Mancha: Written in Spanish by Miguel de Cervoantes Saavedra; Translated from the Original by several Hands, and publish'd by Peter Motteux. In 4 Volumes in 12o, with Sculptures.”

⁸⁸ *The Daily Courant*, (1702. szeptember 11.) 125. sz. 2. „The Life of Prince Eugene of Savoy, General of the Emperor's Army in Italy. Translated into English. Printed for E. Castle next Scotland-Yard Gate, Whitehall, and S. Buckley at the Dolphin in Little-Britain.”

⁸⁹ „As fast as we receiv'd them, we got them Translated and Printed, with so much Diligence, that we can present the Publick with it in English before any of the French Copies are come over.” N. N., 1702. a2r.

⁹⁰ *The Daily Courant*, (1702. december 8.) 201. sz. 2. „Polish Manuscripts: Or, the Secret History of the Reign of John Sobieski, the Third of that Name, King of Poland. Containing a particular Account of the Siege of Vienna, and some Circumstances in Relation to the Raising of it; not before made known to the World: The whole intermix'd with an Account of the Author's Travels thro' Germany, Poland, Hungary, &c. Written in French by M. Delerac.”

éhes kora újkori olvasóközönség számára a „titkos” jelző több mint figyelemfelkeltő lehetett.

A szenzációkeltés jelensége az utazási irodalom hirdetéseinél különösen hangsúlyozandó. A 17–18. században az említett műfaj fénykorát élte, az egzotikus helyekről szóló beszámolók mind a tudományos, mind a populáris, mind pedig a szépirodalmi regiszterben kimondottan nagy népszerűségnek örvendtek. Ennek egyik legfőbb oka a fogyasztói kultúra már tárgyalt átalakulása volt. Nemcsak az új egzotikumok, hanem ezek származási helye is felkeltette az olvasó kíváncsiságát, ráadásul a beszámolók hitelességet kölcsönöztek a különlegességeknek. A kora újkor a kíváncsiság kultúrájának időszaka volt, ez manifesztálódott a szövegekben. Barbara M. Benedict rámutatott arra, hogy a korabeli szövegekben hogyan jelent meg a kíváncsiság kettőssége: „*a kíváncsit csak az győzi meg, amit lát és mégis ahhoz ragaszkodik, amit még nem látott*”.⁹¹

Az utazási irodalomhoz kapcsolódó hirdetések elsősorban az Európán kívüli világról szóltak. Az 1703. április 21-i számban egy híres kapitányok utazásairól szóló művet hirdettek, ahol fel is tüntették, hogy mely helyeken jártak (például a Panama-földszorosnál vagy Magellán-szorosnál), sőt a mű még a levantei kalózok bemutatását is vállalta.⁹² A kapitányok történetei nemcsak az utazás-, hanem a kalózirodalomhoz is kapcsolódnak, amely a 18. század elején vált egyre népszerűbbé, az 1720-as évekre pedig már az egyik legpopulárisabb műfaj lett.⁹³

Az 1703. február 8-i számban egy Új-Hollandiába tartó utazásról szóló művet hirdettek, amelyen belül több szigetet is bemutatnak, ráadásul nemcsak a szigeteket, hanem „*azok lakóit, szokásaikat, viselkedésüket és kereskedelmüket, stb. partvidékeiket, kikötőiket, földjeiket, bestiaikat, vízi és szárazföldi madaraikat, halaikat, fáikat, növényeiket, gyümölcsceiket*”. Ráadásul nem csupán földrajzi leírást kínáltak, hanem ezen egzotikus helyek élővilágának alapos illusztrációját is.⁹⁴ Az 1703. június 12-i számban hasonló művet hirdettek, egy észak-amerikai utazásról szóló munkát. Ebben az

⁹¹ „Early modern texts use this paradox, whereby the curious are convinced only by what they see and yet devoted to what they have not seen, to structure the reader's curiosity.” BENEDICT, 2001. 30.

⁹² *The Daily Courant*, (1703. április 21.) 315. sz. 2. „A Collection of Original Voyages, containing 1. Capt. Cowley's Voyages round the Globe. 2. Capt. Sharp's Journal over the Isthmus of Darien, and Expedition into the South Seas, written by himself. 3. Capt. Wood's Voyages thro' the Streights of Magellan. 4. Mr. Roberts's Adventures among the Corsairs of the Levant, his Account of their Way of Living, Description of the Archipelago Islands, taking of Scio, &c. Illustrated with several Maps and Draughts, publish'd by Captain William Hacke. price 3 s. 6 d. Printed for J. Knapton at the Crown in St. Paul's Church-yard.”

⁹³ Ehhez nagyban hozzájárult az 1724-ben megjelenő *A General History of the Pyrates* című mű, amely a leghíresebb kalózkapitányok életét és kalandjaikat mutatta be. A mű két év alatt négy kiadást ért meg, és 1728-ban kapott egy második kötetet. (BIALUSCHEWSKI, 2004. 21.)

⁹⁴ *The Daily Courant*, (1703. február 8.) 253. sz. 2. „There will be publish'd within Ten days; A Voyage to New Holland, &c. in the Year 1699; wherein is describ'd the Canary Islands, the Isles of Mago and St. Iago, the Bay of All Saints, with the Forts and Town of Bahna in Brasil, C. Salvadore, the Winds on the Brazilian Coast, Abrahlo Sholes, a Table of all the Variations obfero'd in this Voyage. Occurrences near the Cape of Good Hope, the Course to New Holland, Shark Bay, the Isles and Coasts, &c. of New Holland: Their Inhabitants, Customs, Manners and Trade, &c. Their Coasts, Harbours, Soil, Beasts, Sea and Land Birds, Fish, Trees, Plants, Fruits, &c. Illustrated with several Maps and Draughts. Also divers Birds, Fishes and Plants, not found in this part of the World, curiously Engraven on copper Plates, Vol. 3. Written by Captain William Dampier. printed for James Knapton at the Crown in St. Paul's Church yard. In 8vo. where may be had Captain Dampier's 1st and 2d Volumes of Travels. In Octavo.”

esetben sem csupán geográfiai ismertetést ígért a hirdetés, sőt, még az őslakosokról és a vallásukról szóló leírás is található benne, irokéz szótárral kiegészítve. Itt tehát az „ismeretlen” nem egy démonizált, hanem egy megismerhető jelenségként tűnt fel.⁹⁵ Az ismeretlen megismerése vonzotta a korabeli olvasókat, és látható, hogy a hirdetések igyekeztek minél jobban fokozni ezt az „élményt”. A hirdetések nemcsak addig fel nem fedezett területek illusztrációját ígérték, hanem kalandokat is, kalózok, kapitányok és tengerészek távoli útjainak bemutatását is, amely még napjainkban is hívószó lehet a populáris kultúra műfajaiban, abban a korszakban, amikor kalózirodalom mint műfaj megkezdte hódító útját, ez különösen jellemző volt.

A populáris kultúrához köthető következő nagyobb termékcsoport azokat a 17. században megjelenő új fogyasztási cikkeket foglalja magában, amelyekről a tanulmány elején már esett szó, és amelyek bizonyos szempontból nézve nevezhetnénk kulináris újdonságoknak is.

A főzéshez kapcsolódó különlegességek addig nem látott módon népszerűsödtek a 17. század második felében. Ennek a növekvő népszerűségnek az egyik legszembetűnőbb hirdetésbeli lenyomatai a szakácskönyvek. Ezek a könyvek nem csupán recepteket kínáltak, hanem útmutatót is asztali viselkedéshez, vagy éppen az egyes ételek egészségügyi hatásairól szóló ismertetőt.⁹⁶ Az 1702. szeptember 11-i számban hirdetett szakácskönyv is, amellet, hogy segítséget nyújtott a „legnagyobb raguk” elkészítéséhez, instrukciókat ígért cukrászok számára abban, hogy „miként lehet megőrizni mindenféle gyümölcsöt, akár száraz, akár folyékony formában, illetve hogyan lehet különféle cukorból készült alkotásokat előállítani, valamint egyéb finom különlegességeket; hogyan lehet előkészíteni egy desszertet a legjobb módon [...] és hogyan lehet különböző italokat alkotni úgy, hogy az év minden szakára alkalmas legyen”.⁹⁷ Látható, hogy a kíváncsiság mint fogalom itt is hívószóként jelent meg, illetve hogy a cukor központi szerepet töltött be. Szintén nem csupán receptek hirdetéséről volt szó, hanem egy kulináris élmény elsajátításáról, a konyhaművészet kulturális

⁹⁵ *The Daily Courant*, (1703. június 12.) 360. sz. „In a few days will be publish'd, *New Voyages to North America, by the Baron Lahontan Lord Lieutenant of the French Colony at Placentia; containing an Account of the several Nations of that vast Continent; Their Customs, Commerce, and way of Navigation upon the Lakes and Rivers that communicate one with another: With the feveral Attempts of the English and French to difpoffefs one another. As also a Geographical Description of Canada, and a Natural History of the Country. To which is added, A Dialogue between the Author and the General of the Savages; giving a full View of the Religion and Strange Opinions of those People: With an Appendix of some new Remarks (made by the Author after his return) on the Courts of Portugal and Denmark, and the present State of those Countries. Together with a short Dictionary of the Iroquese Language. With several Maps and Cuts. Printed for H. Bonwick in St. Paul's Church-yard, T. Goodwin, M. Wotton, B. Tooke in Fleet-street, and S. Manship in Cornhill.*”

⁹⁶ SMITH, 1992. 267.

⁹⁷ *The Daily Courant*, (1702. szeptember 11.) 125. sz. 2. „*The Court and Country Cook: Giving new and plain Directions how to Order all manner of Entertainments and the best sort of the most exquisite Ragoes. Together with new Instructions for Confectioners: Shewing how to Preserve all sorts of Fruits, as well dry as liquid: Also, how to make divers Sugar-works, and other fine Pieces of Curiosity; How to set out a Desert, or Banquet of Swat-meats to the best advantage; and how to Prepare several sorts of Liquors, that are proper for every Season of the Year. A Work more especially necessary for Stewards, Clerks of the Kitchen, Confectioners, Butlers, and other Officers, and also of great use in private Families. Faithfully translated out of French into English by J.K. Printed for A. and J. Churchill, at the Black-Swan in Pater-Noster-Row.*”

színterére való belépésről, amelyek a hirdetésekben keresztül immáron elérhetőnek tündek az erre vágyóknak.

A fogyasztási cikkeknel maradv, az egyik legkelendőbb termék az a dohány volt, amelynek népszerűsége ugyan nem a vizsgált korszakban tetőzött, ám ennek ellenére bírt akkora relevanciával, hogy hozzá kapcsolódó terméket hirdessenek, amely jelen esetben a *The Smoking Age: Or the Life and Death of Tobacco* címet viselő szatirikus mű volt.⁹⁸

A vizsgált forráscsoport legérdekesebb és legérzékletesebb hirdetése egy kulináris találmányhoz köthető, pontosabban egy csokoládé-örölőhöz, amely azt ígérte, hogy finomabban és gyorsabban lehet vele örölni, mint kövön. Az első ilyen hirdetés az 1703. január 13-i számban olvasható és ami igazán páratlanná teszi, az az, hogy a későbbi számokban a hirdetés gyakran változott, feltételezhetően folyamatosan alkalmazkodva a vásárlói igényekhez. Az első hirdetés leírta, hogy a készülék nem rontja az alapanyag minőségét, és segítségével kitűnő késztermék állítható elő belőle. A hirdetés hozzátette, hogy London tele van rossz csokoládéval, és ha a vásárló nem akar túl sok pénzt kiadni a jó minőségűért, célszerű azt otthon elkészíteni. Továbbá garanciát vállalt a termékre, ugyanis olvasható, hogy amennyiben az nem nyeri el a vásárló tetszését, visszatérítik az árát, szállításával együtt az ország bármely pontjáról.⁹⁹ Ez a hirdetés számos olyan attribútummal bírt, amelyeket modernebb szövegkörnyezetben reklámfogásoknak is lehetne nevezni. Az 1703. január 25-i számban már hozzátették, hogy a szerkezet nem hosszabb 12 inch-nél (30 cm),¹⁰⁰ az 1703. március 17-i számban pedig egy olyan újítással találkozhatunk, amelyre a vizsgált forrásanyagban nincsen más példa. Megjelenítettek egy rajzot a szerkezetéről, vizualizálva a hirdetést, amely ezt a számot követően az összesnél megjelent. A rajz felett szövegesen is szerepelt, hogy „a legújabb angol találmány/masina terorajza”.

⁹⁸ *The Daily Courant*, (1703. április 2.) 299. sz. 2. „*The Smoking Age: Or the Life and Death of Tobacco. Containing plenty of pregnant Passages, pleasant Allusions, liberal and unforc'd Relations: Accommodated with the strength of Ingenuity and Invention, and adapted to the Humour of this present Age. In three parts. viz. The Birth of Tobacco; Pluto's Blessing to Tobacco, and Times Complaint, against Tobacco, To which is added, Chaucer's incensed Ghost. Supervised by several Persons of Learning and Judgment. Satis mihi pauci Lectores, Satis est unus, satis est nullus. Sold by John Nutt near Stationers-Hall. Price 6 d.*”

⁹⁹ *The Daily Courant*, (1703. január 13.) 231. sz. 2. „*To the Nobility and Gentry: A Gentleman in travelling hath brought with him an Invention, wherewith he can grind Chocolate finer and with greater Expedition than others with a Stone: It is of that nature that it cannot draw any thing from the Nut; that the Undertaker can afford to sell the best Chocolate that can be made in England, from the best Spanish Nuts, call'd Crackets, made up with fine Loaf Sugar, and enrich'd with plenty of the best Vanello, 12 d. in a pound cheaper than any in London, and is much better for making this way, as many persons of Quality do acknowledge upon fight of the Invention; but more especially in melting the Chocolate; the Town is crowded with foul Chocolate; therefore to avoid being imposed upon, by paying extravagant Rates for the best, you will find it cheaper, and as good as you can make it at home, and nicely made up in small Cakes. Take as small or great a Quantity as you please, and if misliked your Money again, and Carriage paid from any part of England. The Chocolate is to be had, and the Invention to be seen, next Door to the Bull-head a Milliners Shop in Dean-street between Holbourn and Red-Lion-Square.*”

¹⁰⁰ *The Daily Courant*, (1703. február 1.) 247. sz. 2. „*To the Nobility and Gentry: A Gentleman in travelling hath brought with him an Invention no ways exceeding 12 Inches, wherewith he can grind Chocolate finer and with greater Expedition than others with a Stone [...]*”

Szintén találmány hirdetésével találkozhatunk az 1703. május 12-i számban.¹⁰¹ Itt egy zseborát mutattak be, amely a leírás szerint egy hétig is működik felhú-zása után, illetve mutatja a percet, az órát, a napot, és az adott hónap napját, sőt még a mozgó és az állandó ünnepeket is. A zsebóra megvásárlására előrendelés útján lehetett jelentkezni, és az órák értékesítése húsz előrendelő után indult meg, viszont a benevezők árengedményt kaptak, amely szintén egy modernebb reklám-koncepciót enged feltételezni.

A találmányok egyszerre voltak az újdonságok, a tudományos kíváncsiság és az ismeretlen megismerésének eszközei és termékeik. A legújabb technológiát kínálták használóiknak, amely nem kizárólag mindennapjaikat könnyítheti meg, hanem, innovációk lévén, a tömegből való kitűnést is kínálja, exkluzivitást vonva maga után, amelyet ráadásul napjainkban is hasonló „reklámfogásokkal” hangsú-lyoztak (árviszátértítés, előrendelés).

Két további hirdetéstípusra szükséges még röviden kitérni, amelyekből az első a tudományos raritásokhoz köthető. Tudományosnak a nem szórakoztató iroda-lomhoz kapcsolódó, hanem elemző leírást tartalmazó hirdetések tekintem, ame-lyet mai kifejezéssel „tudományos ismeretterjesztés”-nek is lehet nevezni. Olyan művek tartozhattak ide, amelyek a tudomány mindennapokban való használatára vonatkoztak. Ebbe a kategóriába tartozik az 1703. január 16-i számban olvasható hirdetés, amely egy órakészítés mesterségéről szóló művet hirdetett.¹⁰² Ebben nem-csak az óra történetének és anatómiájának ismertetését ígérték, hanem bizonyos számítások elvégzéséhez szükséges útmutató mellékletét is. Az 1703. február 8-i számban egy olyan hirdetéssel találkozhatunk, ahol explicit módon megjelent a kuriozítás fogalma. A *The Art of Glass* című munka a felhívás szerint azt mutatta be, hogy hogyan lehet üveget, kristályt, gyöngyöket, porcelánt, illetve tükröt készí-teni. Felhívták az olvasó figyelmét, hogy „a mű számos titkot és kuriózumot mutat be, amelyeket korábban még sosem fedtek fel”.¹⁰³

¹⁰¹ *The Daily Courant*, (1703. május 12.) 333. sz. 2. „Newly Invented by Mr. Jonn Carte Watch-maker in Garden-Court at the end of the Middle-Temple Hall. A most curious and very useful Pocket-Watch, which goes a Week at once winding up, shewing the Hour of the Day and the Minutes; and with one Motion shewing also the Day of the Week, the Day of the Month throughout the Year, the Suns Rising and Setting every Month, with the fix'd and moveable Feasts and Terms for ever, a Specimen of which is to be seen at the Authors. This is publish'd at the Requeft of several Gentlemen, who desired to be inform'd when the Watch was finish'd, in order to their Subscribing for it; It being the Author's Intention, in regard of his great Pains and Expence, not to dispose of any of these Watches till Twenty at least have Subscribed; And each Subscriber will be allow'd two Guineas in the Price of the Watch.”

¹⁰² *The Daily Courant*, (1703. január 16.) 234. sz. 2. „The Artificial Clock-Maker. A Treatise of Watch and Clock-work. Wherein the Art of Calculating Numbers for most sorts of Movements is explained to the Capacity of the Unlearned. Also, the history of Watch and Clock-work, both Ancient and Modern: With other Useful Matters never before Publish'd. The Second Edition Enlarged. To which is added a Supple-ment, containing; 1. The Anatomy of a Watch and Clock. 2. Monsieur Romer's Satellite-Instrument, with Observations concerning the Calculation of the Eclipses of Jupiter's Satellites, and to find the Longitude by them. 3. A nice way to correct Pendulum Watches. 4. M. Flamsteed's Eg[q]uation Tables. 5: To find a Meridian-Line, for the governing of Watches, and other Uses. 6. To make a Telescope to keep a Watch by the Fixed Stars. By W. D. M. A. Price 1 s. 6 d. Printed for J. Knapton at the Crown in St. Paul's Church-Yard.”

¹⁰³ *The Daily Courant*, (1703. február 8.) 253. sz. 2. „The Art of Glass. Shewing how to make all sorts of Glass, Crystal and Enamel. Likewise the making of Pearls, precious Stones, China and Looking-glasses.

Az utolsó terméktípus, amit a populáris kultúra kapcsán lényeges megemlíteni, a kakasviadalokról szóló hirdetések csoportja, amely a vizsgált korszakban az egyetlen fajta „szerencsejáték-hirdetés” volt a *Daily Courant* hasábjain. A kakasviadal a korban az egyik legnépszerűbb „sport” volt, amely szorosan összefonódott a szerencsejátékokkal, hiszen fogadni lehetett a nyertes állatra. A kora újkorban a „blood sport”-ok, illetve a „baiting sport”-ok nagy népszerűségnek örvendtek. Eleinte a társadalom legfelsőbb rétegének volt kedvelt időtöltése az állatviadatok és „állatversenyeztetések” (kutya- és bikaviadatok) látogatása, ám fokozatosan az alsóbb rétegek is csatlakoztak ehhez. A hatalom tett kísérleteket a viadatok korlátozására,¹⁰⁴ ám ezek nem érték célzt, és csupán 1835-ban tiltották be őket.¹⁰⁵ Ám ez nem tudott véget vetni a kakasviadatoknak, ami csak az 1849. évi *An Act for the More Effective Prevention of Cruelty to Animals*-nak sikerült.¹⁰⁶ A viadatok kéz a kézben jártak a szerencsejátékokkal, amelyeket szintén igyekeztek korlátozni, viszont kérdéses hogy ezeknek a korlátozásoknak volt-e bármilyen hatása, főleg, hogy az erre vonatkozó törvények anyagi hatású rendelkezései a felsőbb rétegeket érintették elsősorban.¹⁰⁷

A kakasviadal nem csupán szerencsejáték volt, hanem egy közösségi program is, amely (a kávéházakhoz hasonlóan) nem volt szigorúan társadalmi csoporthoz kötött. Ezen eseményeken nem különültek el a rétegek, így inkluzivitásuk hozzájárulhatott a nagyfokú népszerűségükhöz. Samuel Pepys naplójában így írt egy kakasviadalról, amin 1663 decemberében vett részt:

„Voltam a Shoe Lane-en is, hogy kakasviadalt nézzek egy új kakasosházban, ahol eddig még nem jártam; hanem Úristen! hányféle ember gyűlt ott össze; volt ott parlamenti követ, név szerint Wildes, ki helyettes kommandáns volt a Towerban, amikor Robinson volt a lordmajor, s szintúgy voltak ott szegény inasok, pékek, serfőzők, mészárosok, serskocsisok, meg tudom is én miféle szerzetek; és mind káromkodik és fogad, egyik a másikával.”¹⁰⁸

To which is added, The Method of Painting on Glass and Enamelling. Also how to Extract the Colours from Minerals, Metals, Herbs and Flowers. A Work containing many Secrets and Curiosities never before discover'd. Illustrated with proper Sculptures. Written originally in French by Mr. H. Blancourt, and now first Translated into English. With an Appendix, containing exact Instructions for making Glass Eyes of all colours. Both printed for D. Midwinter and T. Leigh, at the Rose and Crown in St. Paul's Church-yard.”

¹⁰⁴ I. Károly uralkodása alatt a Parlament bezárta a színházakat, amely rendelkezés 1642-től 1656-ig érvényben is volt. (EVANS-FORSYTH, 1997. 62–63.)

¹⁰⁵ Uo., 63.

¹⁰⁶ WARD, 2016. 97.

¹⁰⁷ Az 1664. évi *An Act against deceitfull disorderly and excessive Gameing* lehetővé tette, hogyha valaki 100 font feletti értéket veszít szerencsejátékban, annak visszatérítését jogi úton kérvényezhesse. Ezt az összeget 1710-ben 10 fontra csökkentették, illetve amennyiben csalással szerezte meg valaki az összeget, az ötszörösét volt köteles visszafizetni. Látható, hogy ezen törvények nem is magát a szerencsejátékot voltak hivatottak beszüntetni, hanem a nagy mértékű vagyonvesztést- vagy szerzés minimalizálni. (MUNTING, 1996. 11–12.)

¹⁰⁸ PEPYS, 1961. 162.

A *Daily Courant* 1703. február 1-i,¹⁰⁹ illetve az 1703. március 8-i számban is találkozhatott az olvasó kakasviadalról szóló hirdetéssel,¹¹⁰ amelyeknél fontos ismételt hangsúlyozni, hogy az egyetlen „szerencsejáték” volt, amely megjelent a *Daily Courant* 1702–1704 közti hirdetéseiben, viszont magát a fogadást nem tették bele a hirdetésbe, csupán az eseményt.

Összegzés

A kora újkori sajtó műfajai közül kevés tud olyannyira közvetlen kapcsolatot felmutatni az olvasóival, mint a hirdetések. Természetükből adódóan alkalmazkodniuk kellett a városi közeg azon rétegeihez, melyek a 17–18. század fordulóján rendkívül gyorsan változó és egyre több csoportot megszólító „új” fogyasztói kultúra befogadói lettek.

A hirdetésekben jól tetten érhető a ritkaságokra és a kuriozitásokra vonatkozó rendkívül nagymértékű igény, és az is látható, hogy ez már – mint hívószó – szándékos népszerűsítési eszközként, mai szóval élve reklámfogásként jelent meg a hirdetések eredeti formáját tekintve, amely elsősorban a tételszerű felsorolásra korlátozódott, ez pedig gyökeres változásnak minősül. A népszerűsödés passzív folyamata mellett itt már jelen volt a népszerűsítés aktív törekvése is. Ez olyan apróságokban is tetten érhető, mint a pénzvisszafizetési garancia, vagy az árkedvezmény jelenléte. A tudatos népszerűsítés eszközét minden terméknel meg lehet találni, legyen az színházi előadás, irodalmi mű, vagy éppen egy innovatív találmány. Ehhez kapcsolódik a korabeli „hírességek” gyakori megjelenítése, akik a legtöbb esetben olyan népszerűek lehettek a kulturális fogyasztói réteg számára, hogy a nevükkel való hirdetés elhagyhatatlan rész volt a színházi és zenei felhívásoknak. A fogyasztói igények növekedése mellett épp olyan hangsúlyozandó a tudatos igénytámasztás is. A hirdető az új termékekkel új normákat kínáltak fel, szemléleti váltást ajánlva az olvasóknak. A luxuscikkek hirdetésénél nemcsak magát a terméket hirdették, hanem azt az életmódot, a társasági létet és kulturális közeget is, amelyek ezek köré épültek.

A hirdető (és ezáltal a hirdetések) kiválóan tudtak alkalmazkodni a változó társadalmi struktúrákhoz. A növekvő fogyasztás és a demográfiai ugrás ellátási gondokat vont maga után, ám a hirdetések erre is hamar reagáltak, hiszen az egyre népszerűbb cukor változatos felhasználási módjaival nemcsak olyan kulináris újításokat népszerűsítettek, mint többek között a szirup, hanem egyúttal megoldást kínálhattak tartósítási problémákra, ugyanis a korban cukorral, alkohollal,

¹⁰⁹ *The Daily Courant*, (1703. február 1.) 247. sz. 2. „At the Cock-Pit behind Grays-Inn-Walk, tomorrow being Tuesday the Second of February, will begin a great Match of Cock-Fighting, which will continue all the Week for Five Guinea's a Battle, and one Hundred Guinea's the odd Battle, between the Gentlemen of Cambridge-shire and Essex, and the Gentlemen of Surrey and Kent, beginning exactly at Five of the Clock.”

¹¹⁰ *The Daily Courant*, (1703. március 8.) 277. „At the New Cock-pit at the Bowling-Green behind Gray's Inn Walks, this day being the Eight of March, does begin a great Match of Cock-fighting, and will continue the whole Week between the Gentlemen of Bedfordshire and Berkshire of the one part, and the Gentlemen of Cambridgeshire and Essex of the other. They are resolv'd to begin exactly at half an Hour after Three a clock, because they will fight all by day-light.”

lepárlással, vagy ezek ötvözetével tartósítottak.¹¹¹ Ehhez kapcsolódóan az utazási irodalom hirdetéseiben a tengerentúli területek népszerűsítésénél nem lehet figyelmen kívül hagyni a londoni zsúfolt és barátságtalan városkép ellentétére irányuló szemléltetéseket sem. Ennek alapján látható, hogy a hirdetőik és a hirdetések nemcsak reagáltak a fogyasztói igényekre, hanem tudatosan formálták és gerjesztették azokat, még jobban fokozva a korszakban beindult „tömeges” fogyasztás exponenciálisan növekvő mértékét. A hirdetéseken ezzel együtt kimutatható, hogy már nem csupán eszközként szolgáltak az egyes termékek népszerűsítéséhez, hanem valóban külön műfajjá váltak a populáris kultúrán belül.

A hirdetések célközönségének társadalmi összetételét nehéz pontosan definiálni, viszont a források határozottan nem implikálják a különböző csoportok szigorú különállását. Bizonyos hirdetéstípusok, például a tudományos munkák, valószínűleg a felsőbb rétegeket célozták meg, míg az egyes közösségi események, úgymint a kakasviadatok vagy a színházi előadások, az egyre szélesedő közép- és a felsőréteghez ugyanúgy szólhattak. Valószínűsíthetően a termékek fogyasztása tekintetében nagyobb lehetett az átjárás a rétegek között, mint az elsőre gondolnánk, bár ebben az esetben elsősorban az elit részvételére kell gondolnunk az alacsonyabb osztályoknak szánt kulturális színtereken. A 17–18. század fordulóján mind a populáris, mind az ezzel összefüggő fogyasztói kultúra egyik alapeleme volt az újdonságokra, kuriozitásokra, raritásokra és az egzotikumokra irányuló kereslet, amely társadalmi csoporttól függetlenül, különböző mértékben ugyan, de mindenkire hatással volt. Ezeknek egyik elsődleges közvetítői a hirdetések lettek, amelyekről elmondható, hogy bár még nem váltották ki a korban a szóbeliség kultúráján alapuló mindennapi kereskedelmet, nagyban hozzájárultak a mindenkori eladó és vásárló közötti kapcsolat és az elérés lehetőségeinek biztosításához, ezáltal pedig a termékek terjesztésének professzionalizálásához.

Felhasznált irodalom és rövidítések

Nyomtatott források

Coffee-houses

- 1673 *Coffee-houses vindicated in answer to the late published Character of a coffee-house asserting from reason, experience, and good authours, the excellent use and physical vertues of that liquor: with the grand conveniency of such civil places of resort and ingenious conversation.* London, Printed by J. Lock for J. Clarke, 1673.

DEFOE

- 1728 DEFOE, Daniel: *A Plan of the English Commerce. Being a Compleat Prospect of The Trade of this Nation, as well the Home Trade as the Foreign.* London, C. Rivington, 1728.

¹¹¹ HAVARD, 2020. 6; 20.

N. N.

- 1702 N. N.: *The Life of Prince Eugene of Savoy; Generalissimo of the Emperor's Army in Italy*. London, Printed for Edw. Castle and Sam. Buckley and Sold by the Booksellers, 1702.

PEPYS

- 1961 *Samuel Pepys naplója*. Ford.: RUTTKAY Kálmán. Budapest, Gondolat Kiadó, 1961.

Sajtó

The Daily Courant

The Review

Szakirodalom

ASHWORTH

- 2003 ASHWORTH, William J.: *Customs and Excise. Trade, Production, and Consumption in England, 1640–1845*. Oxford, Oxford University Press, 2003.

APPLEBY

- 1993 APPLEBY, Joyce: Consumption in early modern thought. In: *Consumption and the World of Goods*. Ed: BREWER, John – PORTER, Roy. London–New York, NY, Routledge, 1993.

BALDWIN–WILSON

- 1970a BALDWIN, Olive – WILSON, Thelma: Richard Leveridge, 1670–1758. 1: Purcell and the Dramatic Operas. *The Musical Times*, 111. (1970) 1528. sz. 592–594.
- 1970b BALDWIN, Olive – WILSON, Thelma: Richard Leveridge, 1670–1758. 2: The Italian Opera. *The Musical Times*, 111. (1970) 1531. sz. 891–893.
- 1970c BALDWIN, Olive – WILSON, Thelma: Richard Leveridge, 1670–1758. 3: The Pantomimes. *The Musical Times*, 111. (1970) 1532. sz. 988–990.
- 2012 BALDWIN, Olive – WILSON, Thelma: The Subscription Musick of 1703–04. *The Musical Times*, 153. (2012) 1921. sz. 29–44.

BARBIERI–TALBOT

- 2012 BARBIERI, Patrizio – TALBOT, Michael: A Gentleman in Exile: Life and Background of the Composer John Ravenscroft. *Early Music History*, 31. (2012) 3–35.

BARRELL

- 2004 BARRELL, John: Coffee-House Politicians. *Journal of British Studies*, 43. (2004) 2. sz. 206–232.

BEIK

- 1977 BEIK, William H.: Searching for Popular Culture in Early Modern France. *The Journal of Modern History*, 49. (1977) 2. sz. 266–281.

BENEDICT

- 2001 BENEDICT, Barbara M.: *Curiosity. A Cultural History of Early Modern Inquiry*. Chicago, IL–London, The University of Chicago Press, 2001.

BERG

- 2004 BERG, Maxine: In Pursuit of Luxury: Global History and British Consumer Goods in the Eighteenth Century. *Past & Present*, 182. (2004) 85–142.

BIALUSCHEWSKI

- 2004 BIALUSCHEWSKI, Arne: Daniel Defoe, Nathaniel Mist, and the 'General History of the Pyrates'. *The Papers of the Bibliographical Society of America*, 98. (2004) 1. sz. 21–38.

BICKHAM

- 2008 BICKHAM, Troy: Eating the Empire: Intersections of Food, Cookery and Imperialism in Eighteenth-Century Britain. *Past & Present*, 198. (2008) 71–109.

BLACK

- 1987 BLACK, Jeremy: *The English Press in the Eighteenth Century*. London–Sidney, Croom Helm, 1987.

BORUS

- 1994 BORUS György: Politikai játékszabályok Angliában a 18. század közepén. *Aetas Történettudományi Folyóirat*, 9. (1994) 4. sz. 53–72.

BURKE

- 1991 BURKE, Peter: *Népi kultúra a kora újkori Európában*. Ford.: BÉRCZES Tibor. Budapest, Századvég Kiadó–Hajnal István Kör, 1991.

CHILDS

- 1987 CHILDS, John: The Sales of Government Gazettes during the Exclusion Crisis, 1678–81. *The English Historical Review*, 102. (1987) 402. sz. 103–106.

CLARK

- 1983 CLARK, Stuart: French Historians and Early Modern Popular Culture. *Past & Present*, 100. (1983) 62–99.

COWAN

- 2004a COWAN, Brian: Mr. Spectator and the Coffeehouse Public Sphere. *Eighteenth-Century Studies*, 37. (2004) 3. sz. 325–366.
- 2004b COWAN, Brian: The Rise of the Coffeehouse Reconsidered. *The Historical Journal*, 47. (2004) 1. sz. 21–46.
- 2005 COWAN, Brian: *The Social Life of Coffee. The Emergence of the British Coffeehouse*. New Hawen, CT, Yale University Press, 2005.

DAWSON

- 2011 DAWSON, Mark S.: First Impressions: Newspaper Advertisements and Early Modern English Body Imaging, 1651–1750. *Journal of British Studies*, 50. (2011) 2. sz. 277–306.

EVANS–FORSYTH

- 1997 EVANS, Rhonda D. – FORSYTH, Craig J.: Entertainment to Outrage. A Social Historical View of Dogfighting. *International Review of Modern Sociology*, 27. (1997) 2. sz. 59–71.

HABERMAS

- 1971 HABERMAS, Jürgen: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban.* Ford.: ENDREFFY Zoltán. Budapest, Gondolat Kiadó, 1971.

HAVARD

- 2020 HAVARD, Lucy J.: ‘Preserve or perish’: food preservation practices in the early modern kitchen. *Notes and Records: the Royal Society Journal of the History of Science*, 74. (2020) 1. sz. 5–33.

KING

- 2018 KING, Rachael Scarborough: All the News that’s Fit to Write: The Eighteenth-Century Manuscript Newsletter. In: *Travelling Chronicles. News and Newspapers from the Early Modern Period to the Eighteenth Century.* Ed.: BRANDTZÆG, Siv Gøril – GORING, Paul – WATSON, Christine. Boston, MA–Leiden, Brill, 2018. 95–118.

KOOT

- 2014 KOOT, Christian J.: Anglo-Dutch Trade in the Chesapeake and the British Caribbean, 1621–1733. In: *Dutch Atlantic Connections, 1680–1800: Linking Empires, Bridging Borders.* Eds.: OOSTINDIE, Gert – ROITMAN, Jessica V. Leiden–Boston, MA, Brill, 2014. 72–100.

KOVÁCS

- 2004 KOVÁCS Zoltán: Közeledés vagy elkülönülés? Az angol külpolitika és Európa, 1689–1789. In: *Angliától Nagy-Britanniáig. Magyar kutatók tanulmányai a brit történelemről.* Szerk.: FRANK Tibor. Budapest, Gondolat Kiadó, 2004. 89–109.

LEACH

- 1963 LEACH, Douglas E.: Benjamin Batten and the London Gazette Report on King Philip’s War. *The New England Quarterly*, 36. (1963) 4. sz. 502–517.

LOVEMAN

- 2016 LOVEMAN, Kate: The Introduction of Chocolate into England: Retailers, Researchers, and Consumers, 1640–1730. *Journal of Social History*, 47. (2013) 1. sz. 27–46.

MATUSKA

- 2016 MATUSKA Ágnes: Udvari és populáris kultúra a kora modern Angliában. *Hungarológiai Közlemények*, 17. (2016) 2. sz. 1–13.

McCANTS

- 2007 McCANTS, Anne E. C.: Exotic Goods, Popular Consumption, and the Standard of Living: Thinking about Globalization in the Early Modern World. *Journal of World History*, 28. (2007) 4. sz. 433–462.

MUKERJI-SCHUDSON

- 1986 MUKERJI, Chandra – SCHUDSON, Michael: Popular Culture. *Annual Review of Sociology*, 12. (1986) 47–66.

MUNTING

- 1996 MUNTING, Roger: An Economic and Social History of Gambling in Britain and the USA. Manchester–New York, NY, Manchester University Press, 1996.

PARKER

- 2011 PARKER, Holt N.: Toward a Definition of Popular Culture. *History and Theory*, 50. (2011) 2. sz. 147–170.

PÉTER

- 2015 PÉTER Róbert: Digitális és módszertani fordulat a sajtókutatásban. A 17–18. századi magyar vonatkozású angol újságcikkek „távolságtartó olvasása”. *Aetas Történettudományi Folyóirat*, 30. (2015) 1. sz. 5–30.

PIKLI

- 2016 PIKLI Natália: A kora újkori populáris kultúra változatai Angliában. *Hungarológiai Közlemények*, 17. (2016) 2. sz. 14–27.

PINCUS

- 1995 PINCUS, Steve: „Coffee Politicians Does Create”: Coffeehouses and Restoration Political Culture. *The Journal of Modern History*, 67. (1995) 4. sz. 807–834.

PORTER

- 1989 PORTER, Roy: *Health for Sale. Quackery in England, 1660–1850*. Manchester, Manchester University Press, 1989.

RAYMOND

- 2003 RAYMOND, Joad: *Pamphlets and Pamphleteering in Early Modern Britain*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

RÉVAI

- 1911 RÉVAI: *Révai Nagy Lexikona. Az ismeretek enciklopédiája*. II. Budapest, Révai Testvérek Irodalmi Intézet Részvénytársaság, 1911.

RIGÓ

- 2018a RIGÓ Balázs: II. Jakab (1685–1688) államelmélete. Fejedelmi parainesis a száműzetésből (1692). In: *Jogi Tanulmányok 2018. Jogtudományi előadások az Eötvös Loránd Tudományegyetem Állam- és Jogtudományi Kar Doktori Iskolájának konferenciáján 2018. június 7.* Szerk.: FAZEKAS Marianna. Budapest, ELTE Állam- és Jogtudományi Kar Állam- és Jogtudományi Doktori Iskola, 2018. 285–296.
- 2018b RIGÓ Balázs: II. Jakab (1685–1688) két intelme fiához (1692, 1703) – Forrásközlemény. *Themis*, (2018. június) 103–135.

RIVERO

- 1989 RIVERO, Albert J.: *The Plays of Henry Fielding: A Critical Study of His Dramatic Career*. Charlottesville, VA, University Press Virginia, 1989.

SCHVÉD

- 2021 SCHVÉD Brigitta Kinga: „to preserve Europe, and to maintain our Post of holding the Ballance” – Az univerzális monarchia és az európai hatalmi egyensúly Charles Davenant 1701. évi politikai pamfletjeiben. In: *Közvetítő rendszerek, médiumok és hatalomgyakorlás a kora újkori Európában*. Szerk.: B. SZÉKELY Dorottya Pirooska – KOVÁCS Dóra – VIDA Bence – VIRÁG Csilla. Budapest, Gondolat Kiadó, 2021. 207–227.

SCOTT

- 1938 SCOTT, Hugh Arthur: London Concerts from 1700 to 1750. *The Musical Quaterly*, 24. (1938) 2. sz. 194–209.

SHAABER

- 1932 SHAABER, Matthias A.: The History of the First English Newspaper. *Studies in Philology*, 29. (1932) 4. sz. 551–587.

SHAMMAS

- 1994 SHAMMAS, Carole: Changes in English and Anglo-American consumption from 1550 to 1800. In: *Consumption and the World of Goods*. Eds.: BREWER, John – PORTER, Roy. London–New York, NY, Routledge, 1993. 177–206.

SMITH

- 1992 SMITH, Woodruff D.: Complications of the Commonplace: Tea, Sugar, and Imperialism. *The Journal of Interdisciplinary History*, 23. (1992) 2. sz. 259–278.
- 2007 SMITH, Woodruff D.: From coffeehouse to parlour: the consumption of coffee, tea and sugar in north-western Europe in the seventeenth and eighteenth centuries. In: *Consuming Habits. Global and historical perspectives on how cultures define drugs*. Eds.: GOODMAN, Jordan – LOVEJOY, Paul E. – SHERRATT, Andrew. London–New York, NY, Routledge, 2007. 142–158.

STAVES

- 1972 STAVES, Susan: Don Quixote in Eighteenth-Century England. *Comparative Literature*, 24. (1972) 3. sz. 193–215.

STEPHENS

- 1990 STEPHENS, W. B.: Literacy in England, Scotland, and Wales, 1500-1900. *History of Education Quarterly*, 30. (1990) 4. sz. 545–571.

WALKER

- 1973 WALKER, R. B.: Advertising in London Newspapers, 1650–1750. *Business History*, 15. (1973) 2. sz. 112–130.
- 1974 WALKER, R. B.: The Newspaper Press in the Reign of William III. *The Historical Journal*, 17. (1974) 4. sz. 691–709.

WARD

- 2016 WARD, Brian: Cockfighting in Ireland, 1900 to 1925. *New Hibernia Review/Iris Éireannach Nua*, 20. (2016) 3. sz. 97–111.

WEDUWEN

- 2018 WEDUWEN, Arthur der: From Piety to Profit: The Development of Newspaper Advertising in the Dutch Golden Age. In: *Travelling Chronicles. News and Newspapers from the Early Modern Period to the Eighteenth Century*. Ed.: BRANDTZÆG, Siv Gøril – GORING, Paul – WATSON, Christine. Boston, MA–Leiden, Brill, 2018. 233–253.

WIGELSWORTH

- 2008 WIGELSWORTH, Jeffrey R.: Bipartisan Politics and Practical Knowledge: Advertising of Public Science in Two London Newspapers, 1695–1720. *The British Journal for the History of Science*, 41. (2008) 4. sz. 517–540.

WRIGLEY

- 1985 WRIGLEY, E. Anthony: Urban Growth and Agricultural Change: England and the Continent in the Early Modern Period. *The Journal of Interdisciplinary History*, 15. (1985) 4. sz. 683–728.

ZAHEDIEH

- 1986 ZAHEDIEH, Nuala: Trade, Plunder, and Economic Development in Early English Jamaica, 1655–89. *The Economic History Review*, 39. (1986) 2. sz. 205–222.

Chikány Judit

Közelítések a ponyvairodalom 19. századi fogalomtörténetének kérdéseihez

A ponyváról való beszéd

Vajon a ponyva(irodalom) kizárólag a lelket mételyező, erkölcsromboló, hiábavaló, értéktelen olvasmány lehet? Ki dönti el, hogy mi a ponyva és mi nem? Az elmúlt bő 150 évben több ízben is megpróbálták körbejárni különböző szakterületek képviselői, hogy mi az a magyar ponyva(irodalom). Napjainkig nyitott kérdés, hogy milyen tényezők határozzák meg egy olvasmány ponyvaként való besorolását. A terjesztés módja, a kiadvány mérete, terjedelme, ára, a szerző kiléte vagy épp a szerző hiánya, a papír minősége, az olvasótábor nagysága, a szöveg stiláris, kompozíciós jellemzői, műfaji besorolása, a hasonló sémák, klisék megléte? Ezek többségi vagy együttes jelenléte, esetleg további feltételek megléte? A kérdéskör meglehetősen összetett, történetileg rétegzett és interdiszciplináris jellegű, a ponyvairodalmi termékekről nem is lehet általánosító megállapításokat tenni, mivel mind tartalmuk, olvasóközönségük, hatástörténetük, mind pedig használatuk tekintetében meglehetősen sokszínűek, történetileg és területileg eltérőek.

Történetileg többféle jelentésmódosuláson esett át a fogalom, így érthető módon nem lehet egyneműen beszélni például a 18. és a 19. századi vásári nyomtatványokról, a házalás útján terjesztett füzetekről, a 20. századi ponyvaregényekről vagy szerelmes füzet sorozatokról.

Egy olyan kultúrafogysztási jelenségről van szó, mely többféle kutatásterület (többek között egyház-, nevelés-, társadalom-, irodalom-, kultúr-, művelődés-, olvasás-, könyv-, sajtó- és médiatörténet, művészetelmélet, filozófia, esztétika) metszéspontján ragadható meg, ebből fakadóan a problémafelvetések, a rájuk adott válaszok, valamint a megközelítésmódok is változatosak.¹ Tovább bonyolítja

¹ Ezt jól példázzák a különböző típusú (esztétikai, művelődéstörténeti, néprajzi, irodalmi, katolikus) lexikonokban megfogalmazott „ponyva(irodalom)” szócikkek is. A teljesség igénye nélkül: NÉGYESSY, 1897; N. N., 1979; KATONA-SZEMERKÉNYI, 1981; KATONA-VOIGT, 1981; KATONA, 1986; [VICZIÁN], 2006; BALÁZS-HAJDU-CSÖRSZ, 2009.

a kérdést, hogy a 21. századra tovább bővült a ponyvairodalom alá besorolt vagy besorolható olvasmánytípusok és az ezen kiadványokra (is) használt elnevezések köre (például *tömegirodalom*, *szórakoztató irodalom*, *lektűr*, *zsánerirodalom*, *populáris irodalom*). A ponyvanyomtatványokról szóló diskurzusok többnyire magukban foglalnak egy explicit módon megfogalmazott (elsősorban esztétikai) értékítéletet is, hiszen a ponyván megjelent alkotások az elit (irodalom) kanonizált olvasmány-korpuszával való összehasonlításban, általában valamilyen bináris oppozícióba helyező narratívában definiálódnak (hasznos–haszontalan, szép–szenny, centrális–marginális, magas–alacsony, elit–populáris/triviális, kultúrtermék–kultúrsemmét stb.).²

Ez részben köszönhető a kétszintű kultúramodell (elit–népi) szemlélet hosszantartó örökségének, amelyben alapvetően az arisztokratikus nézőpont³ dominált, ezért a ponyvairodalom jelenségeire is a népi regiszterhez kapcsolódóan tekintettek. Erre a magyar nyelvű ponyvairodalom két nagyobb korszakának láthatatlan „felosztása” is jó példa: a vásári ponyva elsősorban a néprajztudomány, míg a 19. század közepi előzménnyel rendelkező, a 20. század első felében virágkorát élő (füzetes) ponyvaregény az irodalomtudomány vizsgálata alá került.⁴ A 19. századi sajtócikkekben a ponyvairodalom gyakran a népirodalom, a népies irodalom, a népnevelés tematikájához kapcsolódva artikulálódott, valószínűsíthetően ennek nyomán a magyar irodalomtörténet bibliográfiájában is a népi epika és népoktató irodalom kategóriák alá sorolták be az egyes ide vonatkozó tételeket,⁵ majd a 20. század első felében született cikkek már az irodalom határterületei közé sorolt tömegirodalom gyűjtőfogalma alá kerültek.⁶

A kétszintű kultúramodell meghatározóan hatott az 1960-as és 1970-es évek nemzetközi társadalom-, kultúr- és irodalomtörténeti megközelítéseiben (elsősorban a mentalitás- és mikrotörténeti kutatásokban) is, amelyek a népi és elit kultúra kapcsolatának vizsgálatához kiemelt forrásdokumentumként használták a ponyvairodalmat. A francia Robert Mandrou és Geneviève Bollème kutatásai kapcsán vált vitatott kérdéssé, hogy a nép világgépe, tudatvilága megragadható-e ezekből az olvasmányokból, és hogy egyáltalán milyen mértékben lehet egynemű

² A kérdéskör tágabb kontextusáról (különböző típusú kultúrafogyasztás, populáris kultúra, kulturális szegmentáció stb.) való beszéd módja is jobbra hasonló összehasonlító mechanizmusok szerint működik.

³ Arisztokratikus nézőpont alatt azt értem, hogy az ún. népi kultúra egyes jelenségeit vizsgáló tudósi közeg a saját kulturális mintázatai felől próbálta értelmezni, értékelni a magáénál alacsonyabb rendűnek tekintett kulturális termékeket és jelenségeket, és bizonyos esetekben ahhoz kívánta „feljavítani” az általa kiválogatott kulturális produktumokat. A vizsgálati helyzet, szóhasználat is egy hierarchikus viszonyrendszert tükröz (például *felemelni*, *nemesíteni*, *javítani*).

⁴ A megkülönböztetésre a vásári, falusi vagy klasszikus ponyva, illetve a (nagy)városi vagy modern ponyva kifejezés is előfordul. Ezekre lásd példaként: N. N. 2002; KATONA, 1986; KOVÁTS, 1986; POGÁNY, 1978. 9–11. Érdekes szűkítő megoldással élt Fülöp Géza, aki a *könyv* címszó alatt értekezik a kalendáriumokról és a népkönyvekről, ez utóbbiak esetében említette meg elnevezésbeli variációnak a *ponyva* terminust is, a *ponyvairodalom* alatt a „nagyipari kapitalista könyvkiadás” termékeit nevezte meg, ezáltal az ő leírásában teljesen láthatatlanok maradtak például a vallási ponyvák, valamint mindazon lírai anyag, amelyek ponyván is terjedtek. (FÜLÖP, 1986. 317–319.)

⁵ KÓKAY, 1975. 59–60; 901; H. TÖRÖ–NAGY–TÓDOR, 1990. 177–179.

⁶ KÓKAY–V. WINDISCH, 1997. 211.

olvasóközönséggel számolni.⁷ Robert Muchembled szintén kétpólusú kultúramodelben gondolkozva, a hagyományos népi kultúra elnyomásának, átformálásnak eszközeiként értelmezte a francia kék könyveket.⁸ 1978-ban Peter Burke brit kultúrtörténész „újítása” volt, hogy a népi és elit kultúra között egy közvetítő szint, az ún. ponyvakultúra (*chapbook culture*) és képviselőinek leírását adta.⁹ Szintén az 1970-es években jelentek meg olyan módszertani megközelítések, amelyekben már nem a társadalmi rétegek felől közelítették meg a populáris szövegeket, hanem a használati kontextus, kulturális kapcsolatháló, vagy az olvasmányélmény vált a vizsgálatok fókuszpontjává (Natalie Zemon Davis, Carlo Ginzburg).¹⁰ Roger Chartier az olvasástörténeti kutatásokban hozott el szintén újfajta módszertant azáltal, hogy az olvasmányok használati módjaira és interpretációs gyakorlatainak megragadására helyezte a hangsúlyt.¹¹ Jelen tanulmány keretei között nem kívánom a népi és elit kultúráról való elméletek, szintézisek és az azokra adott reflexiók részletes bemutatását elvégezni, csupán érintem azokat a populáris kultúra és a ponyvairodalom vizsgálata szempontjából fontosabb tudománytörténeti állomásokat, amelyeknek a hazai recepcióban is nagyobb visszhangja volt.¹²

A fentiek fényében érdekes rámutatni, hogy nagyjából ugyanebben az időben hazánkban négy nagyívű összefoglalás készült a hazai népszerű olvasmányokról, azonban mindegyik különböző szemléletmóddal és módszertannal közelített a témához. 1966-ban Békés István író, művelődéstörténész *Magyar Ponyva Pitaval* címmel részletesen foglalkozott a tényleges bűnügyi eseteket feldolgozó magyar ponyvákkal. Békés a magas/valódi irodalom és selejt/aljairodalom oppozícióban beszél a ponyva definíciójáról és ő maga is ilyen attitűddel mutatja be tárgyát.¹³ Pogány Péter tanár, bencés szerzetes, szövegfolklorista munkája *A magyar ponyva tüköre* címmel 1978-ban jelent meg, Muchembled és Burke könyveivel egyidőben, ám Pogány szemléletmódjában az akkori német irodalomszociológia (elsősorban Rudolf Schenda) eredményeinek hatása érezhető inkább, mint a korabeli nemzetközi mentalitástörténeti kutatásoké. Pogány a folklór és az irodalom kölcsönhatásában szemlélte tárgyát, mint „*sajtó alá préselt emberi kozmoszt*”, és könyvének egyik fő tanulságaként az alábbiakat fogalmazta meg:

„Kiderült, nem helytálló az a beidegződött sznob szakmai viszolygás, amely a vásári ponyvát mindenestől csupán peremirodalomnak, kulturális salaknak bélyegzi, valami elképzelt centrális irodalmiság bírói székéből. Mert világirodalmat, ha tetszik, fennsőbb irodalmat ültetett át a népkönyv, a vásári ponyva legelőször és tömegestől az egész

⁷ MANDROU, 1964; BOLLÈME 1969; BOLLÈME, 1971.

⁸ MUCHEMBLEMED, 1978.

⁹ BURKE, 1978. 63.

¹⁰ DAVIS, 2001. 169–198. (Az eredeti 1975-ben jelent meg *Society and Culture in Early Modern France* címmel.) GINZBURG, 2011. (Az eredeti 1976-ban jelent meg *Il formaggio e i vermi* címmel).

¹¹ Erről átfogó ismertetést ad: SZ. KRISTÓF 2008., aki maga is ezt a kutatási módszert alkalmazza.

¹² Például Helmut Kreuzer német irodalomtörténész már 1967-ben megfogalmazott a triviális irodalommal kapcsolatos újszerű kutatómódszertani javaslatot, amely nem az esztétika, hanem a történetiség felől kívánta feltenni a kérdéseit a jelenségek történeti magyarázatát keresve, így a kutatás tárgyává a kor(szak) vált, amelynek az irodalmi életét többféle spektrumból vizsgálni kívánta. Vö. KREUZER 1967. A hazai ponyvakutatásra azonban nemigen volt hatással.

¹³ BÉKÉS, 1966. 6.

hazai könyvpiacra. S hogy akkor tette, amikor ez még a terménypiaccaal egybeesett, az is mélyebb értelmű, mint pusztá szójáték. A magyar költészet idegen nyelvterületekre való kisugárzásait is a ponyvai létforma biztosított először."¹⁴

Kovács István Gábor társadalomtörténész, szociológus *Kis magyar kalendáriumtörténet 1880-ig* (1989) című munkája mentalitástörténeti indítatással és a kalendárium kommunikációs csatornaként való működésének vizsgálatával, a használat szempontjának beemelésével íródott.¹⁵ Dukkon Ágnes irodalomtörténész a 16–18. századi magyar kalendáriumok átfogó tartalomelemzését végezte el az európai kalendáriumirodalommal való érintkezési pontok feltárásával (*Régi magyarországi kalendáriumok európai háttérben*, 2003).¹⁶ A 2000-es évektől egyre intenzívebbé váló közköltészeti kutatásoknak is sikerült kibillenteniük a ponyvanyomtatványokat a korábbi megbélyegzett státuszukból: a ponyvák szövegközvetítő és -hordozó szerepének bemutatásával, jelentős szöveg-hálózati összefüggések és -vándorlások feltárásával a szövegek és a ponyvanyomtatványok különböző társadalmi használatára mutattak rá.¹⁷

Napjainkra több különböző tudományszak felől is regisztrálhatóak olyan megközelítési javaslatok, amelyek szakítani kívánnak a korábbi gyakorlatokkal. Az utóbbi évtizedekben a magyar folklórkutatók körében kedvelt és alkalmazott fogalom Rudolf Schenda svájci folklorista, irodalomtudós populáris olvasmány (*populäre Lesestoffe*) kifejezése, amelyet 1970-től használt elsősorban a német olvasás- és könyvkultúra jelenségeinek értéktételemtelen megragadásához.¹⁸ A magyar irodalomkritikusok és esztéták felől szintén érkeztek olyan kezdeményezések, amelyek a kettős szembeállítást elhagyva (főként a kortárs) irodalmi jelenségek vizsgálatára más típusú esztétikai, kategorizálási megközelítésmódokat javasolnak.¹⁹

A tanulmány az alábbiakban válogatott szövegpéldák alapján a ponyvanyomtatványokról szóló különböző beszéd-módok lehetőségeit kísérli meg megragadni a 19. század első feléből, valamint a *ponyva* kifejezés elterjedése (1840 k.) előtti megnevezések sokszínűségét kívánja bemutatni a teljesség igénye nélkül, abból a célból, hogy megvizsgálja, mennyiben árnyalhatóak a máig ható közhelyszerű, általánosító kijelentések a ponyvairodalomról való korabeli vélekedésekről. A vizsgált szövegekhez a kiindulópontot Pogány Péter vásári ponyvákrol szóló monográfiájának példái adták,²⁰ azonban Pogány csak röviden utalt ezekre a szöveg-helyekre, ezért

¹⁴ POGÁNY, 1978. 373–374.

¹⁵ KOVÁCS, 1989.

¹⁶ DUKKON, 2003. Bár Dukkon Ágnes könyve 2003-ban jelent meg, a kalendáriumokkal kapcsolatos kutatásait ő is az 1970-es években kezdte meg.

¹⁷ CSÖRSZ, 2016; KÜLLÖS, 2004; RMKT XVIII. /4; 8; 14; 15., valamint a *Doromb. Közköltészeti Tanulmányok* című tanulmánykötet-sorozat eddig megjelent 11 kötete (szerkesztőjük Csörsz Rumen István, az egyes kötetek online is elérhetők a reciti.hu felületen).

¹⁸ SCHENDA, 1970. 1976.

¹⁹ Például: BÁRÁNY, 2011; BÁRÁNY, 2014; BENYOVSZKY, 2019. Egyre gyakoribbak a 20. századi és kortárs irodalmi jelenségekről (például a különböző zsánerirodalmi műfajokról, krimiről, sci-firől, fantasyról) folytatott párbeszéd, tematikus irodalmi folyóiratszámok, műhelykonferenciák, valamint megfigyelhető a *middlebrow* (igényes lektúr) terminus használatának egyre sűrűbben előforduló ajánlása, főként a Szabó Magda-émlékév óta vagy például Richard Shusterman-féle pragmatikus esztétika alkalmazása (például DECZKI, 2016.).

²⁰ POGÁNY, 1978. 365–366.

a konkrét szövegvizsgálatok árnyalhatják a ponyvairodalomról alkotott képünket, és rávilágíthatnak újabb értelmezési lehetőségekre.

A gyékényen árult istóriáktól a ponyvairodalomig

A magyar nyelvhasználatban a ponyva, ponyvairodalom kifejezést (és különféle formáit: ponyvai irodalom, ponyva-irodalom, ponyva irodalom) a különböző ponyván árusított nyomtatványok, olvasmányok gyűjtőfogalmaként az 1840-es évek közepétől kezdték el használni. A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára Erdélyi János *Népdalok és mondák* című gyűjteménye első kötetének (1846) bevezetőjét jegyzi a ponyvai irodalom kifejezés első említéseként („a népköltészet nálunk nem másképp műveltetett, mint ponyvai irodalom által”), a ponyva szó esetében pedig Arany János (1817–1882) *A nagyidai cigányok* (1851) című elbeszélő költeményét („Hősi tetteinket hirdeti a ponyva, / Írják krónikába, kalendáriumba” IV. ének, V. versszak).²¹ De mit is érthettek ez időben ponyvairodalom alatt? A ponyván árusított széles olvasóközönségnek szóló, olcsó, rövidebb olvasmány definíciója nem érzékelteti, hogy hazánkban az 1840-es, 1850-es években a ponyva alá sorolható olvasmánykorpuszt már milyen szintű tematikai, műfaji sokszínűség jellemzi. A búcsúkon árult sokféle vallási, a korábbi századokból örökölt történeteket, dalokat tartalmazó világi füzetes olvasmányokon kívül kalendáriumok, álmoskönyvek, csíziók, vőfélykönyvek, szerelmi levelezők stb. is ide soroltatnak, ezidőben jelentkezik Tatár Péter álnéven több száz történet írója, költője, Medve Imre (1818–1878), valamint ekkor jelennek meg a 20. század első felében virágzó „modern” (bűnügyi) ponyvaregények első magyar nyelvű kísérletei is például Nagy Ignác (1810–1854) vagy Kuthy Lajos (1813–1864) tollából. Így nem meglepő, hogy nehezen lehet eligazodni a nyomtatványok tengerében, és továbbra is kérdéses, hogy van-e olyan átfogó meghatározás, amely magában foglal minden, a fogalom alá értett nyomtatványt. E tanulmány sem kíván újabb definíciós megoldást javasolni, hanem a ponyváról való különböző beszédmódokat kísérli meg bemutatni, főként a ponyva terminus „születése” előtti évtizedekből.

Felmerül a kérdés, hogy a 21. századból visszatekintve az idézetekre, mi alapján lehet beazonosítani a korabeli olvasók számára feltehetően egyértelmű megnevezések mögé értett olvasmányokat. A különféle elnevezésekkel, jelzőkkel (például vakarék, apróság, irkafirka, vétkes/hitvány/aljas könyv, grapsa) illetett nyomtatványokról szóló idézetekben a szövegekben található utalások (például az árusítás módjára) vagy cím szerint megnevezett olvasmányok kínáltak fogódzót az értelmezés során.

A ponyva elnevezés az olvasmányok árusításának módjára utal, azonban nemcsak a földre terített ponyvavászonról vagy -sátorból kínált portékák között akadhatott kis könyvecskékre a piacokra, vásárokra látogató.²² Az árusok közül akadt, aki madzagra akasztotta ki az egyes füzeteket²³ vagy egyéb árucikkek mellett

²¹ N.N., 1976.

²² A ponyvák árusításának módját részletesen bemutatja: POGÁNY, 1978. 350–364.

²³ Ilyen típusú árusításról illusztrációk: DON PEDRÓ 1872; N. N., 1872. A brazil *litteratura de codel* kifejezés (nyersfordításban madzagirodalom) szintén az ilyen típusú árusítás módját őrző terminus.

árult olvasmányokat is.²⁴ A ponyván kívül gyékényen vagy szűrön való árusításról emlékeznek meg a korabeli írások. Egyedüli példának tekinthető a Csokonai Vitéz Mihály (1773–1805) által használt szűrbolt vagy szűrbibliopolium megnevezés. A *Dorottya, vagyis a dámák diadalma a Fárságon* (1804) című költeményének második könyvében a Florentina és Tündér Ilona nevekhez fűzött jegyzetben írja: „Ezek a’ régi öregeknek ’s a’ mai községnek esméretes Rományjaik, vagy Istóriáik; melyeket a’ Szűr-boltokban árúlnak a’ tót Bibliopólák.”²⁵ Szintén ezidőben fogalmazta meg, hogy a magyar nyelv „mohos maradványai” akár a „szűr bibliopoliumon kiterített szennyes románcokban” is fellelhetők.²⁶ A ponyvákon terjesztett történeteket gyakran istória, história vagy román névvel illették, köszönhetően a korai (16. századtól datálható), jórészt bibliai históriákat és széphistóriákat terjesztő ponyvanyomtatványoknak, majd a későbbi történetek címadásában is visszaköszönt a megnevezés használata (például *Czigányokról való história...*, *Egészen új história, melly Sobrinak, ama fortélyos rablónak, néhány tetteit foglalja magában, Luccheni a királynő-gyilkos olasz banditának első és legujabb históriája, Egy boldogtalan asszony históriája*).²⁷

Csörsz Rumen István rámutatott arra, hogy Csokonai nem a szájhagyomány és a közköltészeti alkotások gyűjtését szorgalmazó önálló programot fogalmazott meg utóbb idézett írásában, hanem felhívása az *Anakreoni dalok*hoz írt „jegyzések és értekezések” tanulmányának részleteként értelmezendő. Csokonai akkor kiáltott a magyar literátorokhoz, amikor azt fejtegette, hogy a magyar nyelv régi szépségeinek megőrzését, felelevenítését tartsák szem előtt az idegen minták utánzása helyett.²⁸ A *Tavaszhoz* írt *Előbeszédében* is hasonlóképp vélekedett, és „ama Finnyáskodónak”, aki egy nem ismert magyar szó hallatán/olvastán érdeklődés helyett azt rögvest rossznak is titulálja, többek között azt is javasolta, hogy „figyelmezzék a’ mesteremberekre; ereszkedjék le a’ paraszt, tudatlan egyűgyű – de nála meglehet jobb-magyar – községhez, allynéphez: akkor majd nem lesz annyi új szó, annyi hallatlan ejtés, ő előtte.”²⁹ Csokonai vélekedése egybecseng az alább példakként hozott kortársaiéval, miszerint a magyar nyelv régiségei, bizonyos értékes elemei a szóbeli kultúrában és a közvetítő formátumnak tekinthető ponyvanyomtatványokon is megragadhatóak.³⁰

A következő idézet a magyar nyelv művelés programját szívügyének tekintő Fabchich József (1753–1809) paptanár, költő *Mi hir Budán? vagy Fancsali Feszület*

²⁴ Például: N. N., 1865. 16; TAKÁCS, 1958. 34–38.

²⁵ CSOKONAI, 1994. 164.

²⁶ A kézirat írásának ideje feltételezhetően 1803 tavasza, esetleg 1804 első fele. Nyomtatásban először 1806-ban jelent meg Bécsben Márton József jóvoltából az *Anakreóni dalok* jegyzeteként. Vö. CSOKONAI, 2002. 97; 243–248.

²⁷ Ennek folytán história vagy istória árusnak is nevezték az eladókat. Lásd erről: TAKÁCS, 1958; ROEDIGER, 1998. 162.

²⁸ CSÖRSZ, 2016. 271–272.

²⁹ CSOKONAI, 2002. 37.

³⁰ A kritikai kiadás jegyzetei hivatkozzák még Csokonai Kultsár Istvánnak írt levelét (Csokonai Kultsár Istvánnak, Debrecen, 1802. augusztus második fele), amelyben ezt írja: „Egész Nemzetünknek hagyományja, melly a’ legutolsó, legírástudatlanabb Parasztjainknál is megvan, a’ mellyet ha históriai ’s anthropologiai Crisise vészünk, talán legcsalhatatlanabb bizonyosság, ’s Dátumok’ nem létében, én előttem ugyan a’ legtiszteletesebb.” CSOKONAI, 1999. 192–193; 709–712.

című kéziratban maradt röpiratából származik,³¹ amelyet valószínűsíthetően a *Magyar Kurir* felhívására írt meg.³² A magyar nyelv minél szélesebb körben való használatára egy meglehetősen szenvedélyes irodalmi tervet indítványozott: magyar nyelvű prédikálás, oktatás, világi és papi ügyek intézése, valamint fordítások, magyar szótárak készítése, magyar nyelvű munkák összegyűjtése, újrakiadása, könyvtárak létesítése, tudós országgyűlés szervezése, amelyre csak magyar könyvet író tudósok hívhatók, a magyar nyelv kiterjesztése az itt élő etnikumok körében is, magyar újság írása stb. Ezen teendőket három kérdés köré építve sorolta: „Mennyire ment már a’ Magyar Nyelvnek ki műveltetése? Micsoda eszközök s’ módok által kellene azt nagyobbra vinni? Mikép’ lehetne ezen eszközöket foganasabbá tenni?” A paptanárra a második kérdésre válaszul azt többek között, hogy:

„Az Régi Magyar Autorok ugyan Régiségeknek rendiben ismét Ki bocsáttattassanak hanem olly különbözéssel, hogy az Révaytul elő hozatott, és az Bécsi Könyvházban lévő Kéz Írások Stereotypice jöjjenek a világra.”

„Ez régi Autorok közé számlálom az Gyékényes Autorokat is, kiket Arkusonként az gyékényen árulnak egy polturaért, úgy mint Markalf, Tankred, Toldi Miklós s a’ t. kikben tiszta Magyarság, jó poétái gondolatok találhatnak: többeket egy kötetbe lehet foglalni. Nagy későn lehet az Ujjab Poétáknak másodszori nyomtatására törekedni, kik meg érdemelik, hogy az későbbi Századoktul Magyar Klasszikusoknak ösmértessenek.”³³

Az írás szemléletesen ábrázol: a gyékényes autor, árkus, poltura a ponyvafüzetek jellegzetes tulajdonságaira utalnak, úgymint a földön, gyékényen való árulásra, a formátumra vonatkozó ívre, valamint az aprópénzre, amely fél garast, másfél krajcárt ért.³⁴ Markalf, Tankred³⁵ és Toldi Miklós történeteit említi cím szerint, amelyekben és a hozzájuk hasonló történetekben véli a tiszta magyarság és a jó poétai gondolatok meglétét. Ez a mozzanat azért is jelentős, mert más vélekedések a Salamon-, Markalf- és Toldi-féle széphistóriákat általában „vétkes, hitvány” könyveknek bélyegezték.³⁶ Fabchich *gyékényes autor* szóhasználatán kívül

³¹ POGÁNY, 1978. 365; OSZK Kézirattár Fol. Hung. 16. 30–31. A kéziratban nincs évszám feltüntetve, de 1804-ben vagy utána íródhatott, mert a kéziratban szerepel ez az évszám (24r).

³² Vö. NYÁRY, 1994. 171. A pályátételben szóról szóra a kéziratban megválaszolt kérdések szerepelnek: TÓTH, 2007. 148.

³³ OSZK Kézirattár Fol. Hung. 16. 30–31.

³⁴ CZUCZOR–FOGARASI, 1870. 290.

³⁵ Itt nagy valószínűséggel Gismunda és Gisquardus históriájáról lehet szó, melyet Boccacciotól Filippo Beroaldo fordított olaszból latinra, majd magyarra Enyedi György ültette át. A kiadások között több címváltozattal is találkozunk például: *Igen szép Tangredus historia, amely az király leányáról Gismundáról, és az királynak titkos tanácsossáról Gisuardusról, kik között felbomolthatatlan szeretet lévén, halálra adták magokat vagy Igen szép história az Tancredus király leányáról Gismondáról es az királynak titkos tanácsáról Gisquardusról.*

³⁶ Például Benkő József (1740–1814) erdélyi református lelkész vélekedése a *Salamon királynak, az Dávid király fiának Markalffal való tréfabeszédeknek rövid könyve* című trufáskönyvről: „Ez igen átkozott vétkes Könyv. Vajha az efféléknek nyomtatása helyet jó dolgokra fordítanák a’ Magyarok a Typographiát.” RÁCZ, 2016. 292. Bessenyei György (1746–1811) több ízben is említi ezeket az olvasmányokat negatív konnotációban: BESSENYEI, 1990. 549–552; BESSENYEI, 1999. 244.

a „gyékényen áruló könyvárus vagy -kereskedő” kifejezésre is több említést olvashatunk a korban,³⁷ ám a gyékény alulmaradt a „terminusversenyben”.

A mestergerenda könyvtárak

Csokonai barátja, Mátyási József (1765–1849) szintén a *Magyar Kurir*-ban 1804-ben megjelent pályázati felhívásra írta meg *Vélekedését*,³⁸ amely ugyan nem nyert díjat, de kinyomtatásra érdemesnek ítélték. Mátyási a magyar nyelv művelésének eredményes kimenetelét támogató intézkedések közé sorolta többek között az anyagi tőke megteremtését, tudós társaság felállítását, nemzeti könyvnyomtató műhely és könyváruló hivatal létrejöttét, magyar nyelvű oktatást, valamint Nemzeti Könyv-Ház és Gyűjtemény felállítását. Ez utóbbi minél sikeresebb összeállításához az alábbiakat vélte megvalósítandónak:

„Annakokáért Hihetőképben nem kevés gyarapodására szolgálna, mind az Országos Könyv-Gyűjteménynek, mind azon közönséges mutató-Táblának, ha a’ Hazabeli magános vagy társasági Könyv-Gyűjtemények’ Tulajdonosaihoz, különös írásokban; az egész olvasó Magyarsághoz pedig az Újjság-Levelekben, a’ még eddig nem találtató könyvek’ neveinek Jegyzése mellett, buzdító Hirdetmények széllesztetnének az eránt, hogy az ollyas vagy birtokokban lévő vagy valahonnét kézre keríthető ritkaságokkal, valamint szintén a’ Gyűjteményeik’ Lajstromaival is kedveskedvén, azt a’ Nemzeti Tudomány’ Szentek-szentjét egészíteni igyekezzenek – Talám nem lenne sikeretlen ugyan ezen tzelből, mind azon Könyv-Nyomtató műhelyekből is, a’ mellyekben valaha Magyar Munkák készültek, be kívánni, a’ fel állásoktól fogva benne ki nyomtatott Szerzeményeknek Laistromait, sőt kéz-írásait is; mint hogy azokat rendszerént magoknál meg szokták tartani.

Ezen módokat az a’ tapasztalás tanátsolja, melly szerint egy részről tudjuk, hogy számtalan régi sőt újabb nyomtatványok is, vagy azért, hogy el költek, vagy azért, hogy tilalmasok, már a’ könyvárosoktól hírmagul se szerezhethők; más részről pedig történik, hogy gyakran a’ gazzal fedett Viskók’ gerendáin is, porral pókhálókka borítva, ollyan könyvek és kéz írárok találtnak, mellyek a’ magok nemében Fénkszek. Mint p. o. nem régiben így került bizonyos jó kézhez, egy kietlen pusztai tanyán, a’ Magyar vezérek’ és Királyok’ Gróf Nádasdi Ferentz által készített Mausoleuma, akkor esztendőbeli kéz-írásban, és már maga előbbeni tisztátalan hajléka helyett, az Országos Könyv-Gyűjtemény’ palotájának pompáiban bujálkodik.”³⁹

Fontos kiemelni, hogy Mátyási további felhívásokat tartana szükségyszerűnek a régi írásos emlékek minél teljesebb összegyűjtése céljából, s ehhez a nyomdák könyvjegyzékét is bekéretné. Sajnálatos módon ezen javaslatának nem lett nagyobb jelentőségű gyakorlati eredménye. Úgy vélem, árnyalható a Mátyási által leírt nyomtatványok köre: részben ideérthette a ponyvanyomtatványokat is, mivel a viskók

³⁷ N. N., 1820. 156; MÁTYÁSI, 1821. 30. 43. jegyzet; N. N., 1825. 144. A gyékényen árulás említése: G., 1842. 665; N. N., 1843. 20.

³⁸ MÁTYÁSI, 1806. Tóth Kálmán Kultsár-Prónay-féle pályatétel elnevezést javasol. Lásd: TÓTH 2007.

³⁹ MÁTYÁSI, 1806. 53–55.

gerendáin tárolás⁴⁰ vagy a példányokhoz való nehéz hozzáférhetőség is illik ezen kiadványokra is. Biztos azonban, hogy nem kizárólag ezekre gondolt, mivel a példaként említett magyar vezéreket és uralkodókat felvonultató portrészorozat, Nádasdy Ferenc (1623–1671) 1664-ben kiadott *Mausoleuma*⁴¹ nem éppen ponyvanyomtatványként azonosítható, valamint korábban kifejtette írásában a „giz gaz írások”⁴² visszafojtásának fontosságát is.

Apróságok és vakarékok

A 19. század elejéről az egyik legkedveltebb hivatkozás, amely a magyar nyelvű könyvészeti apróságok összegyűjtésének hasznosságát hangsúlyozza, Sándor István (1750–1815) bibliográfus nagyívű munkájából, az 1803-ban megjelent *Magyar Könyvesház*ból való:

„Hogy a’ többi vastagabb ’s vékonyabb könyvek között némelly Apróságokat is hoztam elő, annak azaz oka, mert mivel már egyszer feltettem magamban, hogy valami tsak magyarul nyomtatott kezeimbe kerül, azt mind feljegyzem, ezeket sem hagyhattam ki. Már pedig az Apróság is néha nevezetes. El nem hinné az Ember, miként oldatnak fel ’s világosítatnak meg sok idő múlva az efféle megtartott ’s hátra talált Apróságokból a’ legnehezebb kérdések és kételkedések. Bár sokan követnék azon jó szokást, ’s az efféle futó ’s könnyen vesző Vakarékokat könyvekként öszveköttetnék. Tsupán a’ Kalendáriomokat elhagylatom ki vevén azokat, mellyek vagy a’ régiebbek közül tudtomra estek, vagy a’ mel-
léjek kaptsoltt Dolgokra nézve nevezeteseek.”⁴³

Érdemes azonban feltenni a kérdést, hogy Sándor István mit is értett „apróságok, vakarékok” alatt. Erre részben maga Sándor adja meg a választ egy korábbi, a bécsi *Magyar Hirmondó*ban megjelent négyrészes értekezésében, ahol a *vakarékek* szómagyarázatát így fogalmazza meg: „Broschurt, ha jól emlékezem, már előttem Vakaréknak nevezte Mólnár János Kánonok Úr. Vakaré-író. Árkos-író, annyi mint Broschurenschreiber, Bogenschreiber.”⁴⁴ A brosúra néhány ívnyi fűzött füzet, röpirat; a Bogen a formai tulajdonságra, a terjedelemre utal: egy ív papír, innen származhat az árkus/árkos író kifejezés is, tehát ezen paraméterek alapján elég tág köre lehet a *vakarékek* nyomtatványoknak, hasonlatosan a mai apró- vagy kisnyomtatvány elnevezéshez. Beszédes a magyar kifejezés is, hiszen a *vakarékek* a magyar (népi)

⁴⁰ Vö. „Mik voltak akkori költészetünk és prózánk becsesb terményei közül Sára kedvelt olvasmányai, felesleges volna említeni, minthogy olvasóim hihetőleg százból sem ismernek egyet. Akkor nagy körök s nagy hatásuk volt. Utóbb némelyike a ponyvairadalomba bejutván, hosszasan tengett a tükör háta mögé szúróva, vagy a mestergerendán.” KEMÉNY, 1967. 57., valamint „Nagy hálával tartoznánk ma oly gondos gyűjtő emlékezetének, aki 56–60 évvel ezelőtt érdemesnek tartotta volna azon légy- vesztő papíron máttól holnapig megörökített foszlányokat a mestergerendára felrakni!” SZILÁDY, 1873. 148–149. Azonban nem kizárólag ponyvanyomtatványok kerülhettek a mestergerendára. Lásd: HANUSZ 1878.

⁴¹ Teljes cím: *Mausoleum potentissimorum ac gloriosissimorum Regni Apostolici Regum et primorum militantis Ungariae Ducum* (Nürnberg, 1664).

⁴² MÁTYÁSI, 1806. 51.

⁴³ SÁNDOR, 1803. A4 fol. r–v.

⁴⁴ SÁNDOR, 1799. 766–767.

táplálkozáskultúrában általában a kenyértészta teknőre ragadt maradékára, hulladékára utal, amelyből újra formázással még valamilyen kisebb méretű cipócskát, lepényt is kisütöttek. Ennek analógiájára a kifejezés lehet a papír formai jelzője, de éppenséggel tartalmi tulajdonságra is utalhat,⁴⁵ vagy arra a nyomdai gyakorlatra, hogy hulladék, maradék papírra is nyomtak szövegeket.⁴⁶

A Sándor által hivatkozott Molnár János (1728–1804) jezsuita pap, tanár, író, szerkesztő *Magyar Könyv-Ház* című huszonkét kötetes periodikájában valóban használta a *vakarék* kifejezést. Elsőként a Sibillák/Szibillák kapcsán jegyzi meg, hogy a régi jövendőelő szibilla-versek, amelyeket például Lactantius is idéz, nem keverendők össze az újabb sorsvető játékoskönyvekkel, melyekből „ezen nyoltz Könyvü Gyülemény igen késő vakarék; 's jóból roszból öszve-füzzött foglalat”.⁴⁷ Más helyütt a „Magazin Írókról” címmel folytatásban kivonatolta a bécsi *Magazin der Kunst und Literatur* folyóiratban olvasottakat,⁴⁸ és hosszan ismertette az illuminátus rend ténykedéseivel szembeni ellenérzéseit. Ebben a szövegkörnyezetben írta, hogy „[a]z Illuminátusságot árúllyá a' sok tsorda – Román, Komédia, láttatvány, Szátira, Pasquillus, minden rendü vakarék – broschur”.⁴⁹ Molnárnál tehát negatív tartalmi minősítésű, formailag változatos tulajdonságú különféle iratfajta gyűjtőneve a vakarék. Ezen adatok alapján feltételezhető, hogy a ponyvanyomtatványokat is ideértette Sándor, azonban nem jelentette egyöntetűen azt, hogy ezeket tartalmilag is nagyra becsülte volna, ugyanis például a Cisiót vagy a Salamonnak Markalffal való tréfás Beszédit hitványságnak tartotta.⁵⁰ A Magyar Könyvesházban egyetlen tétel jellemzésében használja az elnevezést: „Cisio, azaz: Az Astronomiai Tudománynak rövid értelemmel való leírása 8. (Ez a' hitván sok babonával tellyes Vakarék már 1592-ben jöttki Kolozsvárat).”⁵¹

Az apróság kifejezést már Tótfalusi Kis Miklós (1650–1702) kolozsvári nyomdász is használta az általa is nyomtatott különféle históriás füzetekre:⁵²

„10. Azzal óltsárlák igyekezetemet, hogy én-is tsak olyan apróságot, Argirust, Tékozlót, Asszonyokról való 's egyéb hijjába való historiákat nyomtatok,⁵³ és nem a' mint reménlették, derék könyveket.”

„34. [...] 5. A' miből látja a' szegény legény, hogy hasznotska jó, azt nyomtathatja. Derék könyveket itt hijjába nyomtatnánk, ha lehetne-is; efféle aprolék débdábon, a 'mi oltsó,

⁴⁵ Ballagi Mór (1815–1891) szerepelteti szótárában a „vakarék írás” összetételt „karcolás, irkafirka” jelentésben. Vö. BALLAGI, 1867. 704.

⁴⁶ Ilyen típusú gyakorlatról például: ORBÁN–CSÖRSZ, 2016. főként 284–291. A tanulmány a ponyvanyomtatványok másodlagos, papírhulladékként való hasznosítására is hoz példákat.

⁴⁷ MOLNÁR, 1795. 301–302.

⁴⁸ A folyóirat szerkesztője Felix Franz Hofstaeter/Hofstätter (1741–1814) jezsuita könyvtáros.

⁴⁹ MOLNÁR, 1796. 136.

⁵⁰ SÁNDOR, 1803. 164; 238.

⁵¹ Uo., 238.

⁵² Lásd még: KIS, 1992. 215.

⁵³ Tótfalusi által említett nyomtatványok címei (ezek különböző írásformában jelentek meg, itt csak egyfelé utalok): *História egy Árgirus nevű király-firől, és egy tündér szűz leányról*, *Historia avagy Igen szép példa a' tékozló fiúról*, a harmadik feltételezhetően: *Tükör, mely az asszonyoknak görög Simonides írásából az Caea szigetében régen lakó asszonyokról íratott című asszonycsúfoló*.

még-is inkább kapnak: a' mint szinte akkor jöve hire, hogy azt igen kapták Enyeden, és ami ott volt, mind elfogyott."⁵⁴

Az öt ért kritikákra válaszul megírt munkájában megjelenő ponyvanyomtatványokra hangsúlyosan negatív jelzőket (hiábavaló, débdáb, értéktelen)⁵⁵ társít, szembeállítva azokat a derék könyvek hasznosságával. Ács Pál Tótfalusi idézett mondatait a reformáció és a korabeli művelődéspolitikai kontextusában vizsgálva úgy véli, hogy a szórakoztató népszerű olvasmányok kiadásával a nyomdász többek között az anyanyelvű olvasás gyakorlatába való beletanulást támogatta. A kritikus hang századokon keresztül végigkísérte ezeket a kiadványokat, azonban befogadói oldalról meghatározó olvasmányélményt jelenthettek ezek a szövegek.⁵⁶

Grapsák

Kelecsényi József (1815–1875/95) *Jegyzéke 's czimje azon Népdalok, mondák 's grapsáknak mellyek nálam nyomtatásban találhatnák* címmel egy húsz tételes listát küldött Erdélyi Jánosnak (1814–1868) a Kisfaludy Társaság magyar népköltészeti alkotások összegyűjtését célzó felhívására (1843–1844).⁵⁷ A jegyzékben regisztrált legtöbb cím nóták, dalok és énekek ponyvakiadásait jelöli, Kelecsényi ezen kívül felsorol két betyárponyvát, valamint Kádár István, Kóbor Istók, Tholdi Miklós, Ripsel, valamint a pokolban kínlódó dúsgazdag históriáját is; ez utóbbiak a korabeli ponyvatörténetek legnépszerűbb darabjai közül valók. Ezáltal az elavult irat⁵⁸ jelentésű *grapsa* gyűjtőfogalom Kelecsényinél szinte egyértelműen ponyvanyomtatványokra utal.

A mezővárosi közegben nevelkedő Arany János Gyulai Pálhoz (1826–1909) írt önéletrajzi levelében így emlékezik vissza a legelső olvasmányaira:

„A zsoltárokat, a biblia vonzóbb történeteit – emlékezetem meghaladó idő előtt, hallásból már elsajátítottam, – alig 3–4 éves koromban apám, ki értelmes, írástudó paraszt ember volt – hamuba írt betűkön megtanítva olvasni, úgyhogy mire iskolába adtak, hova mód nélkül vágytam, s a mi nem erős testalkatom s a szülék féltékenysége miatt csak 6-ik esztendő koromban történt, már nemcsak tökéletesen olvastam, de némi olvasottsággal is bírtam, természetesen olly könyvekben, mellyek kezem ügyébe kerültek s mellyekhez inkább vonzódtam, mint bibliai történetek éneke, a ponyva irod[alom] némely termékei

⁵⁴ TÓTFALUSI, 1940. 46–47; 82. Tótfalusi válaszai az öt kritikával illetőknek azért is jelentős mozzanatot, mert már a 17. század végén megfogalmazza a különböző típusú kiadványok nyomásának szükségességét nyomdai szemszögből, ti. a nyomdák csupán a kis példányszámú „minőségi” irodalom kiadásából nem tudták volna finanszírozni az előállítási költségek megtérülését, saját fennmaradásukat, továbbá az el nem adott könyvek veszteséget jelentettek a saját költségen működő nyomdának. Ezt a tényezőt jobbra nem érintették a későbbi korok kritikusai sem. Ehhez lásd továbbá: TÓTFALUSI, 1940. 51.

⁵⁵ A débdáb kifejezést Majer József még a 19. század közepén is használta: „búcsújáróhelyen [...] erkölcsrontó díbdábságokkal mérgezik meg a nép lelkét”. N. N., 1854. 468.

⁵⁶ Ez a jelenség szinte napjainkig megfigyelhető. Lásd: ÁCS, 2005., vö. RITOÓKNÉ SZALAY, 1980., valamint a tanulmányban alább olvasható Arany-idézettel.

⁵⁷ MTA KIK Kézirattár RUI 8r 206/26, 43 r–v.

⁵⁸ BALLAGI, 1867. 469.

etc. [...] de a mellett minden könyv, a mi kezem ügyébe került, mohó vágygyal lőn felemészteve. Gvadányi, a Hármass historia (Halleré), Erbia, s több e féle dolgok, Decsi Osmanographiája, Fortunatus s mit én tudom miféle grapsák a ponyva irodalom egész özönével együtt, az egész városban felkutatva, elkölcsönözve, és megéve lőnek.”⁵⁹

Az Arany által cím szerint említett művek közül ugyan a Decsi Sámuel írta (1788–1789) *Osmanographia: azaz a török birodalom természeti erkölcsi egyházi leírása* (Bécs, 1788) nem tekinthető ponyvanyomtatványnak, azonban Gvadányi József (1725–1801) az *Egy falusi nótáriusnak budai utazása* (1790), a *Peleskei Nótárius* (1790) és a Rontó Pál (1793) című munkái, Haller János (1616k–1697) *Hármass historiája* (Nagy Sándor dolgai, Római Gestákból vett erkölcsi elbeszélések, Trója veszedelme), Pálffy Sámuel (1774/75–1835) *Erbia, vagy Abules és Agétás szívreható története* (1811), *Fortunatus historiája* és a *Stilfrid és Brunsvik* mind a ponyván is terjedő népszerű történetek. A *Sármány király* vélhetően Kónyi János *Várta mulatság, avagy Sarmant királynak, és Florinda kisasszonynak tündéres és ritka történeti* című fordítását fedi. Arannál tehát nem a ponyva szinonimájaként szerepel a kifejezés, de azokkal átfedésben lévő vagy azokhoz hasonlatos nyomtatványok, olvasmányok megnevezésére.⁶⁰

Összegzés

A tanulmány egyik célja, hogy a 19. századi ponyvaolvasmányokkal kapcsolatban a korabeli elnevezések felől közelítve rámutasson, mennyire változatos és sokszínű olvasmánytengerről beszélhetünk ebben az időszakban is. Ebből fakadóan korábbi általánosító, mára általános érvényűvé váló megállapítások is revízió alá vonhatóak mélyrehatóbb vizsgálatokkal. A korban különböző típusú, egymás mellett élő attitűdök regisztrálhatóak: egyesek szemében a ponyvák kizárólag lélekméltelyező, káros és megsemmisítendő produktumok voltak, míg mások a ponyvanyomtatványra mint a magyar nyelv és a (köz)nép költészetének őrzőjére tekintettek, és emiatt összegyűjtésüket is fontosnak tartották, míg megint másoknak ezek voltak az első meghatározó olvasmányélményeik. A legkorábbi említések, amelyek a ponyvanyomtatványokat megőrzésre is érdemesnek tartják, leginkább a régi magyar nyelvű írárok összegyűjtését a magyar nyelvápolás programjaként sürgető vélemények részeként fordultak elő.

Másrésztől a tanulmány a 19. században a ponyvanyomtatványokra használt kifejezések változatos sorát kívánta felvillantani, érzékeltetve a jelentések tág tartományát is. Reményeim szerint a szövegpéldák láttatják, hogy ezek a megnevezések a *ponyva* terminushoz hasonlóan olyan rugalmas gyűjtőfogalmak, amelyek lehetővé tettek egyfajta egyéni interpretációs használatot.⁶¹ Meglátásom szerint

⁵⁹ Arany János Gyulai Pálnak, Nagykőrös, 1855. június 7. (ARANY, 1982. 555–556.)

⁶⁰ A grapsa további jelentéseihez: BÜKY, 2009.

⁶¹ Ki-ki másféle olvasmányt érthetett ugyanazon fogalom alatt vagy épp eltérően minősíthetett egy-egy olvasmányt. Egy konkrét példa a sok közül: a ponyvairódom alatt egyes cikkírók, tudósok csak a szűkebben vett füzetes formátumú nyomdatermékeket értik, míg mások például a kalendáriumokat is idesorolják. A fogalomhasználat eltérő gyakorlata egy szakterület képviselői között is megfigyelhető majd a 20. században is. Például: POGÁNY, 2000., vö. KATONA-SZEMERKÉNYI, 1981.

a ponyvairodalom fogyasztása, kritikája és a ponyváról való beszéd mód egy olyan összetett kulturális jelenség, amelyet heterogenitás jellemez, így általánosító megállapításokat egy-egy korszakon belül csak körültekintően lehet megfogalmazni. További kutatások és szövegvizsgálatok hozhatnak majd pontosabb és részletesebb eredményeket a különböző társadalmi rétegek gyakorlatait illetően.

Felhasznált irodalom és rövidítések

Kézirattári források

OSZK Kézirattár

Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár

Fol. Hung. 16.

FABCHICH József: Mi hir Budán? vagy Fancsali Feszület. Kézirat, 1804 körül. OSZK Kézirattár Fol. Hung. 16.

MTA KIK Kézirattár

RUI 8 8r 206/26

Kelecsényi József: Baracscai népdalok, tréfás énekek, kortesdalok, zászlófelírások, egy népmonda Bors Jankóról, és nyomtatásban megjelent népdalok címjegyzéke. Család, 1844.

Nyomtatott források

ARANY

1982 Arany János levelezése (1852–1856). Kiad.: SÁFRÁN Györgyi – BISZTRAY Gyula – SÁNDOR István. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1982. (*Arany János Összes Művei*, 16.)

BALLAGI

1867 BALLAGI Mór (szerk.): *A magyar nyelv teljes szótára. 2. kötet.* Budapest, Franklin Társulat, 1867.

BESSENYEI

1990 Bessenyei György Színművek. Kiad.: BIRÓ Ferenc. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990. (*Bessenyei György Összes Művei*)

1999 Bessenyei György Időskori költemények. Kiad.: PENKE Olga, Budapest, Balassi Kiadó, 1999. (*Bessenyei György Összes Művei*)

CZUCZOR-FOGARASI

1870 CZUCZOR Gergely – FOGARASI János: *A magyar nyelv szótára. V. kötet.* Pest, Athenaeum, 1870.

CSOKONAI

1994 CSOKONAI Vitéz Mihály: *Költemények. 4. 1797–1799.* Kiad.: SZILÁGYI Ferenc. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1994. (*Csokonai Vitéz Mihály összes művei*)

- 1999 CSOKONAI Vitéz Mihály: *Levelezések*. Kiad.: DEBRECZENI Attila. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1999. (*Csokonai Vitéz Mihály összes művei*)
- 2002 CSOKONAI Vitéz Mihály: *Tanulmányok*. Kiad.: BORBÉLY Szilárd – DEBRECZENI Attila – OROSZ Beáta. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2002. (*Csokonai Vitéz Mihály összes művei*)

DON PEDRÓ

- 1872 DON PEDRÓ [Bartók Lajos]: Repülő könyvkereskedés. Egy kis kulturhistoria. *Üstökös*, 15. (1872. február 4.) 6. sz. 65–68.

G.

- 1842 G.: Pesti posta. *Regélő Pesti Divatlap*, 1. (1842. augusztus 25.) 68. sz. 664–666.

HANUSZ

- 1878 HANUSZ István: Mi van a mestergerendán? *Kecskeméti Lapok*, 11. (1878. május 19.) 20. sz. [1.]

KEMÉNY

- 1967 KEMÉNY Zsigmond: *Özvegy és leánya*. Budapest, Szépirodalmi, 1967.

KIS

- 1992 KIS Bálint: *A Békés-bánáti református egyházmegye története* (1836). Kiad.: GILICZE László – KORMOS László. Szerk.: BLAZOVICH László – SZABÓ Ferenc. Békéscsaba – Szeged, [Csongrád Megyei Levéltár], 1992. (*Dél-alföldi évszázadok*, 5.)

MÁTYÁSI

- 1806 MÁTYÁSI József: *Vélekedés, melyet a' magyar nyelv eránt ország eleibe tétetett tudós kérdésre, rövid és együgyű feleletül adott Mátyási József*. Pest, N. Kiss István könyvtárosnál, 1806.
- 1821 MÁTYÁSI József: *A' barátság és annak mestersége*. Pest, Trattner János Tamás betűivel, 1821.

MOLNÁR

- 1795 MOLNÁR János: Némelly nevezetes emberekről. Harmadik betű-rend. *Magyar Könyv-Ház*, 5. (1795) 1–379.
- 1796 MOLNÁR János: Némelly nevezetes emberekről. Negyedik betű-rend. *Magyar Könyv-Ház*, 8. (1796) 1–222.

N. N.

- 1820 N. N.: *Cisio. Hasznos Multságok*, (1820) 1. félév 18. sz., 156–157.
- 1825 N. N.: *Tudományos Dolgok. A' Kenyérmezei Viadal, vagy a' hasonlíthatatlan Vitézség. Énekes vitézi játék 4 Felvonásban*. Pesten Petrózai Trattner Mátyás betűivel, 1825. *Hazai s Külföldi Tudósítások*, 1. félév (1825. március 2.) 18. sz. 143–144.
- 1843 N. N.: Nagy Ignác válaszbeszéde. *Kisfaludy Társaság Évlapjai*, 5. (1843) 19–21.
- 1854 N. N.: A Szent-István-Társulat 1854-ik évi october hó 8-ik napján tartott V. közgyűlésének történeti vázlata. *Religio*, 2. félév (1854. november 16.) 59. sz. [465]–468.

- 1865 N. N.: A pesti dunai kőpart építése. *Vasárnapi Ujság*, 12. (1865. január 8.) 2. sz. 16.
 1872 N. N.: Ponyvára került magyar klasszikus. *Üstökös*, 15. (1872. május 5.) 19. sz. 218.

SÁNDOR

- 1799 SÁNDOR István: A Magyar Országi Írók, 50-nél jóval többenn vagynak [I – IV.]. *Magyar Hírmondó*, 8. 16. szakasz (1799. december 6.) 46. sz. 751–752; (1799. december 10.) 47. sz. 766–767; (1799. december 13.) 48. sz. 783–784; (1799. december 17.) 49. sz. 799–800.
 1803 SÁNDOR István: *Magyar Könyvesház, avagy A' magyar könyveknek kinyomtatások ideje szerént való rövid említésök*. Győr, Streibig József, 1803.

TÓTFALUSI

- 1940 M. Tótfalusi Kis Miklósnak maga személyének, életének és különös cselekedeteinek mentsége melyet az irégyek ellen, kik a közönséges jónak ezaránt meggátolói, írni kényszerítettett Kolozsváratt, 1698. Esztendőben, mellyet most ujjolag kinyomtatattak Tolnai Gábor bérekesztő-beszédével. Gyoma, Kner Izidor Könyvnyomdája, 1940.

Szakirodalom

Ács

- 2005 ÁCS Pál: Tótfalusi Kis Miklós és a szórakoztató irodalom. In: *Minden Gyűjtemény I. Tanulmányok Küllős Imola 60. születésnapjára*. Szerk.: CSÖRSZ Rumen István. Budapest, ELTE BTK Folklore Tanszék, 2005. 29–38. (*Artes Populares*, 21.)

BALÁZS-HAJDU-CSÖRSZ

- 2009 BALÁZS-HAJDU Péter – CSÖRSZ Rumen István: Ponyva. In: *Magyar művelődéstörténeti lexikon. Középkor és kora újkor*. 9. kötet. Szerk.: KÖSZEGHY Péter. Budapest, Balassi Kiadó, 2009. 224–227.

BÁRÁNY

- 2011 BÁRÁNY Tibor: Szépirodalom vs. lektúr: Egy rossz fogalmi megkülönböztetésről. *Holmi*, 23. (2011) 2. sz. 247–270.
 2014 BÁRÁNY Tibor: Magasművészet és tömegkultúra: a nem létező értékkülönbség nyomában. In: *A művészet hétköznapijai*. Szerk.: BÁRÁNY Tibor. Miskolc, Múút, 2014. 62–82. (*Múút-könyvek*, 16.)

BENYOVSZKY

- 2019 BENYOVSZKY Krisztián: *Megközelítési szempontok a populáris irodalom és kultúra tanulmányozásához*. Nyitra, Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Közép-Európai Tanulmányok Kara, 2019.

BÜKY

- 2009 BÜKY László: Grapsa. *Magyar Nyelv*, 105. (2009) 3. sz. 327–332.

BÉKÉS

- 1966 BÉKÉS István: *Magyar Ponyva Pitaval. A XVIII. század végétől a XX. század kezdetéig.* Budapest, Minerva, 1966.

BOLLÈME

- 1969 BOLLÈME, Geneviève: *Les Almanachs populaires aux XVIIe et XVIIIe siècles. Essai d'histoire sociale.* Paris-La Haye, Mouton, 1969.
- 1971 BOLLÈME, Geneviève: *La Bibliothèque Bleue. La littérature populaire du XVIe au XIXe siècle.* Paris, Julliard, 1971.

BURKE

- 1978 BURKE, Peter: *Popular Culture in Early Modern Europe.* London, Smith, 1978.

CsÖRSZ

- 2016 CsÖRSZ Rumen István: *A kesergő nimfától a fonóházi dalokig. Közköltészeti hatások a magyar irodalomban (1700–1800).* Budapest, Universitas, 2016. (Irodalomtudomány és Kritika)

DAVIS

- 2001 DAVIS, Natalie Zemon: *Társadalom és kultúra a kora újkori Franciaországban.* Ford.: CSABA István – ERDŐSI Péter – KAPPANYOS András. Budapest, Balassi, 2001.

DECZKI

- 2016 DECZKI Sarolta: *Fordított világ. Kritikák, tanulmányok.* Budapest, Műút, 2016.

DUKKON

- 2023 DUKKON Ágnes: *Régi magyarországi kalendáriumok európai háttérben.* Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2003.

FÜLÖP

- 1986 FÜLÖP Géza: Könyv. In: *Kulturális kisenciklopédia.* Főszerk.: KENYERES Ágnes. Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1986. 315–320.

GINZBURG

- 2011 GINZBURG, Carlo: *A sajt és a kukacok. Egy XVI. századi molnár világképe.* Ford.: BARNA Imre – GALAMB György János – GÁL Judit. 2. kiadás. Európa, Budapest, 2011.

H. TÖRŐ–NAGY–TÓDOR

- 1990 H. TÖRŐ Györgyi – NAGY Miklós – TÓDOR Ildikó (szerk.): *A magyar irodalomtörténet bibliográfiája 1849–1905. Általános rész. Személyi rész I. A–Gy.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990. (A magyar irodalomtörténet bibliográfiája, 3.)

KATONA

- 1986 KATONA Imre: *Ponyva.* In: *Világirodalmi Lexikon.* 10. kötet. Főszerk.: KIRÁLY István. Budapest, Akadémiai Kiadó, 743–744.

KATONA-SZEMERKÉNYI

- 1981 KATONA Imre – SZEMERKÉNYI Ágnes: Ponyva. In: *Magyar Néprajzi Lexikon*. 4. kötet. Főszerk.: ORTUTAY Gyula. Budapest, Akadémiai Kiadó, 260–261.

KATONA-VOIGT

- 1981 KATONA Imre – VOIGT Vilmos: Ponyvairodalom. In: *Magyar Néprajzi Lexikon*. 4. kötet. Főszerk.: ORTUTAY Gyula. Budapest, Akadémiai Kiadó, 261–264.

KOVÁCS

- 1989 KOVÁCS István Gábor: *Kis magyar kalendáriumtörténet 1880-ig. A magyar kalendáriumok történeti és művelődésszociológiai vizsgálata*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1989.

KOVÁTS

- 1986 KOVÁTS Albert: Ponyva. In: *Világirodalmi Lexikon*. 10. kötet. Főszerk.: KIRÁLY István. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986.

KÓKAY

- 1975 KÓKAY György (szerk.): *A magyar irodalomtörténet bibliográfiája 1772–1849*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1975. (*A magyar irodalomtörténet bibliográfiája*, 2)

KÓKAY-V. WINDISCH

- 1997 *A magyar irodalomtörténet bibliográfiája 1905–1970. Általános rész*. Szerk.: KÓKAY György – V. WINDISCH Éva. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1997. (*A magyar irodalomtörténet bibliográfiája*, 5)

KREUZER

- 1967 KREUZER, Helmut: Trivialliteratur als Forschungsproblem. Zur Kritik des deutschen Trivialromans seit der Aufklärung. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 41. (1967) 173–191.

KÜLLÖS

- 2004 KÜLLÖS Imola: *Közköltészet és népköltészet: A XVII – XIX. századi magyar világi közköltészet összehasonlító műfaj-, szűzsé- és motívumtörténeti vizsgálata*. Budapest, L'Harmattan, 2004. (*Szóhagyomány*)

MANDROU

- 1964 MANDROU, Robert: *De la culture populaire aux XVIIe et XVIIIe siècles, La Bibliothèque Bleue de Troyes*. Paris, Stock, 1964.

MUCHEMBLED

- 1978 MUCHEMBLED, Robert: *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XVe–XVIIIe siècles)*. Paris, Flammarion, 1978.

NÉGYESSY

- 1897 NÉGYESSY László: Ponyvairodalom. In: *Pallas Nagy Lexikona*. 14. Pallas Irodalmi és Nyomdai Rt., Budapest, 109.

N. N.

- 1976 N. N.: Ponyva. In: *A magyar nyelv történeti – etimológiai szótára*. III. kötet. Főszerk.: BENKŐ Loránd. Budapest, Akadémiai, 1976. 251.
- 1979 N. N.: Ponyva. In: *Esztétikai kislexikon*. Szerk.: SZERDAHELYI István – ZOLTAI Dénes. 3. átdolg., bőv. kiad. Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1979. 557.
- 2002 N. N.: Ponyva. In: *Magyar Nagylexikon*. XV. kötet. Főszerk.: BÁRÁNY Lászlóné. Budapest, Magyar Nagylexikon Kiadó, 9.

NYÁRY

- 1994 NYÁRY Krisztián: „Nincs tulajdon kecsék híján...” (Fábchich József poétikája). *Irodalomtörténet*, 75. (1994) 1–2. sz. 157–173.

ORBÁN-CSÖRSZ

- 2016 ORBÁN János – CSÖRSZ Rumen István: *Kéziratok és nyomtatványok egy marosvásárhelyi kereskedőház boltozatából*. In: *Lymbus 2015. Magyarságtudományi Forrásközlémények*. Főszerk.: UJVÁRY Gábor. Budapest, Balassi Bálint Intézet–Klebsberg Kuno Alapítvány – Magyar Országos Levéltár–Nemzetközi Magyarságtudományi Társaság – Országos Széchényi Könyvtár, 2016. 275–314.

POGÁNY

- 1978 POGÁNY Péter: *A magyar ponyva tüköre*. Budapest, Magyar Helikon, 1978. (*Magyar Tipográfia*)
- 2000 POGÁNY Péter: *Ponyvairódom*. In: *Új magyar irodalmi lexikon*. 3. kötet. Főszerk.: PÉTER László. 2. jav., bőv. kiadás. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2000.

RÁCZ

- 2016 RÁCZ Emese: Benkő József nagyenyedi hungarika könyvjegyzéke. *Magyar Könyvszemle*, 132. (2016) 3. sz. 284–297.

RITOÓKNÉ SZALAY

- 1980 RITOÓKNÉ SZALAY Ágnes: Eleink szórakoztató olvasmányairól. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 84. (1980) 5–6. sz. 650–655.

RMKT XVIII

- 2000 *Régi Magyar Költők Tára, XVIII. század*. 4. Közköltészet 1. Mulattatók. S.a.r.: KÜLLÖS Imola, mts. CSÖRSZ Rumen István. Budapest, Balassi, 2000.
- 2006 *Régi Magyar Költők Tára, XVIII. század*. 8. Közköltészet 8. Társasági és lakodalmi költészet. S.a.r.: CSÖRSZ Rumen István – KÜLLÖS Imola, Budapest, Universitas, 2006.
- 2013 *Régi Magyar Költők Tára, XVIII. század*. 14. Közköltészet 3/A. Történelem és társadalom (A társadalmi élet költészete I). S.a.r.: CSÖRSZ Rumen István – KÜLLÖS Imola, Budapest, Universitas – Editio Princeps, 2013.
- 2015 *Régi Magyar Költők Tára, XVIII. század*. 15. Közköltészet 3/B. Közérköls és egyéni sors (A társadalmi élet költészete II). S.a.r.: CSÖRSZ Rumen István – KÜLLÖS Imola, Budapest, Universitas – Editio Princeps, 2015.

ROEDIGER

- 1998 ROEDIGER Lajos: Emlékirat. S.a.r.: KÖNYI Ádám. *Acta. A Székely Nemzeti Múzeum és a Csíki Székely Múzeum Évkönyve*. II. kötet. 1998. (Aluta 22., Acta Hargitensia, 5.) 155–202.

SCHENDA

- 1970 SCHENDA, Rudolf: *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770–1910*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1970.
- 1976 SCHENDA, Rudolf: *Lesestoffe der kleinen Leute: Studien zur populären Literatur im 19. und 20. München, Beck, Jahrhundert, 1976*.

SZ. KRISTÓF

- 2008 SZ. KRISTÓF Ildikó: Statisztikák, használatok, olvasatok. Az írni-olvasni tudás történeti kutatásának forrásairól és módszereiről (16–18. század). In: *Történeti forrás – Néprajzi olvasat. Gazdaság-, társadalom-, és egyháztörténeti források néprajzi értelmezésének lehetőségei*. Szerk.: FÜLEMILE Ágnes – KISS Réka. Budapest, L'Harmattan-MTA Néprajzi Kutatóintézet, 2008. 209–224. (*Documentatio Ethnographica*, 23.)

SZILÁDY

- 1873 SZILÁDY Áron: A mesékről. *Magyar Nyelvőr*, 2. (1873) 65–67; 148–153.

TAKÁCS

- 1958 TAKÁCS Lajos: *Históriások, históriák*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1958. (*A Magyar Néprajzi Társaság Könyvtára*)

TÓTH

- 2007 TÓTH Kálmán: Kultsár-Prónay-féle pályatétel. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 111. (2007) 1–3. sz. 147–169.

[VICZIÁN]

- 2006 [VICZIÁN János]: *Ponyvairódalom, ponyva*. In: *Magyar Katolikus Lexikon*. XI. kötet. Főszerk.: Dr. Diós István. Budapest, Szent István Társulat, 2006. 145–146.

Fejes-Jancsó Dorottya

Szerelem nacionalizmus idején

A *Gadar*-franchise és a bollywoodi háborús film történeti és politikai vonatkozásai

A kulturális identitás egyszerre jelenti a valamilyenné válást és a valamilyennek levést is, tehát legalább annyira kötődik a jövőhöz, mint a múlthoz, mivel folyamatosan változik, alakul, ahogyan a tér, az idő, a történelem és a kultúra is.¹ Éppen ezért válik az identitás megelégedése sokszor vitatott témává, hiszen már az egyén esetében is igen nehéz vállalkozás egy olyan identitás kialakítása, amely képes a saját elveihez hűnek maradni évek vagy évtizedek elteltével is. Egy kisebb vagy nagyobb közösség esetében – legyen szó akár egy egész nemzetről – ez a probléma hatványozottan jelenik meg, hiszen olyan közös kapcsolódási pontot találni, amellyel az adott közösség minden tagja azonosulni tud, tulajdonképpen lehetetlen. A modernitásban talán éppen ezt hivatottak megkönnyíteni azok a különböző filozófiák, ideológiák vagy izmusok, amelyek a történelem során útmutatóul szolgáltak a társadalmak vagy a nemzetek által kitermelt vezetők számára, ám ezzel párhuzamosan veszélyforrást is jelentettek, amennyiben túlzottan radikális felfogásban részesítették azokat. A jelen kutatás gerincét alkotó nacionalizmus ideológiájának esetében éppen ez a probléma ölt testet, hiszen a nemzet, a nemzetiség és a nacionalizmus is mind olyan komplex problémahalmazokat jelentenek, amelyek értelmezésére tett kísérletek² ellenére a nacionalizmus egységes definíciója még várat magára. Ez azonban nem akadályozza meg a nemzeti identitást szinte már

¹ HALL, 1994. 225.

² Lásd Benedict Anderson antropológiai megközelítését a nemzet mint „elképzelt közösség” elmélettel (ANDERSON, 2006.), vagy a Hugh Seton-Watson által megkülönböztetett politikai és kulturális nemzet jelenségével (SETON-WATSON, 1977.). De említhetném akár Ernest Gellnert, aki a nemzetet a kultúra és a rendszer együtteseként írja le, a nacionalizmust pedig ezek kölcsönös egymásra hatásaként (GELLNER, 1977.), vagy David Brown (BROWN, 2005.) és Anthony D. Smith (SMITH, 1998.) munkáit, akik az identitáskeresés irányából közelítik meg a nacionalizmus mibenlétét.

vallásként hirdető egyes politikai szereplőket, hogy „saját nacionalizmusokat” létrehozva teremtsék meg saját értelmezésüket, hogy illeszkedni tudjon az általuk vallott, gyakran fekete-fehér értékrendszerekhez.

Jelen dolgozatban éppen ez utóbbi gondolatmenet alátámasztását tűztem ki célul, a kortárs indiai politika és bollywoodi filmek kontextusában. Az, hogy Indiában a politika és a populáris filmipar kéz a kézben járnak, nem újkeletű jelenség, hiszen a mozivászon hatalmát már igen korán, az 1950-es évek elején is felismerték és ki is használták.³ Az állam rádiós és televíziós monopóliuma, illetve a kulturális intézményrendszerek létrehozása az 1950-es évek, vagyis a Nehru-korszak egyik örökségének tekinthető, amely többek között a cenzúra intézményét is magába foglalja.⁴ Ennek háttérében az áll, hogy a függetlenedés után az „új India” vezetése ellenezte a pusztán szórakoztató filmeket, és a mozit mint a kommunikáció egyik leghatásosabb eszközét fogták fel, mely által az írástudatlan közönség is elérhető.⁵ Tekintettel tehát arra a szoros kapcsolatra, amely az indiai populáris filmipar és az állam között intézményileg létrejött, nem meglepő tény, hogy éppen azokban az időszakban sokasodnak meg a nemzeti érzelmeket és értékeket propagáló filmes alkotások, amikor az éppen regnáló kormánypárt is kifejezetten nacionalista politikai ideológiákat támogatja.

A populáris filmipar és az állam intenzív együttműködésének talán legszemléletesebb példája az, ami napjaink bollywoodi mozija és a jelenlegi politikai vezetés között zajlik. A szóban forgó Bharatiya Janata Party (BJP, Indiai Néppárt) már első kormányciklusa alatt, az 1990-es években is meghatározó tevékenységet folytatott a populáris filmipar saját képére formálásában, így olyan műfajok létrejöttét és virágzását hozta el ez a korszak, mint az esküvős filmek vagy a háborús filmek, melyek bár egymástól merőben távolinak tűnhetnek, mégis egyazon célt szolgálva kerültek a vászonra: a hazafias értékek éltetése, a nemzeti tradíciók ápolása és a fiatalabb, illetve az Indiát elhagyó közönség hazafias oktatása érdekében. Ám amíg az 1990-es években a mérleg nyelve inkább a családi-romantikus *maszálák*⁶ felé billent, melyekben árnyaltabb formában jelent meg a nacionalista üzenetek sugárzása, napjaink mozijára sokkal inkább jellemző lett a kendőzetlen brutalitás bemutatása; Bollywood ontani kezdte magából a háborús filmeket.

A jelen tanulmányban elemzett *Gadar: Ek Prem Katha* (Lázadás: Egy szerelmi történet – továbbiakban *Gadar*)⁷ érdekessége, hogy a fent említett műfajokat elegyíti, így nem meglepő, hogy óriási kasszasikerként nemcsak saját korában, de azóta is toplistákat vezető film tudott maradni mint az 1990-es évek politikájának lenyomata. Az, hogy a *Gadar* ikonikus története éppen most kapott folytatást, amikor a BJP újabb választásokra készül, szintén nem okoz különösebb meglepetést, hiszen a pártnak komoly múltja van már a kampányidőszakokra időzített filmbemutatókkal, mint például a Narendra Modi miniszterelnök fiatalkorát és pályáját bemutató életrajzi film, az Omung Kumar által rendezett *PM Narendra Modi*, amely a 2019-es

³ GOVIL, 2007. 87.

⁴ PRASAD, 1998. 88–116.

⁵ BHOWMIK, 2003. 3149.

⁶ Jelentése keverék, a bollywoodi kevert műfajú filmeket nevezik így.

⁷ R.: Anil Sharma, 2003.

választásokra időzítve került bemutatásra. Ugyanakkor hozzányúlni egy korábbi kultuszfilmhez mindig kétesélyes vállalkozás, így a *Gadar* 2⁸ esetében is felmerül a kérdés, hogy sikerül-e megugrani az első rész által támasztott elvárásokat, vagy elég lesz-e vajon biztosra menni és bízni abban, hogy a közönség rajongása és nosztalgája életben tartja a folytatást is?

A függetlenség történetei és az India–Pakisztán konfliktus filmen

A brit India szétosztásában résztvevő két legjelentősebb politikus, Muhammad Ali Jinnah, a Muszlim liga és Jawaharlal Nehru, az Indian National Congress (INC, Indiai Nemzeti Kongresszus) vezetői mindketten a brit hagyományok alapján működő politikai kultúrában szocializálódtak, így a szekularizmus nem állt távol nézeteiktől.⁹ Ennek ellenére az ország felosztásakor a vallás ismét központi szerephez jutott Dél-Ázsia politikájában – amellett, hogy a mindennapi életben ez nem volt számottevő. A falvakban és kis közösségekben élőknel gyakori jelenség volt, hogy közösen ünnepelték a vallásos rituálékat és szokásokat a többévszázados együttélés kulturális maradványaként, így (kis túlzással) elmondható, hogy a szétválásból fakadó politikai, gazdasági és katonai konfliktusok szították újra ezt az ellentétet.¹⁰ Rengeteg hindu, muszlim és szikh hagyta el azért otthonát, mert közösségük a politikai mozgolódások miatt megszűnt közösségként funkcionálni, sőt, épp a közösségben megjelenő fenyegetettség miatt lépték át a frissen meghúzott országhatárt. Az emberi kapcsolatok helyett a vallás vált meghatározóvá, és az identitáspolitika erőszakossá, paranoiássá és bosszúszomjassá változtatta a lakosságot. Ez a hozzáállás az 1947-es eseményeket dokumentáló történetírásban is tükröződni látszik, hiszen az új nemzetek születését leíró anyagokban visszatérő elem a nacionalista eszmék felbukkanása.¹¹ Így India, Pakisztán és a későbbi Banglades eltérő történeteket mesélnek el a szétválásról, annak megfelelően, hogy mi illeszkedik a saját maguk által formált „nemzet születése” narratívába. Mindez egyértelműen maga után vonja az ellenséges érzelmek szítását a másik féllel/felekkel szemben. Ezekből a történetekből rendszerint kimarad a közös folklór és a népi legendák, amelyekről a hivatalos történelem bosszúból nem akar tudomást venni többé,¹² és bizonyos események (mint a függetlenedés) inkább mint alkotmányos, jogi, politikai folyamatok kerülnek rögzítésre és maradnak fenn, semmint az átlagemberek életére gyakorolt hatás tekintetében.

A szétválás történeti feldolgozása több szakaszra osztható, annak függvényében, hogy milyen perspektívából közelítették meg a problémát. A történetírók először is olyan politikusok önéletrajzi jellegű beszámolóira építettek, akik részt vettek a szétválás folyamatában (akár tervezői, akár végrehajtói oldalról). Ugyanakkor, miután olyan történészek, mint Ian Talbot vagy Joya Chatterji felfedezték a nagypolitikai

⁸ R.: Anil Sharma, 2023.

⁹ HARTNACK, 2012. 245.

¹⁰ Uo., 2012. 245–246.

¹¹ ROY, 2020. 26.

¹² VISHWANATH–MALIK, 2009. 65.

megközelítés korlátoltságát, regionális szinten kezdtek foglalkozni a témával.¹³ Az 1947-ről szóló visszaemlékezések során a tanúk és a civil lakosság elbeszélései a múltat mindig egy adott térbeli helyhez kötik, egy városhoz, faluhoz, környékhez, táborhoz stb., és ez szolgál a történesek alapjául, ami elősegíti olyan helyszínek rekonstruálását, amelyek a hivatalos narratívákban csak marginalizáltak, vagy egyáltalán nem kerülnek említésre.¹⁴ Gera Anjali Roy az emlékezetet a melegség és szubjektivitás minőségével társítja, amely kiegészíti a hideg és objektív történelmet azáltal, hogy életre kelti a számokat, dátumokat, helyeket és emberi történetekkel tölti meg a statisztikákat. Ebben az ellentétpárban a túlélők tanúvallomásai és a hivatalosan dokumentált események állnak egymással szemben, ahol a számszerűsített migráció mellett megjelennek az egyének és családok történetei, az erőszak, a zavargások, az elvándorlás és a veszteségek traumái.¹⁵ A személyes emlékezetnek tehát a tankönyvekbe foglalt történelemmel szemben egyértelmű előnye, hogy képes a résztvevők saját benyomásain keresztül szemléltetni a történeket, ugyanakkor az események szubjektivizálása révén párhuzamos, alternatív történelmeket hozhatnak létre azzal, hogy ellentmondva az intézményesülő történelemnek, az emlékezet saját élmények alapján helyettesít vagy korrigál.¹⁶

Az a szemlélet, amely az emlékezetet is a történelem forrásaként fogadta el, új irányba terelte a szétválás történeteinek felkutatását, kiegészülve az áldozatokra (és elkövetőkre) gyakorolt traumák hatásainak tanulmányozásával. Ezen „hagyományos” szétválástörténetek hiányosságainak pótlásában töltöttek be óriási szerepet a különböző kulturális termékek, mint a szépirodalmi alkotások, melyek a sokféleség, összetettség és lezáratlanság problémáit jelenítették meg az egységes „nemzet születése” narratíva kiegészítéseként. Az olyan írók művei, mint Sa’adat Hasan Manto, Bhisham Sahni vagy Krishna Sobti egy sokkal árnyaltabb képet nyújtanak a szétválás traumáiról, a kialakult helyzetről és az emberek tanácsstalanságáról, és főként a vallási különbségek feléledéséről, amely a korábban megszokott közösségek szétesését is maga után vonta.¹⁷ Manto egy novellájában így ír a kialakult helyzetről: „[...] és ugyan ki tudja, hogy Láhaur, amely most Pakisztánban van, nem fog-e holnap átmenni Indiába, vagy esetleg egész Indiából Pakisztán lesz, és ugyan ki tudná kezét a szívére téve megmondani, hogy India is meg Pakisztán is nem válik-e majd egy szép napon köddé?”¹⁸ Sahninál pedig a következőképp: „Ha azokra a napokra gondolok, úgy tűnik, valamiféle ködben éltünk. Persze, az is lehet, hogy az idők múltával minden hajdani esemény elhomályosul, s ahogy lassacskán felemelkedik a jövő fátyla, a félhomály egyre sötétebb lesz.”¹⁹

A szétválás (szépirodalmi) fikciói gyakran éppen azoknak a hétköznapi szereplőknek a történeteit mondják el, akik a szétválás előtt nem érezték magukat megbélyegzettnek vallási hovatartozásuk miatt, ezért az 1947-es év komoly döntéshelyzet elé állítja őket: vállalják-e maradásuk megjósolhatatlan következményeit, vagy

¹³ ROY, 2020. 25.

¹⁴ Uo., 2020. 32–33.

¹⁵ Uo., 2020. 34.

¹⁶ Uo., 2020. 34–35.

¹⁷ Uo., 2020. 27.

¹⁸ MANTO, 2008. 103.

¹⁹ SAHNI, 2008. 109.

útnak indulnak az „új haza” és az ígért béke reményében?²⁰ Ezek a karakterek soha nem fordítanak különösebb figyelmet arra, hogy ki miben hisz, hiszen különböző vallási meggyőződésű emberek hálózataiban éltek le életüket. Ez a megszokott rendszer azonban összeomlani látszik, ami a szétválásról szóló írásokat egyidőben itatja át nosztalgiával és traumákkal, gyakran inkább érzelmileg, mintsem narratív szempontból kauzális kapcsolatot leírva az események között.²¹ Alok Bhalla szerint az a legszomorúbb az erről a korszakról készült alkotásokban, hogy „miközben az ország felosztását a vallási és politikai megváltás nevében hajtották végre, nincsenek olyan szereplők, akik átlépve a határokat a vallási kegyelem vagy a társadalmi szabadság birodalmában találják magukat”.²²

Az irodalmi alkotások mint történetmesélő és történelmet elmesélő eszközök tehát már rendelkezésre álltak az új nemzetimázs felépítésében, a film médiuma azonban új lehetőségeket nyújtott mindebben. Kifejezetten a szétválást követően jelentek meg az olyan olvasói/nézői igények, melyek szerint a mozi feladata épp a nemzet születésének és a hazafiasságnak a támogatása lenne ezekben az időkben – a pusztán szórakoztató tartalom helyett. Emiatt sorozatos támadások érték a bollywoodi filmipart, mind szakmai-kritikai oldalról, mind a közönség részéről, miszerint szigorúbb ellenőrzés alatt kellene tartani a filmgyártást, hogy „tisztább” filmek készülhessenek.²³ A filmek tisztaságát illető jelző leginkább a filmek morális felelősségére vonatkozott és főként a tradicionális művészetek és az „indiaiság” megjelenítésére utalt, aminek stabil bázisként kellene szolgálnia a nemzeti identitás kulturális megteremtéséhez. Miután azonban a mozivászon az olyan tradicionális (hindu valláshoz köthető) táncok, mint a *bharatanatyam* vagy az *odissi* „vulgarizálva” lettek azáltal, hogy népi elemekkel vagy nyugati táncmozdulatokkal vegyítve jelentek meg, gyakorlatilag egy kulturális háború indult el a populáris és a magaskultúra között.²⁴

Ahhoz, hogy a függetlenség történetei a magasművészetek mellett a szórakoztatóiparban is megtalálják a helyüket, több évtizednek kellett eltelnie. Az első olyan film, amely a szétválás utáni konfliktusokat volt hivatott vászonra vinni, az 1967-es *Upkar* (Szívesség)²⁵ volt, melynek története az 1965-ös indo-pakisztáni háborút megélt veterán élete köré központosul. Amellett, hogy az *Upkar* említhető az első sikeres bollywoodi háborús filmként,²⁶ szintén érdekes tény, hogy Pakisztán mint ország nem kerül említésre a filmben – bár ez 30, sőt 60 évvel az *Upkar* megjelenése után sem kirívó eset. Ez látható az 1971-es háborút feldolgozó *Border*²⁷ esetében, ahol a film teljes játékideje alatt három alkalommal nevezik meg Pakisztánt vagy

²⁰ Magyar fordításban a *Modern Dekameron* sorozat részeként Greskovits Endre szerkesztésében 2008-ban megjelent *Huszadik századi indiai novellák* című kötetben olvashatók szépirodalmi alkotások a témában.

²¹ BHALLA, 2007. 184–185.

²² Uo., 2007. 172.

²³ SARKAR, 2009. 56.

²⁴ Uo., 2009. 56.

²⁵ R.: Manoj Kumar, 1967.

²⁶ BAKSHI–SAMADDAR 2016. 180.

²⁷ R.: J. P. Dutta, 1997.

a *Border* mintájára elkészített *Bhuj: The Pride of India*²⁸ című filmben, ahol a film első egyharmada után „eltűnnek” a pakisztáni karakterek a filmből. Ezek a filmek egyértelműen a hazafiasságot helyezik minden egyéb emberi érték elé, és a háborús helyzeteket a maguk brutalitásában megmutatva hirdetik a nacionalizmus eszméjét. J. P. Dutta, aki a bollywoodi háborús műfaj legsikeresebb rendezőjeként tartható számon, egy 2003-as interjújában a következőképp fogalmazott:

*„Mikor még filmes diák voltam, megtanultam, hogy egy filmkészítő feladata az, hogy reflektáljon saját korára. A legfontosabb probléma ebben az időben, amiben élünk a szomszédunk. És a konfliktus folyamatosan zajlik... A fiaink a hadseregben és a gyalogságban fantasztikus munkát végeztek a közelharcban egy olyan helyen, mint Kargil. Még hozzá ebben a nukleáris korban, amikor minden egy gombnyomással történik. Valakinek el kellett mesélnie ezt a történetet ahelyett, hogy elszármazna előle, hátat fordítana és elmenne a svájci hegyekbe, hogy forgasson valami kedves kis történetet.”*²⁹

Otthonról és hazáról: Gadar: Ek Prem Katha³⁰

A *Gadar: Ek Prem Katha* (Lázadás: Egy szerelmi történet, a továbbiakban *Gadar*) esetében egy romantikus és családi drámákkal átítatott történetet láthatunk, aminek mondanivalója mindeközben egyértelmű nacionalista üzeneteket közvetít. Anil Sharma 2001-ben bemutatott filmjében a politikai állásfoglalás nemcsak nyomokban fedezhető fel, de a film dramaturgiai felépítése is a hazafias nézőpont hangsúlyozását emeli ki. Valószínűleg éppen ezért tudott akkora sikereket elérni, hogy a film még ma is a harmadik helyen áll az *All Time Blockbuster*³¹ listán. Miután a filmben az ideológiai üzenet a játékidő kétharmadáig csak bújtatottan jelenik meg és lassacskán bontakozik ki, tulajdonképpen előkészíti a végkifejlet drasztikus állásfoglalását Indiáról, Pakisztánról és a hazafiasságról. A *Gadar* romantikus cselekménybe ágyazott nacionalizmusa olyan bújtatott üzeneteket közvetített a közösségek számára, amelyek erősítették azt az ellenséges hangulatot, ami egyébként is jellemző volt a két országra – kiváltképp, hogy nem sokkal a kargili háború³² után készült el a film. Nadira Khatun Saba Naqvi Bhoumik filmkritikussal készített 2005-ös interjút idézve írja a következőt: „[...] a filmben minden muszlim szereplő – indiai és pakisztáni – alapvetően hibás. Nem lehet véletlen, hogy egy ilyen film minden rekordot megdöntött egy olyan időszakban, amikor a BJP népszerűsége a csúcson volt. A hindu jobboldal ideológiáját hirdették szemérmetlenül.”³³

²⁸ R.: Abhishek Dudhaiya, 2021.

²⁹ BAKSHI-SAMADDAR 2016. 182.

³⁰ R.: Anil Sharma, 2001.

³¹ Vö. <https://boxofficeindia.com/hit-down.php> (Utolsó letöltés: 2024. január 30.)

³² Az 1947-es szétválást követően három nagy háború zajlott le India és Pakisztán között, 1967-ben és 1971-ben, majd 1999-ben. Utóbbi, a kargili háború egy Dzszammú és Kasmír államért folytatott harc volt, mely során a konfliktus kiéleződött a Kargil térségében történt határsértés miatt, az ütközet India győzelmével zárult.

³³ KHATUN, 2016. 56.

De miről is szól a *Gadar* története? A film az 1947-es felosztás eseményeinek következményeit dolgozza fel: a Pandzsáb tartományban³⁴ frissen meghúzott határvonal hatásait, az emberek menekülését, a szétválás brutalitását és a közösségek életét India felosztása után. A film elején több különböző, időben egészen eltérő síkokon játszódó cselekményszálát látunk. Az első jelenetben egy Pandzsáb Pakisztánhoz csatolt területén élő szikh család megpróbáltatásait követjük végig: menekülésüket a határ másik oldalára, vonatmerényletet, erőszakot, gyilkosságot és öngyilkosságot. Majd egy néhány perces szekvencia után ennek a történetnek a szembeállításaként egy Pandzsáb indiai területein élő, jómódú muszlim család kimenekítését tekintjük meg, ahol azonban nem sikerül az egész családnak feljutni a Pakisztánba tartó vonatra. Az egyik lány, Sakina (Amisha Patel) megsérül és az állomáson ragad, ahol hinduk és szikhek – vallása miatt – zaklatni és üldözni kezdi őt, ekkor azonban régi ismerőse, Tara Singh (Sunny Deol) közbelép és megmenti a hősnőt. A filmnek ezen a pontján még egy egészen szekuláris hangvétel figyelhető meg, hiszen mindkét oldalt egyenlően mutatja be: mindenkinek van félnivalója a kialakult helyzet miatt, és számolni kell a veszteségekkel is. Sőt, ezt a nézőpontot közvetíti a film elején látható ajánlás szövege is:

„A producerek ezt a filmet azoknak a hinduknak, muszlimoknak és szikheknek ajánlják, akik az 1947-es felosztás idején helyrehozhatatlan veszteségeket elszenvedve és hatalmas tragédiákkal szembesülve, fáradtságos munkával, rendkívüli elszántsággal, kemény munkával és áldozatokkal újjáépítették életüket és felnevelték családjukat, hozzájárulva a nemzetépítés nemes feladatához.”³⁵

Ez a hangvétel tulajdonképpen a film kétharmadáig meg is marad, hiszen a főcím után flashbackeken keresztül láthatjuk Tara és Sakina megismerkedését, majd szerelmük kibontakozását. Kapcsolatuk alakulásának végeredményeként Sakina úgy dönt, nem utazik el Pakisztánba még élő rokonaihoz, hanem Tara feleségeként (és ezentúl a szikh vallást követve) Indiában marad, amit végül a férfi családja is elfogad. A Tara és Sakina első találkozását bemutató flashback több szempontból is érdekes a film ideológiai mondanivalójának tükrében. Egyrészt, mivel több évvel a felosztás előtt járunk időben, a vallási sokszínűségből fakadó különbségek láthatóan még nem jelentenek különösebb problémát. Ezt a New Era Girls' College szépen be is mutatja: hindu, szikh, muszlim és keresztény nők tanulnak és dolgoznak együtt a művészeti iskolában. Ebből fakadóan tulajdonképpen Tara és Sakina szerelmének akadálya sem elsősorban az eltérő vallási háttér, hanem a társadalmi és generációs (?) különbségek. Ez a film nyelvezetében is hangsúlyosan megjelenik, hiszen Tara végig magázza („*aap*”) a nála jóval fiatalabb lányt, a lány viszont tegező („*tum*”) formát használ a férfival való interakciói során. A társadalmi, vallási, kulturális, regionális különbségek a *Gadar*-ban többször is visszatérnek nyelvi szinten, ami kivételes alkotói figyelmességről tesz tanúbizonyságot. Hiszen egyrészt már

³⁴ India és Pakisztán határán elhelyezkedő, ma Indiához tartozó állam. A tartomány érdekessége, hogy mintegy kettévágya a területet, a szétosztás során az egyik felét Indiához, a másik felét Pakisztánhoz csatolták.

³⁵ A szerző saját fordítása.

az egyes karakterek által használt szókinszben (inkább urdu vagy inkább hindi) is nyomon követhető, de gyakran direkt utalásokkal is találkozhatunk arra vonatkozóan, hogy például Pakisztánban miért hindiül éneklük az ünnepeken a dalokat, és miért nem az urdut használják, ami egy „fennköltebb” változata a nyelvnek.

A cselekménybeli és ideológiai fordulópont a film felénél érkezik el, amikor egy újság címlapjáról kiderül, hogy Sakina családja (a lány korábbi információival ellentétben) eljutott Lahorba 1947-ben, sőt az apja lett az új polgármester. Ekkor Sakina úgy dönt, találkozni akar velük, azonban a férjét és a gyermekét nem tudja magával vinni a határ túloldalára – mint utóbb kiderül, saját apja munkálkodásai miatt. Mivel a lány családja ellenzi a Tarával való házasságát, Pakisztánba érkezését követően elfogják őt, a nyilvánosság felé pedig egy hamis narratívát is kreálnak arról, hogy milyen borzalmakat kellett átélnie Indiában, hogy egy indiai férfival való házasságra és gyermek megszületésére kényszerítették. Miután pedig Indiában kötöttségét a család nem tekinti érvényesnek, új esküvőjét is elkezdik szervezni egy „rendes pakisztáni” fiúval. Mindeközben Tara, aggódva feleségéért, fiával együtt útnak indul Pakisztánba, hogy visszaszerezze őt és Indiába visszatérve újra egy család lehessenek. Az út bármennyire megpróbáltatásokkal, csalással és bujkálással teli, mégis felidéri az egykori kötőerőket: az út során megismerkedünk Tara régi ismerőseivel, szomszédaival, akik segítenek a férfinak elérni célját, ezzel is kihangsúlyozva azt, hogy bár a határ az országokat szétválasztja, az emberi kapcsolatokat nem tudja szétszakítani. A Sakináért folytatott küzdelem és a teljes narratíva csúcspontja a film vége előtti 40. percben látható. Miután Sakina apja, Ashraf Ali (Amrish Puri) belátja, hogy lányát nem tudja elválasztani családjától, csapdát állít a férjnek. Felajánlja a lehetőséget Tara számára, hogy amennyiben áttér az iszlámra, és hajlandó Pakisztánban maradni, abban az esetben családja mellett élhet tovább. Ezt az utat a lány iránt érzett feltétlen szerelméből fakadóan eleinte Tara el is fogadja. Ashraf Ali azonban kihasználja őt és széles közönség előtt alázza meg a férfit azzal, hogy miután elfogadja az iszlám vallást, különböző jelzőket skandáltat vele, mint az „*Islaam Zindaabaad! Pakistan Zindaabaad*” („Éljen az iszlám! Éljen Pakisztán!”), és végül a „*Hindustan Murdaabaad!*” („Vesszen India!”). Az erős nemzeti érzelmű patrióta, Tara Singh számára ez már teljesíthetetlen kérés, így megkezdődik a film hátralévő játékidejében tartó menekülés és üldözés. Ez a jelenet koronázza meg az eddig a pontig részleteiben kibontakozni látszó, India és Pakisztán közötti értékítéletet, amelyet Ashraf Ali egyszemélyben testesít meg. Lahor fiktív polgármesterének szándékosan eltúlzott és sztereotip karaktere egyszemélyben reprezentálja a „hálátlan pakisztáni népet”, aki nem elégszik meg azzal, hogy akárhogy beteljesült, hanem továbbra is egyre többet akar és nyíltan fenyegeti Indiát.³⁶

Az egyértelmű ideológiai üzenet ellenére is elmondható, hogy a *Gadar* esete azért sokkal összetettebb, mint a hasonló háborús filmek a korban, mert egy melodramatikus szerelmi történetbe ágyazva hordoz súlyos üzeneteket a szétválásról, vegyes vallású házasságról, azok traumáiról és a nacionalizmusról, egy olyan érában, amikor India és Pakisztán viszonya pengeélen táncolt. Ezzel

³⁶ SARKAR, 2009. 266.

tulajdonképpen Anil Sharma a *Gadar*ban vegyíteni tudta az 1990-es évek családi történeteit a háborús tematika drasztikusabb hangvételével, és direkt módon közvetítette a két ország közt húzódó többévtizedes feszültséget. Az, hogy a *Gadar*ban – sok korábbi filmmel ellentétben – már ennyire direkten megnevezik Pakisztánt mint ellenséget, a BJP vezette NDA-kormány radikális irányvonalát tükrözi.³⁷ Itt már nyoma sincsen a politikai állásfoglalás palástolásának, vagy olyan trükkök és technikák alkalmazásának, amelyek tudattalanul képesek befolyásolni a közönséget. Bhaskar Sarkar szerint a *Gadar* éppen azzal próbál tudatosan a szekularizmusra törekedni, hogy a film elején még mindkét oldalt, illetve a reprezentált vallásos közösségek tagjait egyszerre mutatja kegyetlennek és könyörületesnek.³⁸ Ez nyomon követhető a menekülés jeleneteinek esetében, az erőszak és agresszió megjelenésében mind Indiában, mind Pakisztánban, vagy akár a családok (kezdeti) hozzáállásában a vegyesvallású házaspár döntéséhez. Viszont a végkifejlet során a film egyértelművé teszi álláspontját a vallásos semlegességgel kapcsolatban, Sarkar megfogalmazásában: „A film fenntartja azt az Indiában népszerű nézetet, miszerint Pakisztán a külön haza iránti paranoid muszlim követelések eredménye, és azt sugallja, hogy a hindu vagy szikh vezetők és politikai munkásságuk semmiképp nem felelősek a felosztásért.”³⁹

A film egyetlen valóban szekuláris karaktere Ashraf Ali fia, aki a már az irodalmi alkotásokban is igen népszerű „bolond” karaktert testesíti meg. A fiú (feltehetőleg) a felosztás traumáival küzdve skandálja az „Azaad Hindustan!” („Szabad India!”) jelszavait Pakisztánban, és lengeti az indiai zászlót az ünnepségeken, a britek távozását és az egységes Indiát követelve. A „bolond” karaktere azért válhatott gyakorivá a szétválás tematikáját feldolgozó szépirodalmi alkotásokban is, hiszen rajtuk keresztül nagyszerűen ábrázolható az a kétségbeesett és tudathasadásos állapot, ami az 1947 és az azt követő néhány évtized éveit fémjelezte, ahogyan az például Sa’adat Hasan Manto novellájában is olvasható:

„India kettéosztása után két-három évvel a pakisztáni és az indiai kormánynak az az ötlete támadt, hogy a köztörvényesekhez hasonlóan a bolondokat is ki kellene cserélni. [...] Hogy odaát mi történt, azt nem tudom, mindenesetre itt, a láhauri bolondokházában, amikor megérkezett a csereegyezmény híre, igen érdekes és szórakoztató dolgok estek meg. Egy muzulmán bolondtól, aki tizenkét éve napi rendszerességgel olvasta a Zámíndár című lapot, barátja megkérdezte: – Tanár úr, ugyan mi a csoda ez a Pakisztán?”⁴⁰

Mindezek mellett pedig ehhez a fiúhoz köthető a film üzenetének összefoglalása is, ami teljes ellentmondásban áll az előtte látható közel 40 perc történéseivel. A film utolsó jelenetében, amikor az üldözés közben az apja véletlenül lelövi Sakínát, a lány betegágya körül állva egyszer csak mindenki megbocsát mindenkinek, és a bolond kimondja, hogy végső soron a béke az, ami fontos az életben.

³⁷ ISLAM, 2007. 410.

³⁸ SARKAR, 2009. 265–266.

³⁹ Uo., 2009. 266.

⁴⁰ MANTO, 2008. 99–100.

A lázadás folytatódik: Gadar 2⁴¹

Tara és Sakina története azonban nem ért itt véget. Miután 2020 óta a bollywoodi filmipar ontja magából a háborús tematikájú produkciókat, nem meglepő, hogy minden idők egyik legsikeresebb háborús-romantikus filmje is folytatást kapott. Nagy általánosságban elmondható, hogy a *Gadar 2*, mely szintén Anil Sharma rendezésében készült el, az első részhez hasonlóan illeszkedik azokhoz a trendekhez, amelyek az utóbbi néhány év bollywoodi szuperprodukcióit jellemzi: erős nemzeti érzelmek kommunikálása, látványcentrikusság, elhanyagolható cselekmény és a dialógusok vezényszavakká redukálása. A *Gadar* filmek esetén megmutatkozó kontraszt érzékelhető két másik alkotás, az 1997-ben készült kasszasiker, a *Border* és az 2021-ben elkészült *Bhuj: The Pride of India* című filmek esetében is. Az utóbbi két film az India és Pakisztán közötti 1971-es háború egyazon ütközetét mutatja be, ugyanakkor a 2021-es *Bhuj* végletekig leegyszerűsített cselekménye és karakterei miatt a film tulajdonképpen nacionalista hívószavak gyűjteménye, melyet az eltúlzott erőszak ábrázolása tesz még hangsúlyosabbá. De mi is történt a *Gadar* nagy kibékülésjelenete után?

1971-ben járunk, a háború kitörése előtt. Sakina apját, Ashraf Alit kivégezték hazaárulásért, de az őt kivégző Hamid Iqbal (Manish Wadhwa) nem elégszik meg ennyivel, bosszút akar állni Tara Singh egész családján, amiért a férfi 40 pakisztáni katonát ölt meg pusztá kézzel menekülés közben. Mindeközben Tara és Sakina gyermeke, Jeetu felnőtt, és bár apja katonának szánja, őt csak a színészkedés érdekli – bár ez később a történet során teljesen reflektálatlan marad. A bonyodalmak akkor kezdődnek, amikor Tara nyomát veszti a család, miközben a férfi munkáját teljesítve löszert és utánpótlást szállít a határra, ezért fia hamis papírokkal a keresésére indul Pakisztánba. Jeetut elkapják, ami a közben épségben hazatérő Tara tudomására jut, ezért ő is Pakisztánba indul, fia kiszabadítására, aki eközben már esküdt ellenségük, Hamid Iqbal fogságában senyved. Ezen a ponton van egy *intermission*⁴² – a film játékidéjének felénél – majd a hátralévő időben apa és fia megpróbáltatásokkal teli menekülését követhetjük nyomon, mely végül sikerrel jár, visszajutnak Indiába és győz az igazság.

A film 2 óra 50 perces játékidéjének 8. percében látható jelenetsor előrevetíti a film fő konfliktusát, és sokat elárul a karakterek kidolgozottságáról és látványvilágáról is. Egy, a *Gadar* eseményeit átfogó flashback-szekvencia után érkezünk meg az említett jelenethez, amelyben egy indiai család brutális kivégzése látható. Gyilkosuk, a pakisztáni hadsereg egy tisztje választási lehetőséget kínál egy indiai apának és fiának: két könyvet tesz eléjük és felteszi a kérdést, „*Gita ya Quran?*” („*Gita vagy Korán?*”), próbára téve hitük erősségét. A férfi a Gítát választja, ráhajtja saját és fia fejét a könyvre, a következő képen pedig az őket kivégző tiszt, Hamid Iqbal arcára fröccsenő vér látható. Ebből a jelenetből már egyértelműen látszik, hogy egy vallási és nemzeti érzelmektől túlfűtött produkció került a közönség elé, ami bár eltúlzott brutalitásának tekintetében nagyon is megfelel az utóbbi évek trendjeinek, ugyanakkor mégis megjelenik valamiféle nosztalgia, a *Gadar 2* esztétikáját

⁴¹ R.: Anil Sharma, 2023.

⁴² A bollywoodi filmek szerkezetére hagyományosan jellemző, dramaturgiaiag beiktatott szünet.

tekintve ugyanis sokkal inkább emlékeztet az 1990-es évek végi, 2000-es évek eleji bollywoodi filmekre. Említésre méltó továbbá a film szerkezete is, amely szintén klasszikus bollywoodi filmekhez hasonlít inkább, már csak a közel háromórás játékidő tekintetében is, de a film eleji narrált flashbackek és az intermission utáni dalszekvenciás nyitás is jellemzőbb volt az 1990-es évekbeli filmek szerkezetére.

Számos más olyan eszközt is használtak a *Gadar 2* készítői, amelyek kifejezetten a nosztalgiát hivatottak felébreszteni a nézőben. Erre az egyik legszembetűnőbb példa a *Gadar 2* zenehasználat, hiszen a diegetikus dalszekvenciák során csupán egyetlen új dal (*Dil Jhoom*) található a filmben, a többi dalszekvencia és a film fő zenei témája (*Udd Jaa Kaale Kaava*) pontosan megegyezik az első részben elhangzó dalokkal. Emellett pedig, az utóbbi évek háborús filmjeinek filmzenéjéhez hasonlóan, igen hangsúlyosan jelenik meg a nondiegetikus zenék használata, ami a *Gadar 2* esetében is gyakran népi dallamok, illetve mantrákhoz hasonló zeneiségű motívumok formájában jelenik meg. Ezen felül visszatérő mellékszereplőkkel találkozhatunk, mint például a pakisztáni barát, Gullu felesége és 4 fiuk, vagy a lahori imám; visszatérő terek szerepelnek a filmben, mint az ominózus „*Hindustan Zindaabaad*”-jelenet helyszíne; visszatérő szituációk, mint a kút kitépése a földből és fegyverként való használata. És bár a hangsúlyok folyamatos eltolódása, a nacionalista üzenetek gyarapodása és a már-már szürrealitásba hajló, képileg is egyre brutálisabb összecsapások is egyre nagyobb részét teszik ki a játékidőnek, a két film dramaturgiája kísérteties hasonlóságokat mutat. Nem lehet szó nélkül hagyni, hogy szinte percre pontosan ugyanakkor indul el a film játékidőjének utolsó 40 percét kitöltő menekülés-szekvencia a *Gadar 2*-ben, mint az első részben volt látható.

És ha nem lenne elég a 2001-es *Gadar*-ból származó jelenetek inzertálása és a zenei témák (és konkrét dalok) átvétele, a film szereplőgárdája is említésre méltó ebben a tekintetben (is). Miután közel ugyanannyi év különbséggel készült el a két film, mint amennyi filmek cselekményében eltelt idő, ezért különösebb maszkírozási feladatokat nem kellett áthidalni a *Gadar 2* szereplőinek esetében. Kifejezetten érdekes és ritka viszont az, hogy a Sakina és Tara gyermekét alakító Utkarsh Sharma játssza Jeetu karakterét a második részben is. Bár nem véletlen, hogy nem sok filmes szerep áll azóta Sharma mögött, hiszen színészi játéka meglehetősen teátrális – még bollywoodi mércével mérve is. Ez pedig igaz a Jeetu szerelmét alakító Simrat Kaurra is, így amellet, hogy a Jeetu és Muskaan közötti szerelmi szál végig erőltetett és felszínes marad, a színészi játék sem menti meg ezt a cselekményszálát.

Amint már fentebb érintettem a két film közti dramaturgiai hasonlóságokat, ahogyan a *Gadar*, úgy a *Gadar 2* esetében is elmondható, hogy a film vége felé haladtával egyre nyilvánvalóbban rajzolódnak ki a „jó” és a „rossz” oldal által közvetített értékek. Erre két jelenetet érdemes példaként említeni, melyek közül az egyik a Tara Singh és Hamid Iqbal közötti végső nagy leszámolás. Kalandos menekülésük közepette (tankokkal való harc, helikopteres üldözés stb.) kiderül, hogy már a határ indiai felén járnak, hiszen felbukkannak az indiai hadsereg katonái. Ekkor Tara Singh szembesíti Hamid Iqbalt a tettei súlyával, és mintegy keretbe foglalva a filmet, ismét lejátszódik a „*Gita ya Quran?*”-jelenet, ám ezúttal Iqbal kényszerül a választási helyzet elé. Ő meghazudtolva saját hitvallását, a Gítát választja, hogy életben maradjon – ezzel totális morális megsemmisülést elérve. De ha még nem lett volna elég bizonyíték arra, hogy Hamid Iqbal a tökéletes antagonist, a film

utolsó perceiben még ráerősít erre azzal, hogy a férfi hátba támadja az éppen neki kegyelmet adó Tara Singhet; kísérletének az indiai hadsereg vet véget azzal, hogy lelövik őt. Ez a megoldás azért válik különösen érdekessé, mert így Tara mentesül az alól a felelősség alól, hogy ő vegye el ellenfele életét, megtartva így erkölcsi fölényét, ugyanakkor a közönség igazság iránti igénye és a népmesei „gonosz elnyeri méltó büntetését” toposz is beteljesül.

A másik példaként szolgáló jelenet, amely mintegy összefoglalja a film egészének üzenetét, a legutolsó jelenet, amikor Jeetey méltónak bizonyul arra, hogy az indiai hadsereg soraiban szolgálhassa hazáját, ő pedig (korábbi ellenkezésével ellentétben) örömmel szalutál leendő parancsnokának. A *Gadar 2* – jó bollywoodi maszálához méltóan – a közönség legtöbb rétegéhez igyekszik szólni egyszerre: az idősebb generáció, akik a *Gadar* első részének premierje idején voltak fiatalok, a számtalan flashback bemutatásával, a korábbi filmzenék felvonultatásával, a történetben fellelhető kísérteties hasonlóságokkal, nosztalgikus emlékekkel tekinthet vissza a régi szép időkre, melyeket a *Gadar 2* megidéz. Ennek a generációnak nincs szüksége különösebb magyarázatra a hazaszeretet, a hazafiság, a család iránti tisztelet és a tradicionális értékrend megőrzésének fontosságát illetően, így ez a film tulajdonképpen egyfajta pozitív megerősítésként szolgálhat. Ugyanakkor a mai fiatal generáció számára – akiket Jeetu képvisel – nélkülözhetetlen a helyes út, a „jó” és a „rossz” bemutatása. Így Jeetu, aki a film elején még apja akaratának ellenszegülve színészkedésre „pazarolja” idejét, és tanulás helyett is inkább filmes magazinokat olvasgat, a film végére igazi hazafivá válva csatlakozik a hadsereghez, hiszen megtanulta, mit is jelent valójában indainak lenni.

Összegzés

Összességében a *Gadar 2*-ről elmondható, hogy közel sem annyira meghatározó film, mint az első része. Feltehetőleg a film készítői – mint az a filmes franchise-okra globálisan is jellemző – csupán szerették volna meglovagolni az első film sikerét. Ezzel párhuzamosan, ha a politikai kontextust is számításba vesszük, a *Gadar 2* egyrészt beleillik a 2020 óta egyre nagyobb számban megjelenő háborús filmek sorába, és mint az 1990-es évek nacionalista programfilmjeként számon tartott *Gadar* folytatása, nagy sikereket ígért. Ugyanakkor a két *Gadar* a rengeteg hasonlóság ellenére sem hasonlítható össze egymással – filmtörténeti jelentőségüket tekintve. Ez persze magyarázható a közönség megváltozott igényeivel, vagy általában a változó társadalmi környezettel, azonban a *Gadar 2* sokkal inkább lett egyfajta nosztalgiafilm, mint a *Gadar* történetének valódi 21. századra való kiterjesztése. Az Indiában uralkodó társadalmi – politikai – kulturális élettel való párhuzam pedig ezáltal válik igazán szembetűnővé: a folyton a múltat idéző, tradíciókat hangsúlyozó, nemzeti történelmet éltető politikai ideológiának nem célja szembenézni a ma kihívásaival és problémáival, ha a megszokás kényelmével körülvéve élhetik azt a világot, amelyet saját maguk számára teremtetek.

Felhasznált irodalom és rövidítések

Filmográfia

Border

Írta: J.P. Dutta – O. P. Dutta. Rendezte: J.P. Dutta. J. P. Films 1997.

Bhuj: The Pride of India

Írta: Abhishek Dudhaiya, Raman Kumar, Ritesh Shah. Rendezte: Abhishek Dudhaiya. T-Series, Ajay Devgn FFilms, Select Media Holdings LLP, Panorama Studios, 2021.

Upkar

Manoj Kumar. Rendezte: Manoj Kumar. Vishal Pictures, 1967.

PM Narendra Modi

Írta: Anirudh Chawla, Harsh Limbachiyaa, Vivek Oberoi. Rendezte: Omung Kumar. Legend Global Studio, Anand Pandit Motion Pictures, 2019.

Gadar: Ek Prem Katha

Írta: Shaktimaan Talwar. Rendezte: Anil Sharma. Zee Telefilms, 2001

Gadar

Írta: Shaktimaan Talwar. Rendezte: Anil Sharma. Zee Studios, Anil Sharma Productions, MM Movies, 2023

Szakirodalom

ANDERSON

2006 ANDERSON, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, New York, NY, Verso. 2006.

BAKSHI-SAMADDAR

2016 BAKSHI, Kaustav – SAMADDAR, Ramit: In the Exigency of a National Cause: Bollywood's Responses to the Kargil War. In: *A Companion to the War Film*. Eds.: CUNNINGHAM, Douglas A. – NELSON, John C. Malden, MA, John Wiley & Sons, Inc, 2016. 180–197.

BHALLA

2007 BHALLA, Alok: Memories of a Lost Home: Partition in the Fiction of the Subcontinent. In: *The Partition Motif on Contemporary Conflicts*. Ed.: JASSAL, Smita Tewari – BEN-ARI, Eyal. New Delhi, SAGE Publications, 2007. 167–195.

CHAKRAVARTY

- 2000 CHAKRAVARTY, Sumita S: Fragmenting the Nation: Images of Terrorism in Indian Popular Cinema. In: *Cinema and Nation*. Ed.: HJORT, Mette – MACKENZIE, Scott. London–New York, NY, Routledge, 2000. 209–223.

GOVIL

- 2007 GOVIL, Nitin: Bollywood and the Frictions of Global Mobility. In: *Media on the Move: Global Flow and Contra-Flow*. Ed.: KISHAN, Daya Thussu. London–New York, NY, Routledge, 2007. 84–98.

HALL

- 1994 HALL, Stuart. Cultural identity and diaspora. In: *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*. Eds.: WILLIAMS, Patrick – CHRISMAN, Laura. London, Harvester Wheatsheaf, 1994. 222–237.

HARTNACK

- 2012 HARTNACK, Christiane: Roots and Routes: The Partition of British India in Indian Social Memories. *Journal of Historical Sociology*, 25. (2012) 2. sz. 244–260.

ISLAM

- 2007 ISLAM, Maidul: Imagining Indian Muslims: Looking through the Lens of Bollywood Cinema. *Indian Journal of Human Development*, 1. (2007) 2. sz. 403–422.

KHATUN

- 2016 KHATUN, Nadira: Imagining Muslims as the 'Other' in Muslim political films. *Journal of Arab & Muslim Media Research*, 9. (2016) 1. sz. 41–60.

LAL

- 2018 LAL, Vinay: The Hindu, the Muslim, and the Border in Nationalist South Asian Cinema. *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 76. (2018) 103–119.

MANTO

- 2008 MANTO, Sa'adat Hasan: Tóbá Ték Szingh. Ford.: DEZSŐ Csaba. In: *Huszadik századi indiai novellák*. Szerk.: GRESKOVITS Endre. Budapest, Noran, 2008. 99–108.

PRASAD

- 1998 PRASAD, M. Madhava. *Ideology of Hindi Film: A Historical Construction*. Delhi, Oxford University Press, 1998.

ROY

- 2020 ROY, Anjali Gera: *Memories and Postmemories of the Partition of India*. London–New York, NY, Routledge, 2020.

SAHNI

- 2008 SAHNI, Bhisham: Itt van Amritsar. Ford.: NÉGYESI Mária. In: *Huszadik századi indiai novellák*. Szerk.: GRESKOVITS Endre. Budapest, Noran, 2008. 109–123.

SARKAR

- 2009 SARKAR, Bhaskar: *Mourning the Nation: Indian Cinema in the Wake of Partition*. Durham, NC, Duke University Press, 2009.

SETON-WATSON

- 1977 SETON-WATSON, Hugh: *Nations and States. An Enquiry into the Origins of Nations and the Politics of Nationalism*. London, Methuen, 1977.

VISWANATH-MALIK

- 2009 VISWANATH, Gita – MALIK, Salma: Revisiting 1947 through Popular Cinema: A Comparative Study of India and Pakistan. *Economic and Political Weekly*, 44. (2009) 36. sz. 61–69.

WEST

- 2020 WEST, Emily: Understanding nationalism in popular culture through the lenses of affect and circulation. In: *Nationalism and Popular Culture*. Ed.: NIEGUTH, Tim. London–New York, NY, Routledge, 2020. 133–150.

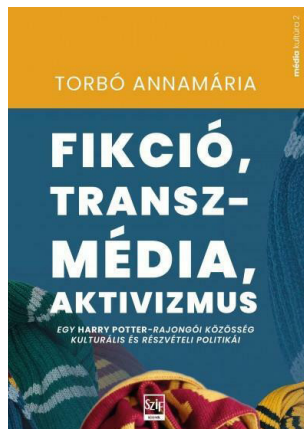
Varázslatos rajongók

Torbó Annamária: Fikció, transzmédia, aktivizmus. Egy Harry Potter-rajongói közösség kulturális és részvételi politikái. Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, Budapest, 2024. (Média/Kultúra 2.) 327.

2001 karácsonyán kaptam meg első Harry Potter könyvemmet a nagynénémtól. Emlékeim szerint jobban örültem volna valamilyen színes-szagos történelmi témájú kiadványnak, az ajándékba kapott *Harry Potter és a bölcsék köve* regény borítója amúgy sem keltette fel különösebben az érdeklődésemet. Az első kötet elolvasása után azonban egyértelművé vált, hogy számos Y generációs társamhoz hasonlóan engem is beszippantott a Varázsvilág. Olyannyira, hogy amikor már javában folytattam a doktori tanulmányaimat, hirtelen készletet éreztem a regényfolyam azonnali – és ki tudja hányadszori – újraolvasására. Könyvespolcomhoz sietve ijedten konstatáltam, hogy a *Harry Potter és a félvér herceg* kötet nem képezi gyűjteményem részét, rohantam is a legközelebbi könyvesboltba, közölve az általam jól ismert és némileg értetlenkedő eladóval, hogy nekem ezt most meg *kell* vennem, mert el *kell* olvasnom. Ilyenek ezek a rajongók. A Varázsvilág körül kialakuló rajongói kultúra belső mozgatórugóinak immáron tudományos igényű feldolgozása is hozzáférhető, hiszen Torbó Annamária értő kezekkel nyúlt az olyan sokunkat magával ragadó univerzum magyarországi recepciójának feldolgozásához.

A szerző doktori disszertációjának átdolgozásából született munkája egy magyar Harry Potter rajongói közösség formálódásán és rajongói aktivizmusán keresztül mutatja be a populáris kultúra egy szegmensét, felhívva a figyelmet arra, hogy a konvergens média kialakulásával, a közösségimédia-oldalak dominanciájával és a digitalizáció előretörésével megvalósuló részvételi kultúra vizsgálata hazánkban is magasfokú relevanciával bírhat. A populáris kultúra és a rajongói csoportosulások viszonya a brit kritikai kultúrákutatók óta nem számít újkeletű megközelítésnek, ám hazánkban a rajongói közösségek vizsgálata még gyerekcipőben jár. Ezeknek a közösségeknek az analízise azért is lehet releváns, mert a rajongók különféle módokon és intenzitással kifejtett aktivizmusa szoros összefüggésben áll a részvételi politikával, ennek köszönhetően ezek a közösségek erőteljesebben képesek véleményt formálni, hatásosabban képesek fellépni mindenekelőtt a marginalizált társadalmi csoportok védelme érdekében.

A *Fikció, transzmédia, aktivizmus. Egy Harry Potter-rajongói közösség kulturális és részvételi politikái* című kötet lényegében két elkülöníthető egységből tevődik össze, ám a jól strukturált gondolatmenet és a könnyen befogadható stílus miatt



egyáltalán nem érezhető semminemű megbicsaklás a két nagyobb rész között. A monográfia első része a konceptualizálás, operacionalizálás jegyében átfogó bevezetést kínál a kutatásban hasznosított fogalmak és megközelítések értelmezésébe, és itt kerül sor a Varázsvilág transzmediális jellegének bemutatására is. Ne feledkezzünk meg arról, hogy a Harry Potter univerzum története eredetileg a *middle grade* (8–12 évesek) és a *young adult* (12–18 évesek) olvasóközönset megszólító fantasy regénysorozatként indult. A *young adult* irodalom az 1960-as években ütötte fel a fejét, ekkor jelentek meg azok a szórakoztató jellegű szépirodalmi alkotások, amelyeket kifejezetten a kamaszoknak címeztek. Különösen a realista fikció szellemiségében fogant alkotások voltak érzékenyek a fiatalokat érintő társadalmi problémákra. Torbó kiemeli, hogy a *young adult* szupraműfajisága révén a tinédzserek számos problémával szembesülhettek, a valóságosnak ható karakterek és elbeszélések segítették a másokról való elfogadó gondolkodás kialakítását.

A kötet mindazonáltal nem az irodalomtudomány paradigmáira, hanem sokkal inkább a vele rokon kultúratudományok hagyományára épít, legfőképp pedig a szubkultúrák kutatásának és a rajongókutatások egymással átfedéseire, valamint a két megközelítés különbözőségeire irányítja figyelmünket. A kötet szellemiségének alfáját és ómegáját Henry Jenkins kutatásai képezik, aki a rajongókutatások úttörőjeként óva intett attól a leegyszerűsítő megközelítéstől, miszerint az alkotók és a rajongók egymástól elszeparálva alakítanak ki gyakorlatokat, és hogy a rajongók egyúttal ne lehetnének maguk is potenciális alkotók. A kötet állítása szerint Jenkins, aki a részvételi kultúra és részvételi politika terminusaival magyarázta a rajongók többdimenziós aktivizmusát, éles kritikát kapott túlzottan vélt optimista-utópisztikus megközelítése miatt. A kritikusok elsősorban azt sérelmezték, hogy Jenkins az újmédia demokratizáló hatásából kiindulva egy sokkal inkább egyenlőségen alapuló médiakultúra létrejöttét vizionálta, miközben azok a platformok, amelyeken a felhasználók véleménye egyáltalán artikulálódhat, ugyancsak profitmaximalizáló vállalatok kezében vannak. Torbó Annamária azonban nemcsak Jenkins kritikai reflexiókat sem nélkülöző nézőpontját tárja az olvasók elé, hanem hatékonyan emeli be érvelésébe az újabb empirikus kutatási eredményeket is, melyek szerint a nézők/befogadók nagyon gyakran a valóság kapcsolódási pontjait keresik és fedezik fel a fikciós alkotásokban, és ezen művek nagyobb lehetőséget kínálnak az érzelmi bevonódásra és elköteleződésre. Mindezen folyamatok ugyanakkor elsősorban nem egyéni szinten, hanem az igazán elköteleződött nézők, olvasók közösségén keresztül értelmezhetők.

Szükséges leszögezni, hogy az ismertetett kötetben vizsgált rajongói csoportosulás nem csak a J. K. Rowling által írt regények körül formálódott ki, hiszen a Varázsvilág az első regények kezdeti sikerei után meghódította az egész glóbuszt, vele együtt pedig létrehozta saját univerzumát is. Az univerzumhoz tartozóan a regényekből megszülettek az ugyancsak emblematicusnak számító filmes adaptációk, megnyitott a London mellett található stúdió és az orlandói vidámpark, sorra jelentek meg a számítógépes játékok, színdarab készült a regényfolyam folytatásaként, előzménytörténetének filmes feldolgozása pedig a mai napig folyamatban van. A médiakonvergenция értelmében mindezen médiumok megőrizték sajátos jegyeiket, a kapcsolódási pontokat egyértelműen a tartalom szolgáltatja,

a Jenkins által nevesített transzmediális történetmesélés pedig lehetőséget kínál arra, hogy az alkotások összefüggő cselekménye ne egyetlen médiumon keresztül bontakozzon ki. A nemzetközi szakirodalom megállapításaira támaszkodva Torbó Annamária hangsúlyozza, hogy a rajongók épp ezen a ponton tudnak leginkább bekapcsolódni a populáris kultúra részvételi mezőibe, a műalkotások producereivé válhatnak, mivel ez a fajta történetmesélés megkívánja a közönség aktív részvételét.

Torbó Annamária az elméleti megalapozást szolgáló és a vizsgálati kontextust megteremtő első részben vezet el bennünket a *canon* és a *fanon*, valamint a „zárt” és a „nyitott” kánonok közötti érdemi különbségtétel jelentőségéhez. A *fanon* azt a rajongói gyakorlatot jelöli, ahogy a felhasználók az eredeti alkotói narratívát kiegészítik, annak hiányosságait pótolják, hibáit kijavítják, eredettörténeteit megalkotják. Még lényegesebb azonban annak a distinkciónak a tudatosítása, amely az eltérő természetű fandomok között húzódik meg. A *curative* (vagy *curatorial*, *affirmational*) fandom arra törekszik, hogy megőrizze és megerősítse az eredeti kánon, a *creative* (vagy *transformative*) fandom ezzel szemben – egyes megközelítések szerint – a rajongók frusztrációjának kivetüléseként értelmezendő, a cél ebben az esetben az eredeti kánon átfogalmazása, leggyakrabban a marginalizált társadalmi csoportok és rajongók részvételével.

Mivel a kötet a rajongói részvételi kultúrával és nem a Harry Potter univerzum születésével foglalkozik, a szerző csak a szükséges mértékig tér ki a Harry Potter-könyvek születésére, megfilmesítésük történetére és *Az elátkozott gyermek* című színdarab keletkezési körülményeire. A fentebb csak kulcsszavakban összefoglalt fogalmi keret segíthet abban, hogy megértsük a kötet fő célkitűzését, miszerint az eredeti kánonhoz és a *fanon*hoz való rajongói viszonyulás konfliktusos helyzeteket produkál a közösségeken belül, annak ellenére, hogy a *canon* és a *fanon* ellentéte inkább látszólagos, ráadásul a rajongók fejében lényegében nem válnak élesen szét egymástól.

A kötet második része kifejezetten a magyar rajongói közösség, a *Harry Potter Hungary* részvételi kultúrájával foglalkozik. Az empirikus kutatás egyrészről a zárt Facebook-csoport adminisztrátoraival készült életút- és strukturált interjúkra, másrészről 742 csoporttag által kitöltött egy attitűdvizsgálatra, ötfokozatú Likert-skálás felmérésre támaszkodik. Mint a kötetből megtudjuk, az interjúk a Covid-19 járvány következtében online formában kerültek lebonyolításra. A módszertani aggály inkább ahhoz kapcsolódik, hogy csak az adminisztrátorok felével készült interjú, ez pedig kérdéseket vet fel abban tekintetben, hogy a megszólaltatott alanyok mennyiben is reprezentálják a rajongói közösségen belüli diskurzusformálásról alkotott vélemények lehetséges változatait. A *Harry Potter Hungary* nevű zárt rajongói csoport az adatfelvétel idején ráadásul több mint 22 ezer tagot számlált, így a kérdőívet alig több mint a csoporttagok 3%-a töltötte ki. Mint Torbó Annamária megjegyzi a módszertani fejezetben, „demográfiai tényezőkre lebontva nem reprezentatív a kitöltők aránya” (24.), ám véleménye szerint más adatokkal kiegészítve mégis lehetőség adódik a kérdőívek elemzésére. A személyes interjúkból egyértelműen kiderül, hogy azok a rajongók, akik a csoporton belül betöltött pozíciójuknál fogva képesek akár a csoportdinamikát és a diskurzust is befolyásolni vagy irányítani, határozottan elkötelezettek az LMBTQ, a női és más kisebbségi jogok,

valamint a környezet- és állatvédelem iránt. Ez a fajta rajongói attitűd és politikai nyitottság egyáltalán nem szokatlan a Harry Potter közösségek esetében, hiszen mint arra Torbó Annamária felhívja a figyelmet, Dessewffy Tibor és szerzőtársai egy 2018-as tanulmányukban kiemelték már, a Harry Potter rajongók átlagon felüli affinitást mutatnak a közélet, a politika iránt, kifejezetten érzékenyek a szociális kérdéseket illetően, ez pedig gyakran valós társadalmi cselekvésekkel párosul. A részvételi kultúrával, valamint a Harry Potter közösségekkel foglalkozó korábbi kutatások tehát nem véletlenül erre a rajongói attitűdre helyezték a hangsúlyt, azt azonban mindenképpen indokolt lett volna még inkább exponálni a kötetben, hogy vajon más popkulturális univerzumok, rajongói közösségek esetében ugyancsak ez a fajta politikai affinitás, szociális érzékenység figyelhető-e meg. Ennek a viszonyítási pontnak a kijelölése annak megválaszolásában is segíthet, hogy miért éppen a Harry Potter közösség tagjait kell közelebbről szemügyre vennünk, illetve, hogy a magyar rajongók mennyiben térnek el a külföldi közösségek rajongói kultúrájától.

A *Harry Potter Hungary* történetéhez szorosan hozzátartozik, hogy a 2011-es alapításkor egy nyilvános oldalt hoztak létre *Dumbledore Serege* néven, amelynek kimondott célkitűzése a Warner Bros. stúdió elleni állásfoglalás megfogalmazása volt, mivel a stúdió döntésének értelmében az utolsó Harry Potter film magyarországi éjféli premierjét lefűjták 2011 nyarán. A hazai véleménynyilvánítás a nemzetközi trendekhez illeszkedett, hiszen a *Dumbledore Serege* rajongói megmozdulás korábban már bebizonyította külföldön, hogy a rajongói közösségnek igenis van hatalma a stúdióval szemben. A rajongói közösség adminjaival készült interjúkból az is kiderült, hogy számos offline program (rajongói találkozók) megszervezésére került sor 2011 óta, a legsikeresebb rendezvényként egyértelműen a mozinápokot, vetítéseket tartották az érintettek.

A kötet legújyszerűbb és legerjedelmesebb fejezete a magyar rajongók társadalmi problémákról kialakított diskurzusát mutatja be. Apró figyelmetlenség csupán, hogy a kötet bevezetésében ez a rész *Faji és szexuális sokszínűség* név alatt kerül említésre, miközben a fejezet valójában a *Társadalmi problémákra reflektáló aktivitások és diskurzusok: kulturális politikák a Harry Potter Hungaryben* címet viseli. Előbbi megnevezés azt sejteti, hogy a fejezet a faji és szexuális kisebbségek magyar rajongói csoporton belüli reprezentativitásával kívánna foglalkozni, miközben a rajongók által a fenti problémákról folytatott diskurzus analízisének tankönyvi példájával szembesülhetünk. A fejezet három nagyobb gócpontot (jótékonykodás; etnikai kisebbségek és rasszizmus kérdése; LMBTQ-közösségek kérdése) különít el a rajongói aktivitások és diskurzusok területén belül, ám az első, a jótékonykodás kérdése csak kismértékben reprezentált, hiszen a rajongói közösség mindössze két akciót tudott megszervezni, de egyikre sem hivatkoztak a válaszadók kimondottan sikeres megmozdulásként.

A diskurzusanalízis segítségével, a rajongók által használt kifejezések fogalmi hálóbá való rendezésével és a felvett beszédmódok meghatározásával Torbó Annamáriának sikerült felderítenie, hogy milyen jelentős vita alakult ki a magyar közösségben *Az elátkozott gyermek* című színdarab feketebőrű színésznő által alakított Hermione karakterével kapcsolatban. Rowling, a darab szerzője a „nyitott” kánon értelmében azt a megnyilatkozást tette, hogy regénysorozatában explicit

módon soha nem fejezte ki Hermione bőrszín szerinti hovatartozását. A diskurzus fontos részét képezte, hogy nemcsak a fekete bőrű karakterek, hanem általában a nők és más kisebbségek helyzetének problémája is megköveteli magának a méltó helyet a *creative fandom* kontextusában, így például Cho Chang karakterén keresztül már született vizsgálat az ázsiai nők varázsvilágbeli reprezentációjáról. Mint Torbó Annamária rávilágított, a magyar rajongók által kifejtett vélemények egy része azt hangsúlyozta, hogy a színdarab szerzője a külső társadalmi elvárásoknak kívánt megfelelni, lemondva a karakterhűség eszméjéről. Az elfogadóbb rajongói olvasat ezzel szemben a változatos megjelenés által előidézett, a különféle bőrszínű emberekhez való könnyebb azonosulást emelte ki. A részvételi kultúra jegyében az adminok egy része a feketebőrű Hermione problematikáján felbuzdulva készítette el azt a podcast-beszélgetést, amelyben a megszólalók reagáltak a fekete Hermione-ellenes kritikákra.

A kötet legátfogóbb elemzése a szexuális kisebbségek rajongói csoporton belüli problematizálásával foglalkozik. A szexuális hovatartozás kérdése azért is jelenhetett meg ilyen erőteljesen a közösségen belül, mert a csoport vezetőinek, adminisztrátorainak egy része valamilyen szexuális kisebbséghez tartozóként azonosítja magát. Bár Torbó kiemelte, hogy a rajongók több ponton is kapcsolódtak a szexuális kisebbségek elfogadását célzó aktivitásokhoz, például a Pride-hónaphoz, valódi vita és élénk diskurzus ismételtén Rowling nyilatkozatainak következtében alakult ki. Az író 2020-ban közzétett közösségimédia-bejegyzése a transznemű nők valódi női mivoltát vonta kétségbe, rendkívül heves érzelmeket kiváltva a rajongók, civil szervezetek, de még a sztárvilág köreiből is. Torbó Annamária különösebben nem részletezi a *cancel culture* jelenség társadalmi aspektusait, a Harry Potter sorozat megalkotója lényegében azon közéleti szereplők közé sorolódott, aki elsőként szembesült az eltörléskultúra mechanizmusaival. A magyar rajongók közösségében néhány nappal az ominózus Rowling-tweet közzététele után indult meg a vita. Egy, a fenti kérdéssel foglalkozó posztra rendkívül sok, összesen 311 hozzászólás érkezett a csoporttagok részéről. Torbó Annamária ezeket a megnyilatkozásokat jó érzékkel rendszerezte öt nagyobb témakörbe. E szerint vita tárgyát képezte, hogy mennyire lehet szétválasztani az írói alkotások mondanivalóját az adott író közéleti megnyilatkozásaitól, és hogy milyen felelősséggel tartozik az író a közösségének irányába. A diskurzus fontos elemét szolgáltatta a biológiai nemekről folytatott eszmecsere, de több vélemény is a média mint hatalmi ág felelősségét kárhoztatta, illetve a túlzottnak vélt politikai korrektség jelenségének problémáját emelte ki. A biológiai és társadalmi nemek kapcsán azonban más kisebbségek társadalmi helyzete is exponálódott a vizsgált rajongói hozzászólásokban. Bár a semleges álláspont meglehetősen alulreprezentált volt a diskurzusban, a szerző szerint mégis kiemelendő a vita hasznossága, hiszen ezáltal a rajongói közösség tagjai bekapcsolódhattak egy aktív tanulási folyamatba, amelynek kereteit egyértelműen a részvételi kultúra teremtette meg.

A bemutatott monográfia egyértelmű erénye, hogy az akkurátusan alkalmazott fogalmak segítségével rávilágít a rajongói közösségekben végbemenő ambivalens értelmezési folyamatokra, és felhívja a figyelmet arra, hogy a *canon* és a *fanon*, valamint a *curative* és a *creative fandom* számtalanszor összeütközik egymással, ám ezek az értelmezések markánsan egyáltalán nem választhatók szét egymástól

a rajongói olvasatokban. A fentiekén túl azonban érdemes lett volna több ponton hangsúlyozni, hogy a megszólaló adminisztrátorok pozíciójukból kifolyólag jóval kiterjedtebb lehetőségekkel rendelkeznek az online térben, mint az egyszerű csoporttagok. Az adminok egymáshoz való viszonyának felderítése például éppen arra mutatott rá, hogy a két rendkívül befolyásos csoportvezető kifejezetten nehezen volt meggyőzhető az általuk képviselt vélemény ellenkezőjéről, a befolyásos adminok véleményének felülreprezentáltsága magában hordozhatja a rajongói részvételi kultúra egyoldalú megvilágításának veszélyét is. A bemutatott kötet fontos hozzájárulás a magyar rajongói kultúra közelebbi megismeréséhez, főleg annak tudatában, hogy hazai transzmediális rajongói közösségekről monografikus szintű, átfogó elemzés eddig még nem látott napvilágot, különösen nem a részvételi kultúráról szóló kurrens nemzetközi irodalom eszköztárának felhasználásával. Ennek értelmében a Harry Potter fandom összehasonlítása más rajongói kultúrákkal is várat még magára.

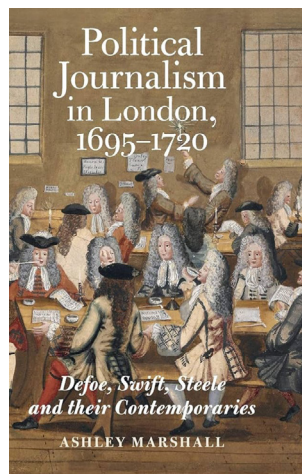
Papp Viktor

A korai 18. századi angol politikai újságírás és a populáris kultúra kapcsolata

Ashley Marshall: *Political Journalism in London, 1695–1720: Defoe, Swift, Steele and their Contemporaries*. Woodbridge, The Boydell Press, 2020. 313.

A spanyol örökösödési háború (1701–1714), amely Angliában szorosan összefüggött az 1688–1689. évi „dicsőséges forradalom” által létrehozott új politikai rend fenntartásával, kezdettől fogva komolyan foglalkoztatta a szigetország politikai közéletét és közbeszédét. A háború kitörésekor az angol bel- és külpolitika már alapvetően a whigek és a toryk közötti, korábban is jelenlévő megosztottság mentén szerveződött, melynek növekvő kettőssége a III. Vilmost (1689–1702) követő Anna királynő (1702–1714) uralkodása alatt is nagyban meghatározta a politikai közéletet, beleértve a korszakban virágzásnak induló politikai újságírás piacát. Ahogy arra Ashley Marshall rávilágít a *Political Journalism in London, 1695–1720: Defoe, Swift, Steele and their Contemporaries* című új monográfiájának bevezetőjében, az 1700-as évekre periodikák valóságos áradata látott napvilágot Angliában, kifejezetten pedig annak fővárosában, amit többek között az engedélyezési törvény (*Licensing Act*) 1695. évi elévülése segített elő. E periodikák tanulmányozása a 18. századi angol populáris kultúra szempontjából is érdekes összefüggésekre világíthat rá, hiszen különösen a politikai újságok, illetve a mögöttük álló szerzők, szerkesztők és kiadók az ideológiailag szintén elkötelezett olvasók, vagyis fogyasztók piacát is táplálták, akik lelkesen követték a lapok hasábjain megjelent híreket és a két „tábor” politikai polémiáit, az újságokban tematizált korabeli politikai közbeszédet.

Marshall a Boydell Press *Studies in the Eighteenth Century*-sorozatában megjelent sajtótörténeti munkájában számos érzékletes és öröndetes módon kevésbé ismert példát vonultat fel annak érdekében, hogy bemutassa ezt a sokrétű kapcsolatot a késő Stuart-kor (III. Vilmos, majd Anna) és a korai hannoveri időszak (I. György, 1714–1727) angol politikai közlete és populáris kultúrája között. A kötet három részből, összesen pedig hat, egymással szervesen összefüggő fejezetből áll. Az első és második rész az egymással számos témában szembenálló hetilapokban és egyéb periodikákban fellángoló politikai „harcok” tematikai sokszínűségét mutatja be, míg a harmadik rész a politikai újságok által elősegített szélesebb körű, ilyenformán „társadalmi politizálásnak” is nevezhető, egyéni és közösségi politikai aktusokat, azaz e politikai viták társadalmi beágyazottságát tárgyalja. A társadalmi



aspektus fontosságát és a sajtótörténeti kutatások számára kiemelkedő relevanciáját maga a szerző is tökéletesen megfogalmazza, leszögezve, hogy a 18. század eleji angol politikai újságírásban „egy jelentős változás tükröződik: az intenzíven és következetesen politizáló nyilvánosság megjelenése” (6). Mindez természetesen összefüggött azzal a korabeli politikai modellváltással, amely egyre inkább legitimációs kényszerként jelentett a közhatalom számára saját közvéleménye előtt. E váltásnak képezte részét az említett engedélyezési törvény 1695. évi elévülése is, amely ugyan véget vetett a nyilvánosság előtti cenzúrának, de – ahogy azt Marshall érzékletesen megjegyzi – „a publikálás utáni büntetéstől való félelem (és annak realitása) korszakunkban végig erős maradt” (202).

A kötet első két fejezete elsősorban alapvető kronológiai áttekintést kíván nyújtani az 1695 és 1720 közötti angol politikai újságírásról, mindemellett azonban alaposan fel is térképezi a korabeli újságokat és azok szerzői, kiadói és támogatói körének pártállását, kitérve sok esetben az időszakos, valamint a kevésbé ismert kiadványok elemzésére is. A vizsgált szerzők között whig oldalról olyan jól ismert nevekkal találkozhatunk e két fejezetben, mint Daniel Defoe, Joseph Addison és Richard Steele, de többek között Arthur Mainwaring vagy Abel Boyer politikai újságírása, továbbá igen öröndetes módon a radikális whig *Observer* is előtérbe kerül; ez utóbbival mind ez idáig az angol szakirodalom is jóval kevésbé foglalkozott. A toryk részéről a jól ismert Jonathan Swift mellett többek között a női szerzőként komoly (politikai újság)írói pályát befutott Delarivier Manley munkásságát is megismerhetjük, aki Swift szerkesztőtársaként, valamint *Az új Atlantisz* (*The New Atalantis*, 1709–1710) című, kétkötetes satirikus politikai regényével komoly károkat okozott a whig kormánynak, főként az abban közölt, whig és whig-közeli politikusokról és közéleti szereplőkről szóló pajzán történetek révén.¹

A whigek és a toryk általánosságban véve eltérő nézeteket vallottak a háborús szerepvállalás szükségességéről, illetve annak mikéntjéről, szűkebben értelmezve pedig a spanyol örökösödési háborúról, melybe a szigetország hivatalosan 1702 májusában lépett be. Mindez az angol részvétellel, majd pedig idővel a háborút lezáró béke szükségességével kapcsolatos politikai közvitában meglehetősen gyakran vezetett ellentétes álláspontokhoz; az örökösödési háború a korai „pártpolitikai” rivalizálás nyilvános katalizátorává vált Angliában. Míg a „liberális” whigek – a protestáns örökösödés melletti erős elkötelezettségük okán – hajlamosak voltak szinte teljes mértékben, anyagilag és katonailag is támogatni az európai kontinensen zajló háborút, addig az elszigeteltség elvét valló, „konzervatív” toryk elleneztek a szigetország európai szerepvállalását. 1701 elején Robert Harley, az alsóház újonnan megválasztott elnöke, aki később – az 1710-es tory kormányváltást követően – kiterjedt propagandaügynökséget hozott létre annak érdekében, hogy keresztülvigye az angol parlamenten a végül 1713-ban megkötött utrechti békeszerződést, megpróbált pártatlan álláspontot kialakítani a közelgő háborúval kapcsolatban. A háború kezdeti éveit követően, ahogy arra Heinz-Joachim Müllenbrock monográfiájában rávilágított, mind a whigek, mind pedig a toryk ügyesen kihasználták a nyilvános meggyőzés széles eszköztárát, amely az irodalmi és politikai műfajok szinte teljes skáláját magában foglalta az egyoldalas

¹ Vö. CARNELL, 2008., kiemelten: 174–180.

nyomtatványoktól és balladáktól (úgynevezett *broadside*-ok és *broadside* balladák) a politikai újságokon, pamfleteken és értekezéseken át egészen a költeményekig, sőt a prédikációkig.²

A monográfia második része a már említett Defoe, Swift és Steele „pártpolitikai” újságírói munkásságát mutatja be egy-egy fejezet erejéig. Először Defoe „Franciaország politikai ügyeinek áttekintése” (*A Review of the Affairs of France*) című, 1704 és 1713 között megjelent periodikáját ismerhetjük meg közelebbről. Az elemzés során Marshall igyekszik a legújabb szakirodalmi eredményekre építeni, amelyek megkérdőjelezik azt a közkeletű nézetet, miszerint Defoe a korábban említett Harley tory propagandistája lett volna. A spanyol örökösödési háború alapvetően 1708 után kezdett egyre komolyabb teherként megjelenni az angol közvéleményben, melynek következtében a whigek követelései a háború erőteljes folytatására egyre csökkenő támogatottságot kezdtek élvezni. Ahogy azt Müllenbrock is kifejti, tulajdonképpen itt „fogant meg” allegorikus álruhában annak az összeesküvés-elméletnek a tézise, amelyet Swift később hathatósan kiaknázott az általa szerkesztett *The Examiner* című tory folyóiratban, illetve *A szövetségesek viselkedése* (*The Conduct of the Allies*, 1711) című, a tory álláspontot védő pamfletjében,³ melyeket Marshall könyvének negyedik fejezetében tárgyal.

A háború befejezéséről, valamint a béke szükségességéről szóló élénk közvita a spanyol örökösödési háború döntő szakaszában, 1710 és 1713 között jelent meg az angol politikai médiában, amely vitához ekkor már minden műfaj, így a politikai újságtermékek is hathatósan hozzájárultak. Marshall épp emiatt elsősorban Defoe említett *Review*-jának utolsó, 1710 és 1713 közötti szakaszával foglalkozik leginkább, határozottan érvelve amellett, hogy Defoe, bármennyire is függött Harley-tól, mindig is igazi whig maradt, aki a periodika kiadásának kilenc hosszú éve alatt mindvégig moralizálva kommentálta az angol nemzet helyzetének és az európai erőviszonyoknak a változását, védelmezte a „párt-békét” és a protestáns örökösödést Angliában, illetve a másként gondolkodókkal és másvallásúakkal szemben tanúsított türelmet és a protestáns érdekeket Európában. Ha véleménye el is mozdult az 1710-es tory kormányváltást követő időszakban, akkor is igaz Marshall ítélete, mely szerint Defoe („Mr. Review”) és Swift („Mr. Examiner”) „radikálisan különbözőek voltak” (112.), ahogy újságírásuk is lényegében különbözött Harley kormányzata előtt és alatt egyaránt.

A könyv harmadik része – egyben pedig hatodik, utolsó fejezete – talán a legizgalmasabb témánk szempontjából, hiszen arra a politikai újságok által játszott meghatározó társadalmi szerepre összpontosít, amely révén a nyilvánosság különböző módokon és eszközökkel, de sikeresen bevonódott az aktuálpolitikai témák megvitatásába. A könyv korábbi részeiben bemutatott újságírói attitűdök tanulmányozása révén Marshall e fejezetben kifejezetten azt vizsgálja, hogy a korábbiakban részletesen tárgyalt szerzők hogyan szólították meg és képzelték el a „nyilvánosságot”, mit nyilatkoztak e politikai nyilvánosságról, illetve magáról a populáris

² MÜLLENBROCK, 1997. 30–31. A 17–18. századi angol irodalmi és politikai műfajok sokszínűségéről, sajátosságairól és kapcsolódási pontjairól legújabban lásd: KOMÁROMY–GÁRDOS–PÉTI, 2021.

³ A híres Swift-pamflet máig egyetlen magyar nyelvű fordítása csupán részlet, továbbá nem kritikai kiadásban érhető el, lásd: SWIFT, 1961. 89–108.

politikáról és kultúráról munkáikban, továbbá hogyan próbálták ösztönözni vagy épp korlátozni a politikai elkötelezettséget és a közéleti szerepvállalást, és tematizálni a politikai közbeszédet.

Ahogy arra Marshall rámutat, a korábbi sajtó- és médiakutatások részint a sajtó és a nyilvánosság közötti kapcsolat negatív tulajdonságait emelték ki, továbbá maguk a kortárs szerzők is tartottak a szélesebb körű politizálástól, illetve attól, hogy az „elszabadult” sajtó sokkal inkább manipulálhatja és félrevezetheti a tömegeket, mintsem tisztázhatja a fontos politikai kérdéseket (199–204.). Marshall azonban ahhoz a historiográfiai hagyományhoz és kutatási irányhoz kíván kapcsolódni, amely szerint a negatív aspektusok mellett fontosabb kidomborítani a pozitív következményeket, jelesen leginkább azt, hogy a korai 18. századi politikai újságok nagyban hozzájárultak a modern értelemben vett közvélemény megjelenéséhez.⁴ A szerző mindemellett kihangsúlyozza, hogy számos korábbi sajtótörténeti kutatás alapvetően amiatt nem tudott teljességre törekvő képet nyújtani a korabeli újságírók és olvasók közötti retorikai kapcsolat széles skálájáról, mert mind ez idáig igen kevés példát elemeztek a nyilvánosság vizsgálatának beemeléseivel. Ezt orvosolva Marshall a habermasi értelemben vett nyilvánosság megteremtésének értelmezési keretében⁵ alapvetően a *The Tatler* (1709–1711) és a *The Spectator* (1711–1712), azaz a „Mr. Spectator” és a „Spectator Club” álnevek mögött rejtőző Addison és Steele, majd pedig Swift és Defoe politikai újságírói működését elemzi a kötet harmadik részében, részletesen kitérve a szerkesztők és szerzők közbeszédre ható retorikai fogásaira.

Ashley Marshall monográfiája a korabeli whig és tory kiadványok széles skáláját öleli fel, miközben eredményesen mutatja be a különböző pártállású szerzők retorikáját, különösképp pedig azt, hogy e szerzők ideológiai meggyőződésüknek megfelelően milyen különböző módokon képzeltek el és szólították meg olvasóközönségüket. Ahogy az Marshall elemzéséből kitűnik, a tory szerkesztők és szerzők alapvetően kötelességtudó alattvalóként szóltak olvasóikhoz, a whig írók viszont olyan hatást igyekeztek kelteni, mintha független polgárokkal beszélgetnének. Az átfogó kötet örömdetes figyelmet szentel a korszak híres szerzői mellett az elhanyagolt vagy méltatlanul mellőzött periodikáknak is, a kiválóan tagolt fejezeteket pedig egy igen jól hasznosítható, 36 oldalas táblázatos függelék követi, melyben minden fontos információt – cím, szerző(k), kiadó(k), kiadási dátum, ár, politikai irányultság, online elérhetőség stb. – megtalálhatunk azokról a kiadványokról, melyekről szó esik a kötetben. Már csak ez utóbbi miatt is elmondható, hogy Marshall munkája kiváló kiindulópontja lehet további sajtó- és eszméletörténeti kutatásoknak, de fontos részét képezheti akár a bölcsészet- és társadalomtudományi szakok egyetemi tananyagának is.

Schvéd Brigitta

⁴ Erről lásd bővebben többek között: BRIGGS–BURKE, 2004., kiemelten: 72–75.

⁵ Vö. HABERMAS, 1971.

Felhasznált irodalom és rövidítések

BRIGGS-BURKE

- 2004 BRIGGS, Asa – BURKE, Peter: *A média társadalomtörténete: Gutenbergtől az internetig.* Budapest, Napvilág Kiadó, 2004.

CARNELL

- 2008 CARNELL, Rachel: *A Political Biography of Delarivier Manley.* London, Pickering & Chatto, 2008.

HABERMAS

- 1971 HABERMAS, Jürgen: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása: Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban.* Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1971.

KOMÁROMY-GÁRDOS-PÉTI

- 2021 KOMÁROMY Zsolt – GÁRDOS Bálint – PÉTI Miklós (szerk.): *Az angol irodalom története.* 3. kötet: *Az 1640-es évektől az 1830-as évekig.* I-II. rész. Budapest, Kijarat Kiadó, 2021.

MÜLLENBROCK

- 1997 MÜLLENBROCK, Heinz-Joachim: *The Culture of Contention: A Rhetorical Analysis of the Public Controversy about the Ending of the War of the Spanish Succession, 1710–1713.* München, Wilhelm Fink Verlag, 1997.

SWIFT

- 1961 SWIFT, Jonathan: *Szatírák és röpiratok.* Ford., utószó, jegyzetek: KÉRY László. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1961.

English abstracts

Chikány, Judit

Approaches to the Conceptual History of Nineteenth-Century Hungarian Chapbook Literature

This study aims to highlight the diverse nature of the corpus of nineteenth-century Hungarian chapbook literature from the perspective of contemporary discourses. Earlier, widely accepted statements can now be reconsidered through more in-depth textual analysis. Examining the various terms used for chapbooks reveals that that nineteenth-century Hungarian culture did not uniformly reject these texts. In fact, differing attitudes can be observed: while some viewed chapbooks as harmful and condemnable, calling for their destruction, others saw them as guardians of the common class's language and believed they were worth collecting. For some, chapbooks provided their first significant reading experiences. The earliest mentions of chapbooks worth preserving emerged mainly in discourses for the purpose of cultivating the Hungarian language. This study also uncovers a diverse range of terms used for cheap prints during the nineteenth century, revealing the individualistic interpretations of some of the terms through textual analysis. The article emphasizes the complexity and historical layering of the issue and argues for an interdisciplinary approach to studying chapbooks, as these texts are highly varied in terms of content, readership, historical impact, and usage.

Fejes-Jancsó, Dorottya

Love in the Time of Nationalism: The Gadar Franchise and the Historical and Political Contexts of Bollywood War Films

Although Bollywood is not globally renowned for its war films, this theme has gained increasing prominence in India's largest popular film industry since the 1990s, and once again in the second half of the 2010s. These periods coincide with the governments of the radically nationalist Bharatiya Janata Party (BJP) (from 1998 to 2004, and again from 2014 to the present). As a result, war films during these times have strongly focused on conflicts in the South Asian region and recent historical events, particularly the search for identity among the new nations formed after the partition of colonial India, the construction of their national images and myths, and the promotion of nationalist values. The tremendous success of the film *Gadar: Ek Prem Katha* (*Rebellion: A Love Story*), directed by Anil Sharma and released in 2001, can be attributed to its portrayal of a love story burdened by the weight of history and war – aligned, of course, with the prevailing political ideology. Given the BJP's political stance and its influence on the film industry, it is not

surprising that nationalism has once again become a central theme in Bollywood since 2014, leading to a renaissance of war films. This trend manifested in the production and release of a second installment of *Gadar* in August 2023. The aim of this study is to illustrate, using the *Gadar* franchise as an example, how the resurgence of Bollywood war films in the 2020s clearly reflects a return to the narrative and thematic style of the 1990s. However, the symbolism and rhetoric of these films have become more simplified, and their characters and plots increasingly one-dimensional and superficial – mirroring the central political guidelines.

Horváth, Réka

From Notices to Advertisements: The Products of Popular Culture in the Advertisements of London's First Daily Paper at the Turn of the Seventeenth and Eighteenth Centuries

How can the readership of early modern London and its relationship to contemporary popular culture be determined? This study seeks to answer this question by analyzing the advertisements of London's first daily paper, the *Daily Courant*. These advertisements, diverse and innovative in nature, not only help us to identify the segments of society that were likely to be engaged in following the growing volume of news during the period under study, but also shed light on the economic, commercial, health-related, and cultural products in demand among the paper's readership. Moreover, they reveal popular innovations, whether products or genres, being introduced to and promoted for public adoption. The turn of the seventeenth and eighteenth centuries was a turbulent period in European history. The Peace of Ryswick and the Treaty of Carlowitz significantly reshaped power relations across the continent, while also foreshadowing the escalation of the conflict over the Spanish succession. Unsurprisingly, it led to an unprecedented demand for foreign news, creating fertile ground for the expansion of the periodical press. In England, this growth occurred after the expiration of the *Licensing of the Press Act* in 1695, leading to a rapid proliferation of periodicals and a sharp rise in their political importance. These weekly publications, in addition to covering both domestic and foreign news, included advertisements. Initially, publishers promoted their own publications, but soon, other sellers began to recognize the opportunities these spaces offered. As a result, the advertisement section began to occupy more and more space. The content of these notices was highly varied, covering nearly every aspect of urban life. In this study, I analyze advertisements specifically focused on popular culture products at the turn of the century. My aim is to identify which products were in greatest demand and to explore how this influenced the functional changes in the nature of advertisements.

Madár, Mária**Sci-fi Book Covers by György Korga: The Surge of High Art in the Popular Culture of the 1960s and 1970s**

György Korga (1935–2002) was a Hungarian sci-fi painter from the 1970s whose work left a lasting impact on the following generation of artists and readers. However, Korga did not start his career as a sci-fi artist. He was one of the artists who sought to reform socialist realist painting by infusing it with surrealist elements, which led to the creation of “surnaturalist” painting – a style unique to the Hungarian art scene, though it can be linked to the magical realist movements of the 1960s. In pop culture studies, surrealist techniques in high art are often considered well-suited for portraying sci-fi worlds. If Korga was initially part of the “high art club” of his time, how did he end up as a sci-fi painter, contributing to the mass-produced, often lowly regarded, sci-fi books and magazines? This paper explores Korga’s journey through the cultural and political censorship of the Kádár regime, and how so-called “frowned upon” painting methods eventually found their way into popular culture and graphic art, ironically making the stigmatized “Western” influences more widespread than before. This paradox mirrors the story of how science fiction became a popular literary genre in Hungary. The paper also examines how Korga, along with György Kuczka – the “sci-fi pope” of Hungary and editor of the *Kozmosz Fantasztikus Könyvek* (*Cosmos Fantastic Books*) series – became central figures in Hungary’s sci-fi scene, shaping the imagination of Hungarian readers.

Vilonya, Bianka***“The Rolling Opera is the cultural revolution’s precious achievement.” Or Can the Opera Be Popular?***

In the Rákosi era, Hungarian cultural life underwent significant changes as the state took control of theaters and musical institutions. The Opera House needed to adapt in two areas: politically and artistically, in order to meet the standards expected of performers. One of the primary goals of the state party was to expand the outreach of the Opera House by attracting social groups that had never seen theatrical plays before, such as factory and agricultural workers. This objective is reflected in both archival documents and the period press. To promote the opera culture among these audiences, the so-called “Rolling Opera” was created. This study seeks to answer the following questions: How did they aim to encourage attendance at opera performances through the Rolling Opera? What methods were employed to achieve this goal? What kind of performance structure was designed to make the genre accessible to a wider audience? Additionally, the study examines how the Rolling Opera was portrayed in newspapers and how it was advertised. The operation of the Rolling Opera, along with the surrounding discourse, is analyzed using archival documents and contemporary press articles.

Szerzőink

Chikány Judit • chikanyjudit@gmail.com

Az ELTE ITDI doktorandusza, kutatási területe a 18–19. századi magyar nyelvű ponyvairodalom befogadás- és kutatástörténete.

Csörsz Rumen István • csorsz.rumen.istvan@abtk.hu

Irodalomtörténész, a HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének tudományos főmunkatársa.

Fejes-Jancsó Dorottya • dorottya.fejesjancso@gmail.com

AZ ELTE FDI Film, Média- és Kultúraelméleti Doktori Programjának hallgatója, kutatási területe a kortárs indiai filmkultúra, a filmek, intézmények és a politika kapcsolata Bollywoodban.

Horváth Réka • limereka@student.elte.hu

Az ELTE TDI Kora Újkori Magyar Történelem Programjának hallgatója. Doktori disszertációjának témája a Rákóczi-szabadságharc megjelenése a korabeli angol és ír periodikus sajtóban, amelynek elsődleges forrásai a 18. század első éveiben kiadott angol nyelvű hetilapok.

Ignác Ádám • ignacz.adam@abtk.hu

Zenetörténész, a HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézetének tudományos főmunkatársa.

K. Horváth Zsolt • khzs@hotmail.com

Történész, a Budapesti Metropolisz Egyetem Művészeti Karának egyetemi docense.

Madár Mária • madarmariam@gmail.com

Művészettörténész, az ELTE FDI Művészettörténeti Doktori Programjának doktorjelöltje. Kutatási területei az 1945 utáni magyar képzőművészet és a vizuális kultúra a hidegháború alatt.

Papp Viktor • viktorpapp@gmail.com

Történész, médiakutató, az MNM KK Országos Széchényi Könyvtár munkatársa.

Pikli Natália • pikli.natalia@btk.elte.hu

Irodalomtörténész, az ELTE BTK Angol–Amerikai Intézetének egyetemi docense.

Schvéd Brigitta • brigittschved@gmail.com

Történész, a PTE BTK doktorjelöltje, a Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (Mainz) kutatója. Fő kutatási területe a kora újkori eszme-, fogalom- és sajtótörténet, továbbá a politikai gondolkodás története.

Vilonya Bianka • vilo@student.elte.hu

Az ELTE TDI Atelier Interdiszciplináris Történeti Doktori Programjának hallgatója. Kutatási területe a Magyar Állami Operaház a Rákosi-korszakban.