

Mravik Patrik Tamás

Illúziók rendszerváltásra

Ideológiai és társadalomábrázolási mintázatok a kilencvenes évek eleji magyar tévésorozatokban*

„Tudjuk: a sorozatok nem az örökkévalóságnak készülnek. Egyszer persze kortörténeti dokumentumok lesznek, s az utókor ugyancsak csodálkozni fog azon a naivitáson, amely tágabb összefüggésekben nemcsak az alkotókról szól. Rólunk is, akik kedvünk ellenére, de álltuk a modellt. Mintha ide hallanám: hogy ezek milyen félnőtások voltak...”¹

Vajon milyen kép jut először eszünkbe a rendszerváltás szó hallatán? A széteső gyár udvaráról a teljes létbizonytalanság felé bandukoló munkások Schiffer Pál képkockáiról, vagy a fiatalos tettvággyal szónokló Orbán Viktor beszédének pillanatai Nagy Imre újratemetésén, esetleg a pedagógusszálló szűkös szobájában orosz helyett immáron angol könyvek felett küszködő Emma és Böbe Szabó István filmjében? Mozgóképes média és politikum talán soha nem kapcsolódott össze annyi szálon, mint az 1989–90-es rendszerváltás eseményeinek vonatkozásában: gazdag mozgóképes korpusz mesél és tudósít erről az időszakról, ezek feldolgozása azonban mégsem vált sem társadalmi, sem tudományos diskurzus alapjává.

Jelen tanulmány nem a nagy emberek nagy tettei szerint elképzelt politikai monumentum ábrázolásaira koncentrál, hanem azokra a kulturális és ideológiai

mintázatokra, amelyek a mindennapok társadalmi értékvilágának (át)alakulását igyekeztek megragadni egy rendkívül bizonytalan időszakban.² Arra voltam kíváncsi, hogyan próbálják elbeszélni az átmenet valóságát a korszak szinkronidejű tévésorozatai, rezonálnak-e egyáltalán a társadalmi értékvilág mintázatai a politikai átalakulásra, amit az utókor többek között a rendszerváltás/rendszerváltozás/rendszerváltoztatás konstruált kifejezéseiivel illet.³ Milyen karaktereket kínálnak fel a nézők számára, és milyen műfaji, elbeszélési funkciót választanak: inkább magyarázni, dramatizálni vagy elemezni próbálják az eseményeket, esetleg a szórakoztatás eszközeivel elfogadhatóvá tenni a változás terhét? Ezek a funkcióválasztások pedig mit mondanak el a televízió esetleges rendszerváltásával, szerepfelfogásának átalakulásával kapcsolatban?

*A tanulmány az NKFI által támogatott, FK 135235 azonosító számú, *A magyar népszerű film és tévékultúra a szocializmus idejétől napjainkig* című kutatás keretében készült. A szöveg a Hajnal István Kör Társadalomtörténeti Egyesület 2022-es vizualitás tematikájú konferenciáján elhangzott előadás bővített változata.

1 Boda István: *Dráma helyett az idill. Hajdú-Bihari Napló* (1994) no. 24. (1994. január 29. szombat) p. 7.

2 Clifford Geertz amerikai kultúranthropológus szerint a kulturális jelrendszerhez hasonlatosan – „az emberi élet mintázottságának kialakítására szolgáló külsődleges információforrásként” – felfogható ideológia akkor szerezhet domináns pozíciót, amikor hiány mutatkozik az embereket orientáló más szimbólumrendszerek jelenlétében és hatékonyságában, ekkor „az ideológiák megkísérlik érthetővé tenni az egyébként felfoghatatlan társadalmi helyzeteket.” A kilencvenes évek eleje is ilyen bizonytalanságot mutat a biztos társadalmi értékrendszer tekintetében, ami egyrészt teret ad a mindennapi valóság értelmezését célzó politikai-ideológiai eszközöknek, másrészt erősítheti az emberek világmagyarázó elvek iránti igényét, ami ugyancsak különböző illúziók alapanyagát jelentheti. Geertz, Clifford: *Az ideológia mint kulturális rendszer*. In: Uő. *Az értelmezés hatalma*. Osiris: Budapest, 2001. pp. 26–72.

3 A szövegben az egyszerűség kedvéért a rendszerváltás kifejezést használom, de hangsúlyosan nem annak politikai percepciói érdekelnek, ennek megfelelően gyakran a még általánosabb (társadalmi) átalakulás fogalommal élek.

A populáris kultúra, közelebbről a változást tematizáló tévésorozatok és tévéjátékok elemzése nemcsak a korábbi kutatások szűkszávsága miatt bizonyulhat termékeny területnek, de sokat mondhat el arról, hogyan látták az alkotók az akkori eseményeket, milyen ideológiai sémák szerint igyekeztek narratívába rendezni azokat, illetve azt is megmutatják, hogyan képzeltek el a nézők igényeit. A fikciós sorozatok, amelyeken keresztül e kérdésekre igyekszem válaszokat találni, az 1990-es évek első felében futó – a társadalmi valóság átalakulására különböző szempontok szerint, de tudatosan reflektáló – alkotások: 1. az 1993–1995 között készített, egy vagy legfeljebb három évadot megélt tévésorozatok: *Frici, a vállalkozó szellem* (r.: Seregi Zoltán, f.: Balázs József, Szentmihályi Szabó Péter, Szuhay Balázs), *Öregberény* (r.: Málnay Levente, f.: Bertha Bulcsú, Békés Pál, Görgey Gábor, Komzsik István, Szabó Illés, Szakonyi Károly), *Glóbusz* (r.: Márton István, f.: Prekop Gabriella) 2. a többszáz részből álló, folyamatosan futó telenovellák, – terjedelmi és módszertani okokból – elsősorban a *Kisváros*⁴ és 3. egy kétrészes tévéjáték 1994-ből, *Az álommenedzser* (r.; f.: Kovács András). Ezek kiválasztásánál fontos szempont volt, hogy közvetlenül az átalakulás folyamatának időszakában születtek, ebből kifolyólag szinkronidejű mintázatait hordozzák a változás különböző percepcióis formáinak.

A rendszerváltás mint mozgókép

Egyes sorsfordítónak vélt, úgynevezett nagy események társadalmi észlelése és emlékezete alapvetően függ azoktól a képektől, amelyek által a néző egyfajta valósággá rendezi a különböző történéseket – gondoljunk például az 1956-os forradalom képeinek továbbélésére a Kádár-korszakban.⁵ Ugyanakkor a nyolcvanas években a videótechnika, a dokumentarista irányzatok és jelen tanulmány szempontjából legfontosabbként a Magyar Televízió révén korábban nem látott potenciál kínálkozott egy közéleti jelenség sokoldalú, az eseményekkel viszonylag szinkronidőben reagáló mozgóképes megjelenítésére.

A dokumentarista irányzatok révén egyrészt Schiffer Pál és Almási Tamás dokumentumfilmjei által a szocializmusból a kapitalizmusba való átmenet ellentmondásossága, a gyáripar szétesését követő hatalmas munkanélküliség és létbizonytalanság,⁶ míg a Fekete Doboz videóanyagainak köszönhetően a civil ellenállás és a demokratikus ellenzék megszervezésének törekvései jelenhettek meg.⁷ Ezek az anyagok a korszakban is, de részben máig jobbra értelmiségi elitcsoportok számára jelentik a rendszerváltás ismert kordokumentumait. Egy-két – aktuálpolitikai kontextusok révén felkapottá vált – interjúrészletük kivételével kevésbé hangsúlyos elemei a rendszerváltásról szóló szélesebb körű diskurzusnak. Mindez nagyrészt a korszak szerzői filmes korpuszára is igaz, így például Szabó István fent említett *Édes Emma, drága Böbe* című 1992-es filmjére.⁸

4 Az összesen 195 részből álló sorozat rendezői: Balogh Zsolt, Fazekas Lajos, Pajer Róbert, ifj. Elek Ottó, Várkonyi Gábor, Rozgonyi Ádám – forgatókönyvírói: Fazekas Lajos, Ihos József, László Anikó, Odze György, Podoski Gábor, Pozsgai Zsolt, Rozgonyi Ádám, Sinkó Péter, Szabó Illés, Szabó Sándor, Szilágyi Éva, Szurdi András. A korszak kultikus telenovellái: a *Szomszédok* és a *Familia Kft.* tehát csak érintőlegesen képezi az elemzés tárgyát.

5 Murai András: Újrahasznosított felvételek. 56-os filmdokumentumok a kora Kádár-rendszer nyilvánosságában. *Korall. Társadalomtörténeti Folyóirat* 17 (2006) no. 65. pp. 78–89.

6 Vörös Adél: Emberek az embertelenségben. A rendszerváltás vesztesei Almási Tamás és Schiffer Pál dokumentumfilmjeiben. *Metropolis* 8 (2004) no. 2. pp. 58–69.

7 Varga Balázs: Fekete Dobozok. Változatok dokumentarizmusra. *Filmkultúra. Filmelméleti és filmművészeti szemle* 29 (1993) no. 2. pp. 6–10.

8 A rendszerváltás időszaka részben már a mozgóképes médiumok közötti átrendeződés nyomait is magában hordozta. A társadalmi problémákra való reflexió tekintetében korábban – például az '56-ra való mozgóképes utalások vonatkozásában is – domináns helyzetben lévő játékfilmekkel és alkotóikkal kapcsolatban immáron az a kritika fogalmazódott meg, hogy miért nem jelenik meg egyáltalán a rendszerváltás folyamata hangsúlyosan a magyar játékfilmekben. (Mihancsik Zsófia: Kiürült agóra. A rendszerváltás

Más a helyzet a Magyar Televízióval, amely a nyolcvanas évek végére immáron három évtizedes működéssel, komoly szakmai-kreatív potenciállal, professzionális szakembergárdával és eszközállománnyal rendelkezett, monolit helyzeténél fogva pedig komoly társadalmi hatással bírt, aminek ekkora magabiztos tudatában is volt. Fontossága az események közvetítése mellett a fokozatosan súlyosbodó politikai tétek megjelenítésében is rejlett. Egyrészt a politikai változás számos meghatározónak vélt eseményét – például Nagy Imre újratemetését vagy a Ceaușescu házaspár kivégzését – közvetítette a televízió, másrészt 1989 első felétől fokozatosan a különböző ellenzéki csoportosulások egyes képviselői is megjelenhettek a tévé képernyőjén, mint a kettes csatorna *Napzána* című műsorában.⁹ Amellett, hogy az MTV dokumentálta, a képernyőn keresztül jelenítette meg a politikum szféráját, az állami televízió maga is politikai üggyé vált – a tévé feletti kontroll megszerzése a rendszerváltó pártok hatalmi harcának egyik meghatározó frontvonalává alakult. A kortársak által is már médiaháborúnak nevezett jelenség szinte teljesen uralta a tévével kapcsolatos diskurzust a kilencvenes évek elején.¹⁰ Ebből fakadóan a tévé rendszerváltása döntően politikai üggyé jelent meg: annak gazdasági átalakítása (privatizáció vagy állami tulajdon), személyi állományának felépítése (kik legyenek a vezetők, a szerkesztők, az ellenőrző bizottságok tagjai), szakmai dilemmái (pártatlanság, paritás kérdése) egyaránt a pártállamtól megörökölt monolit nyilvánosságért vetélkedő pártpolitika koordinátarendszerében alakult.

Bármennyire meghatározó jelenség, a médiaháború direkt módon nem nyújt adekvát értelmezési keretet az elkészült sorozatokhoz, nem látszódik például, hogy

a „harc” során az adott pillanatban éppen domináns párt ideológiája tükröződne az akkor elkészült sorozatokban.¹¹ A társadalomábrázolási mintázatok ehhez képest különböző rétegekből épülnek fel, ezzel együtt nem választhatók szét azoktól az ideológiai valóságértelmezésektől, amelyek a korszakban – elsősorban a két legerősebb rendszerváltó párt, az MDF és az SZDSZ által – használatban voltak. A rendszerváltás liberális útját képviselő SZDSZ forgatókönyvében az országnak minél gyorsabban kellett volna adaptálnia a liberális demokrácia és a globális piacgazdaság sztenderdjeihez, hogy ezzel csökkentse a lemaradást a Nyugathoz képest. Ezzel szemben az MDF kevésbé rendelkezett kidolgozott gazdasági programmal, inkább érzelmi azonosulást és kollektív értékformákat kínált. Az átalakításra végül egy szociális jellegű piacgazdaság programjával álltak elő, aminek lényege az addig állami tulajdon társadalmi tulajdonná alakításának elképzelése volt.¹² Az érzékelhető különbségek mellett, amit a politikai harcokban elhangzó, jól ismert szövegek is tükröztek – mint a másik fél kommunistának, idegennek vagy alkalmatlannak titulálása – két fontos hasonlóságot kell kiemelni, ami meghatározta a rendszerváltásról szóló elbeszéléseket. Egyrészt, hogy mindkét párt alapvetően békés, tárgyalásos úton haladó átmenetet képzelt el, másrészt, hogy a neoliberais kapitalizmus gyors és sikeres adaptálása, valamint az állami javak közös tulajdonná alakítása is erősen illuzórikus elgondolást jelentett.¹³

10 filmjei – Beszélgetés György Péterrel, Hirsch Tiborral és Révész Sándorral. *Filmvilág* 45 (2002) no. 1. pp. 16–21.)

9 Sipos Pál: A vég kezdete – A Magyar Televízió közelmúltjából I. *Mozgó Világ* 37 (2011) no. 3. pp. 74.

10 Ld. Bajomi-Lázár Péter: *A magyarországi médiaháború*. Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 2001.

11 Több okból sem lenne életszerű ez a feltételezés. Egyrészt maguknak a pártoknak sem volt teljesen kikristályosodott, egységes ideológiája, másrészt az események is rendkívül gyorsan zajlottak, sok esetben nemhogy az ezekre érkező kulturális reflexió, de még maguk a tényleges politikai történések sem voltak átláthatóak.

12 Ripp Zoltán: *Eltékozt esélyek? A rendszerváltás értelme és értelmezései*. Budapest: Napvilág Kiadó, 2009. pp. 76–93.

13 Az egyes politikai pártok, de különösen az 1990-ben felálló kormány ígéretei is nyilvánvalóan építettek a társadalomban élő illúziókra, ezáltal felerősítve azokat. Az illúziókban így tisztán kapcsolódtak össze a társadalmi és a politikai képzeletvilág horizontjai a változás időszakában, aminek hatására a kilencvenes évek közepére a be nem váltott ígéreteket követően már nem volt teljesen egyértelmű, hogy az emberek a kormányban vagy a saját illúzióikban csalódtak inkább. Lásd: Farkas Zoltán: A kormány és az illúziók. *Mozgó Világ* 20 (1994) no. 1. pp. 88–97.

Kapitalista szórakoztatóipar vs. szocialista propaganda? A tévé-rendszerváltás különütasságának és kontinuitásának kérdései

A filmekben, sorozatokon keresztül megjelenő ábrázolás-minták sok esetben többet mondanak el arról a társadalomról, amely megalkotja azokat, mint arról, ami a vásznon vagy képernyőn megjelenik. Legyenek ezek bármennyire a valóságtól elrugaszkodottak, már a klasszikus kultúrtörténet számára is evidens volt, hogy „a civilizáció történetének számára egy korszak téveszméi és vélekedései is értékesek, fontos ténynek számítanak”.¹⁴ Az illúziók megértéséhez pedig szükség van annak a közegnek a – jelen dolgozat keretei közt csak vázlatos – feltérképezéséhez, amely ezeket előállította.¹⁵ Ez a közeg a televízió (Magyar Televízió), amelynek az átalakulása ugyancsak nem egyszerűsíthető le a neoliberais fordulat szellemében a szocialistából a kapitalistába való átmenetre.

Hankiss Elemér, későbbi tévéelnök 1982-ben egy amerikai útról visszatérve még döntőrészt a különbségeket látta a zajosabbnak, élettelibbnek, pozitívabbnak,

interaktívabbnak és üzeneteiben egységesebbnek tűnő amerikai és a lassabbnak, múltbarévedőnek, enerváltabbnak és üzeneteit tekintve ellentmondásosabbnak érzékelt magyar televízió között.¹⁶ A nyilvánvalóan meglévő egyes különbségek mellett a kurrens kutatások, így elsősorban Imre Anikó 2016-os monográfiája alapján a kapitalista szórakoztatóipari versus szocialista agitprop televízió dichotómiája helyett sokkal inkább az átjárhatóságok és a hibriditás mentén írható le a magyar televíziózás története.¹⁷ Folyamatos volt a nyugati műsorok vásárlása és cseréje,¹⁸ futottak a szocialista tervgazdaság ideájával egyébként igencsak nehezen összeegyeztethető reklámok, sőt 1968-tól mai szóval élve önálló tévés marketing osztály működött Kereskedelmi Iroda néven.¹⁹ Emellett a politikai-ideológiai és az oktató-nevelő műsorok mellett egyre nagyobb részt hasítottak ki a külföldi és a hazai gyártású populáris alkotások (tévé-sorozatok, tévéjátékok). A televízió hatalmas tömeghatását tekintve meglepő módon relatív függetlenségben működhetett a központi akaratól, a benne dolgozók számára viszonylagos szabadságot nyújtott a kísérletezésre. Bár közismert anekdota, hogy Kádár nem nézett tévét, a sznobizmus mellett Imre Anikó elemzése szerint azért volt lazább a cenzúra a televízióval kapcsolatban, mert a politikai vezetés eleinte nem igazán értette ezt a médiumot.²⁰ Mire pedig a hatvanas évek végé-

14 Huizinga, Johan: *A középkor alkonya*. Budapest: Magyar Helikon, 1976. pp. 46.

15 Azt, hogy az illúziók mennyire meghatározták a korszak társadalmi képzetét, nemcsak a történetírás utólagos értékelése mutatja. A vizsgált sorozatokban ábrázolt emberi sorsok, élethelyzetek és lehetőségek kritikai fogadtatása is rámutat, hogy az illuzórikus jelleg már a kilencvenes évek első felében is érzékelhető volt a populáris kultúra területén is. A dolgozat mottójául választott „vallomás” is erre mutat rá némi öniróniával.

16 Hankiss Elemér: A cselekvő és a merengő tévé – Jegyzetek az amerikai és a magyar televízió hatásmechanizmusáról. *Filmvilág* 25 (1982) no. 8. pp. 54–57.

17 Imre Anikó: *TV Socialism*. Durham, London: Duke University Press, 2016.

18 *Tévé-könyv*. Budapest: Idegenforgalmi Propaganda és Kiadó Vállalat, 1985. pp. 7–10.

19 A korszak végén, 1987-ben az Idegenforgalmi Propaganda és Kiadó Vállalat által megjelentetett második televízióval foglalkozó népszerűsítő kiadvány már a televízió és a reklám elválaszthatatlan szövetségéről számol be, amelyek testvéreként „jóban-rosszban viselik a bánatot és örömet egyaránt”. A szocialista televízió önlegitimációs értelmezésében a nyilvánvaló ideológiai ellentmondás ellenére a nyugati országokhoz képest a szocialista reklám nemcsak tájékoztat egyes termékekről, sőt „kulturális, egészségvédelmi, közlekedésbiztonsági információt is szolgáltat”. *TV könyv*. Budapest: Idegenforgalmi Propaganda és Kiadó Vállalat, 1987. pp. 314–316.

20 Ezt a televízióval kapcsolatos korai, ötvenes-hatvanas évekbeli Politikai Bizottsági ülések jegyzőkönyvei is megerősítik. Különösen látványos ez a tévé hazai indulásával szinkronidőben zajló 1958-as PB ülés kapcsán, ahol a rádióhoz képest kisebb fajsúlyú tényezőként tárgyaltak róla, a pártfőtitkár pedig már ekkor is távolságtartóan viszonyult az új médiumhoz. „Azt hittem, hogy a Rádió és a Televízió a kormány félhivatalosa, ide meg az van írva, hogy a párt eszköze. Persze a pártnak is eszköze, de ne adják ide, mert akkor mindjárt többet kell mondanunk róla.” (MNL OL 288. f. 7/24. ö. e. – Javaslat az Agit. Prop. Osztályon belül Rádió- és Televíziós Csoport felállítására. [1958. március 14.]

re a párt felmérte, mekkora erővel bír, addigra a közönség már szabadidős-szórakoztató tevékenységként könyvelte el, és ezt is várta el tőle.²¹ A MTV függetlenségét az is erősítette, hogy 1985-ig az államtól függetlenül, döntőrészt előfizetésekből, tehát lényegében (az államszocialista berendezkedés és tervezdaság kontextusában újabb paradoxként) piaci alapon is fenn tudta magát tartani.²²

A Magyar Televízió tehát az egyik oldalról műsorstruktúráját, szerkesztési elveit tekintve akár készen is állhatott volna a neoliberais fordulatra, ugyanakkor az átalakulás ellentmondásos jellege a tévé helyzetét is erőteljesen érintette a kilencvenes években. A média liberalizálási kísérletei politikailag és társadalmilag instabil helyzetben zajlottak, amelyben még csak keresték a régi kommunista berendezkedést felváltó új normatív formákat.²³ A televízió két oldalról is kitért volt ekkoriban: egyrészt a nyolcvanas évekre lényegében teljes volt a lefedettség, új előfizetők híján a korábbi finanszírozási forma már nem volt fenntartható, ami miatt nőtt az államtól való függőség.²⁴ Másrészt az MTV körül folyó politikai csatározások is bizonytalanná tették az új keretek felállítását. Mindez természetesen a mindennapi működést is megnehezítette. Egy Vitray Tamással, a kettes csatorna vezetőjével készült 1991-es interjú például részleteiben is bemutatta azt a finanszírozást és üzemeltetést illető bizonytalanságot, amely ezeket az éveket jellemezte.²⁵

Ez a hibriditás ugyanakkor egyfajta alkalmazkodóképességet is magával hozott. Miközben a pártok a televízió elfoglalásáért küzdöttek, az már olyan szakmai, tartalomgyártó potenciállal bírt, amelynek révén képes volt részben politikai-agitációs céloknak, szórakoztatóipari elvárásoknak, valamint művészeti sztenderdeknek megfelelően is ábrázolni az átalakulás eseményeit.²⁶ Gondoljunk bármit ezek esztétikai minőségéről, a politikumot a televízió nemcsak az egyes pártok képernyőn való megjelenítése, illetve a politikai események közvetítése révén, de a fikciós műfajok által is elbeszélte. Ezek a sorozatok pedig bármennyire magukévá tették a rendszerváltó elit és a társadalom illúzióit, sokoldalúan voltak képesek rezonálni a társadalom elvárásaira. Kis túlzással azt lehetne mondani, hogy a rendszerváltó televízió kreatívabb és fantáziadúsabb volt, mint a rendszerváltó elit nagy része. Ezek az ideológiai és társadalomábrázolási mintázatok pedig visszatükrözik a magyar televízió hibriditását: egyes esetekben a szocialista politikai edukációs formák továbbélése, máskor a neoliberais szerkesztési elvek simulékony adaptálása volt rájuk jellemző.²⁷

21 Imre: *TV Socialism*. p. 7–10.

22 *Tévékönyv*. p. 4.

23 Mungiu-Pippidi, Alina: Államiból közszolgálati. A kelet-közép-európai televíziók sikertelen reformja *Médiakutató* (2001) no. 5. pp. 75–88.

24 *Tévékönyv*. p. 4–6.

25 Csáki Judit: Nem vagyok dilettáns. Beszélgetés Vitray Tamással. *MTA Kritika* 20 (1991) no. 5. pp. 27–29.

26 Az említett 1991-es Vitray-interjú is érzékletesen mutat rá az MTV rugalmasságára. A kettes csatorna vezetője számára még a rendkívül nehéz időszakban is „kiderült, amit én már korábban is mondtam, hogy ez az intézmény önjáró. Mindenki dolgozni kezdett, visszament a munkapadhoz. Én a sportosztályra. Elmúltak a választások, vége szakadt a hisztérikus pártegyenlősdinek, az emberek elkezdtek műsrot csinálni, nem szenzációsat, de műsrot”. Nem vagyok dilettáns. Csáki: Beszélgetés Vitray Tamással. *MTA Kritika*. p. 27.

27 Ez a hibriditás másik oldalról a Magyar Televízió átalakításának gátját is jelentette. A kurrens értékelések rendre kudarcosnak írják le az állami televízió átalakításának kísérleteit, amely nem tudta elérni sem a közszolgálati demokratikus nézőpontból megfogalmazott célkitűzését, sem a piaci sztenderdek szerint a kereskedelmi csatornákkal a versenyt felvenni képes neoliberais elképzelés szerinti formát. A Magyar Televízió beszorult egyrészt a kereskedelmi médiával folytatott, a hirdetési piacért folyó verseny, másrészt a politikai elvárásoknak való megfelelés csapdájába, ami törvényszerűen vezetett a teljesen diszfunkcionális működéshez. Stabílan működő legitim vezetés nélkül, állandó finanszírozási problémák mellett az intézmény csak a túlélésért harcolhatott. (Urbán Ágnes: A magyarországi televíziós piac stabilizálódása. *Médiakutató* 5 (2004) no. 1. pp. 73–81.) Ez a diszfunkcionális működés pedig végső soron a politikának való teljes kiszolgáltatottság előszobáját jelentette.

Funkciók és mintázatok a kilencvenes évek eleji sorozatokban

A vizsgált sorozatok legfontosabb közös vonása, hogy az átalakulás éveit a mindennapok kereteiben mesélik el. Mindez illeszkedik a rendszerváltás társadalmi megélésének közismert alapvonására, miszerint elmaradt az euforikus megmozdulás: az elégedetlenség nem volt olyan fokú, ami forradalmi energiákat szabadított volna fel, az egyeztetéses forma pedig nem jelentett olyan kiemelkedő egyedi eseményt, amihez ilyen módon csatlakozni lehetett volna.²⁸ A romló életviszonyok és a fokozódó bizonytalanság ugyanakkor megteremtette a biztonság iránti vágyakozást, valamint felerősítette a felszabadulást és a gyors felzárkózást illető illúziókat. A sorozatok az átalakulást ennek megfelelően a biztonság, a szabadság illúzióinak tengelyében ábrázolták, ahol az egyéni kezdeményezőképeség és a kollektív összefogás együttesen jelenti az ország újjáépítésének alapját. Ezentúl az elemzett funkciókategóriák sokszínűsége a tévé hibrid karakterét is tükrözik: a politikai indoktrinációtól kezdve a traumafeldolgozás kísérletein és a reklámon át egészen a könnyed szórakoztatásig igazán széles a skála.

Az áttekinthetőség kedvéért elemzésem számára a következő kategóriákat különítettem el:²⁹

- I. Politikai-educációs forma: paternalista értékmagyarázat
- II. Drámai forma: társadalmi traumafeldolgozás
- III. Kereskedelmi forma: direkt termékmegjelölés – a reklám mint díszlet
- IV. Szappanopera-forma: hosszútávú biztonság, kiszámíthatóság keretei
- V. Szatirikus forma: az illúziók leleplezése

Politikai-educációs forma: paternalista értékmagyarázat (*Frici, a vállalkozó szellem*)

Bármely televíziós műsorgyártás alapvonása, hogy valamilyen ideológiai értékrendszert sugároz a néző felé. Mégis kifejezetten az 1989 előtti szocialista tévékultúra markáns örökségeként tekinthetjük azt a módszert, amelynek révén a realitást a fikció elemeivel ötvöző erősen paternalista szemléletű műfajokban igyekeznek elmagyarázni a követendő erkölcsi, politikai vagy szellemi normákat, ezáltal a helyes és helytelen viselkedés elsajátítására kondicionálva a nézőt.³⁰ Ez a politikai-educációs formula köszön vissza a *Frici, a vállalkozó szellem* című, egy évadot (összesen harminc részt) megélt, 1993-ban futó sorozatban.

A történet hőse Pista (Borbiczki Ferenc), aki a kenyérgyárból való elbocsátását követően visszaköltözik szülőfalujába (egy fiktív magyar településre), és önálló vállalkozásba, egy pékség felépítésébe kezd. Miután a falu tagjai – családtagok, szomszédok, barátok, a helyi tanító és pap – is megbizonyosodnak becsületességéről, mellé állnak és támogatják kezdeményezését. A romos épület helyére varázsolt korszerű és biztos sikert sejtető pékség végül a közösség számos tagjának hozzájárulásával készül el. Kiemelkedik persze a munkában az elnyűhetetlen főhős, Pista, az örökmozgó konstans deus ex machinaként funkcionáló Frici (Körmendi János), aki szellemként varázserejével bármit elintéz, legyen szó a konkurencia árujának eltüntetéséről vagy üzleti tárgyalások egyengetéséről. Hasonlóképp csodaszámba megy Schultz Róbert osztrák üzletember (Bodrogi Gyula) megjelenése a semmiből, aki minden képzeletet felülmúlóan nagyvonalú üzleteket köt a főhőssel. A sorozatban a vállalkozás a közösségépítés útjaként jelenik meg, ahol a dolgozó, energiával és egészséges versenyszellemmel teli hős felépíti a maga üzletét, ezzel létrehozva a becsületes, kemény munka mellett hitetevő szolidáris csoportot. Ennek megpecsételéseként Pista házasságot is köt az ugyancsak hosszú kemény munka eredményeként sikeres szatócsboltot nyitó Évával (Götz Anna). A becsületes munka jelöli ki a közösség értékrend-

²⁸ Az egyeztetéses formula ellentmondásaira vonatkozóan lásd: Ripp: *Eltékozolt esélyek? A rendszerváltás értelme és értelmezései*. p. 102–112.

²⁹ A tanulmány általános kérdésfelvetései mentén olyan kategóriákat alakítottam ki, amelyek reflektálnak a sorozatokban megjelenő tartalmi-elbeszélési formákra, valamint ezek lehetséges társadalomábrázolási-mediális funkcióira is.

³⁰ Imre: *TV Socialism*. p. 27–39.



Pista (Borbiczki Ferenc) és a vállalatalkítási ügyintézés lépcsőfokai Frici, a vállalkozó szellem

jét: azok a szereplők válnak a rendszerváltás győzteséivé, akik ennek az egyszerű morális kódnak megfelelően élék az életüket, az erkölcstelen módon, másokat megrontva ügyeskedők pedig elnyerik méltó büntetésüket.

Nem a népmesei vonás ugyanakkor az egyetlen illúzió, amit a sorozat sugall. A *Frici, a vállalkozó szellem* azt az 1989 előtti illúziót is magával hozta, hogy a tévé képernyőjén keresztül meg lehet tanítani a nézők számára összetett társadalmi-politikai összefüggéseket. A sorozat a kormánypárti Lezsák Sándor nevéhez köthető Lakitelki Népfőiskola megbízásából készült, és az intézményben futó vállalkozásépítéssel kapcsolatos tanfolyam segédanyagaként szolgált. A sajtóban megjelent cikkek elmondása szerint több mint tízezer jelentkezőből több mint ezer vállalkozó kedvű tanuló tett sikeres vizsgát. Ők vállalkozásukhoz banki számlavezetési és kamatkedvezményben, néhányuk egymillió forintos „ígérvényben” részesült, egy szerencsés pedig a sorozatban látható Suzuki Swift gépjárművel lett gazdagabb.³¹

A fikció és a realitás ugyanakkor nemcsak a piros Suzukiban ér össze. A sorozat szubtextusa végig az edukációs szerkesztést mutatja. Azt sugallja, hogy a kapitalizmus könyvből, az újonnan megalkotott törvények megismerése, megértése és betartása által megtanulható. A sorozat szereplői nemritkán erősen karakter- és helyzetidegen módon magyarázzák el a vállalkozás jogi és gazdasági kritériumait. Pistát folyamatosan ügyek intézése közben, aktákkal

és dokumentumokkal a kezében látjuk, a papírok még a szerelmi kaland közepette sem hiányozhatnak. Némileg bájos elem, mégis a sorozat nézhetőségét rontja, hogy a cselekmény számos esetben magával az ügyintézással, törvények memoriterszerű felmondásával egyenlő.

Ez a szubtextus teszi nyilvánvalóvá az ideológiai szándékot egy politikailag helyesnek tartott kapitalizmus-értelmezés megformálására, ami egyfajta illuzórikus nép-nemzeti eszme keretében a szorgalom, a szülőföld és a család iránti tisztelet, a vállalkozókedv és az összefogás révén mutatja meg a sikeres vállalkozás egyenes útját.

Dramai forma: társadalmi traumafeldolgozás (Öregberény)

Cselekményét tekintve hasonló a kiindulópont a három évadot, összesen huszonegy részt megélt *Öregberény* esetében: a városi munkájából elbocsátott Deli István (Kőszegi Ákos) visszatér szülőfalujába, hogy vállalkozásba (borpalackozó szövetkezet) kezdjen. A szerzők számára ez esetben még fontosabb a helyi közösség szerepének hangsúlyozása. A sorozat címének választott fiktív településnév azt sugallja, hogy lényegében bármelyik magyar falu életébe beleláthatnánk. A *Frici, a vállalkozó szellem*hez hasonlóan a hős itt is különböző konfliktusokon megy keresztül – akár a versenyhelyzeteket, akár a belső feszültségeket, akár a vállalatépítés nehézségeit tekintjük –, végül azonban megerősödik, elnyeri a tágabb közösség bizalmát.

³¹ Tanévzáró a népfőiskolán. *Hajdú Bihari Napló* (1993. 12. 24.) p. 7.



**Az apa (Horváth Sándor)
és fia (Kőszegi Ákos)
vitái a család jövőjéről
Öregberény**

A vállalatépítés útja azonban nem a tanmese formáját veszi fel, hanem a dramatikus feldolgozás révén a közönségen belüli konfliktusok és az ezekre adott válaszok a hangsúlyosak. Az újrakezdés az egyéni és a kollektív traumafeldolgozással kapcsolódik össze.

Az átalakuló falu képe is sokszínűbb: a *Frici* sematikusabb figuráihoz képest megjelenik a vagyonát és hatalmát a kommunizmusból átmentő vállalkozó, Mészáros Károly (Szilágyi Tibor), a hagyományos paraszti világhoz kapcsolt értékeket öntudatosan védő apafigura, Deli József (Horváth Sándor), a sztálini diktatúra idején vidékre telepített egykori arisztokrataasszony, Stefi néni (Temessy Hédi) vagy a nyomort szerethetően megjelenítő lelkes falubondja, Kisfröccs (Harsányi Gábor). Jóllehet élesek, több esetben nem is oldódnak fel teljesen az *Öregberényben* felvetett konfliktusok, a párbeszéd révén rendre lehetőség nyílik ezek feldolgozására. Mindez a család és a falu szocializmus alatti traumáinak feldolgozását vagy legalábbis az ezekkel való szembenézést jelenti: egyrészt az apa és a fia vitáiban, ahol a földműveléshez való ragaszkodás és

a modern vállalkozási formák kerülnek szembe egymással, illetve Stefi néni integrációjában, aki a gazdag bécsi rokonok hívása ellenére sem tér vissza a hagyományos elitbe, a falusi családnál marad, vagyonát pedig a közös vállalkozásba fekteti. A súrlódások ellenére a vállalkozásával új életet kezdő főhős kiegyezik a hatalmát átmentő „zöld báróval” is, akivel nemcsak üzlettársak, de a falusi közösség fontos és elismert tagjaivá válnak.

A lényegében politikai megrendelésre születő *Frici*hez képest összetettebb társadalomkép a sorozat markánsan eltérő művészeti céljaiból és gyártási tendenciáiból is fakad. Az egyes epizódok megírására számos, a korszakban jónevűnek számító írórt kértek fel.³² Görgy Gábor elmondása alapján az volt az alapvető elképzelés, hogy a vidék addig kevésbé érintett világával a „kvalitációs irodalom” szintjén megírt szappanopera foglalkozzon, amelynek a hosszát a leendő fogadtatás dönti el.³³ A kilencvenes évek eleji nehézségeket mi sem jellemzi jobban, hogy a Görgyvel, a sorozatról készített korabeli interjúkban az *Öregberény* gyártása mellett az Írószövetség és a Magyar Rádió

32 Bertha Bulcsut, Békés Pált, Görgy Gábort, Komzsik Istvánt, Szabó Illést és Szakonyi Károlyt.

33 (Karácsony): Kitelepítés. *Kurír* (1993. 11. 26.) p. 9.



**Az újdonsült vállalkozó
(Kőszegi Ákos) és a falu
urának (Szilágyi Tibor)
kiegyezése
Öregberény**

közötti kisebb botrányról,³⁴ és az író megélhetési nehézségei miatt vállalt más tévés produkcióról is szó esik.³⁵

Az *Öregberény* tehát valamivel árnyaltabban írja le a társadalmi változások rétegeit, azonban a választott konfliktusok már a korszak kritikái szerint is inkább művinek hatottak: a dráma szándéka helyett inkább az illúzió sugallják,³⁶ de volt olyan, médiaháborús logika által tüzelte értelmezés is, amiben a *Fricivel* egyetemben az MTV teljes leépülését látták a sorozatban, amivel összemérve

még a Révai József-féle kultúrpolitika is jó színben tűnhet fel.³⁷ Egyik oldalról a sorozat számos alapvonása valóban illuzórikusnak tűnik: az alulról felépülő kisvállalkozás, a földkárptólás révén megteremtett igazságosabb tulajdonviszonyok³⁸ vagy az egymást támogató szolidáris közösség. A sorozat sok esetben a felvetett valós társadalmi problémáknak sem igazán hatol a mélyére, különösen látványos ez a lecsúszás és az alkoholizmus kérdéseivel kapcsolatban, amelyek szinte teljesen elmosódnak a jószívű szeret-

34 Hankiss Elemér tévéelnök és Gombár József rádióelnök leváltása ellen az Írószövetség is szót emelt, amelynek Görgey elnökségi tagja volt ekkor. Voltak olyan írók is azonban, akik nemcsak elítélték a döntést, de bojkottot hirdettek a rádió ellen, nem engedték saját műveik sugárzását.

35 (Karácsony): Kitelepítés. *Kurír* (1993. 11. 26.) p. 9.; (Karácsony): Írói berénnyel. *Kurír* (1993. 06. 22.) p. 11.

36 Boda István: Dráma helyett idill. *Hajdú Bihari Napló* (1994. 01. 29.) p. 7.

37 Siposhegyi Péter: A nagy honvédó médiaháború. *Kapu* 7 (1994) nos. 1–3. pp. 10.

38 Mára már viszonylag közismert ténynek számít az átalakulás – a privatizáció, a magántulajdon vagy vállalkozás – ellentmondásos jellege. A különböző kereszttulajdonlások, személyi összefonódások mellett kevés esély volt új szereplők, alulról építkező vállalkozások megjelenésére (lásd: David Stark: Új módon összekapcsolódott régi rendszerelemek: rekombináns tulajdon a kelet-európai kapitalizmusban. *Közgazdasági Szemle* (1994) no. 11. pp. 933–948.) Valamint a sorozatban megjelenített földkárptólás sem teremtett igazságosabb és egyenlőbb feltételeket a földbirtokviszonyokra vonatkozóan, jellemzően a nagybirtok intézményét erősítette fel újra, az emberek számára a bonyolultan felhasználható kárptólási jegyek pedig kevésbé jelentettek valós kárptólást. (Bódis Krisztián Lajos – Kómár Béla Endre A földkárptólás jogi hátterének következményei, a tulajdoni szerkezet változása. *Jogelméleti Szemle* (2008) no. 2.)



**Stefi néni (Temessy Hédi)
hitelajánlata a falu bajban
lévő vállalkozóinak
Öregberény**

hető bolond, Kisfröccs figurájában. Mindezzel együtt a sorozat üzenete a társadalmi párbeszéd elmélyítését célozta egy rendkívül feszült és bizonytalan időszakban.

Kereskedelmi forma: direkt termékjelölés – a reklám, mint díszlet

Ahogy az ideológia és a valóság határa bizonytalanává válik a politikai edukáció esetében, úgy működik a sorozatokban megjelenő reklámok tekintetében is. A direkt termékjelölés használatára különösen alkalmas a szappanopera műfaja, amelynek elterjedése is – a rádiós szappanoperák esetében – részben a különböző vállalati együttműködések révén valósulhatott meg. Az egyes márkák számára előnyös volt ugyanis, hogy termékeiket mindennapi élethelyzetekben helyezhették el.³⁹ Ez a fajta összefonódás különösen látványos a *Kisváros* című sorozat esetén, amelyben a fiktív határmenti település, Végvár szinte minden nyilvános tere reklámfelületként szolgál.

Az élő immunrendszerként működő Végvár minden fajta külső veszéllyel szemben megvédi lakóit, legyenek

azok piti tolvajok vagy akár nemzetközileg jegyzett csúcsbűnözők. A sorozat biztonságos belső tereiben pedig különböző vállalatok és márkák biztosították a háttérrel számos karakter számára: az OMV-s szerelőnek, a Videoton-boltosnak vagy az Eduscho mozgókávékocsis lánynak.

A márkajelzések a legtöbb esetben csupán díszletet jelentettek, kijelölve a részben még otthonosan ismert, részben már új lehetőségekkel teli mindennapok vizuális kereteit. Nem ritka, hogy a reklám a biztos háttérű karakterekhez kapcsolódik. Erre látunk példát az *Öregberény* egyik jelenetében, ahol az új autó és a márkára még egyszer ráerősítő falinaptár a jómódú bohém értelmiségi házaspár garázsában jelenik meg.

A reklám nem volt tehát újkeletű. Ahogy érintőlegesen már szó esett róla, 1968-tól Kereskedelmi Osztály néven működött marketing iroda az MTV-nél, ami a piacosítási program hetvenes évekbeli visszafogása ellenére mind költségvetését, mind bevételét, mind emberállományát tekintve dinamikusan bővült 1989-ig.⁴⁰ A kilencvenes évek elejétől a szabadpiac kínálta légkörben újabb szintet lépett a reklámok elburjánzása, ami nemcsak a direkt termék-

³⁹ Antalóczy Timea: A szappanoperák genezise és analízise I. A szappanopera fejlődése és típusai *Médiakutató* (2001) no. 3. pp. 51–64.
⁴⁰ Imre: *TV Socialism*. p. 176–178.



Benzinkút a *Kisváros* első epizódjának első képkockái között



Öregberény



Életképek a *Kisváros*ból

megjelenítés intenzitásának növekedésében jelentkezett. A szexualitás, a meztelen női test kiárusítása a szocialista korszak reklámjaitól sem volt idegen, ugyanakkor ezzel

kapcsolatban – és az ideológiailag ellentmondásos státuszú reklámokkal általában is – egyfajta gátoltság, öncenzúra dolgozott. Az öncenzúra manírjainak feloldódása ezeknek az eszközöknek a kontrollálatlan használatában tükröződik az 1990-es évek elején.

A reklám és a szappanopera nemcsak ilyen módon volt képes megtermékenyítő egyveleget alkotni, a *Glóbusz* című sorozat egy sikeres – jóllehet csak fiktív – márka megszületésének színes mindennapjaiból egy teljes cselekményt épített fel. A kilencvenes évek elején egyetemi oktatóból vállalkozóvá előlépő Tökés Géza (Lukács Sándor) megalapítja a *Glóbusz* nyelviskolát, és beszáll a frissen alakuló hasonló intézmények versenyébe. A vállalkozás itt ugyanakkor csak díszletet jelenti a nyelviskolában szövődő szerelmi szálaknak, amelyek elsősorban a csinos angoltanár, Lidia (Udvaros Dorottya) és a skótként magyarul és oroszul tanuló Ron (Clive Wood) körül alakulnak. A szerelmesek évődésének pedig a forró nyári Budapest nyújt igazán vonzó környezetet. Az eddig elemzett sorozatokhoz hasonlatosan, a *Glóbusz* is biztos egzisztenciájú (nagypolgári lakásokban alakuló) középosztálybeli fejlődéstörténeteket kínál az átalakulás időszakára. Azáltal, hogy kizárólag a rendszerváltás győzteseinek fülledt magánéleti játszmáit látjuk, a néző számára a valós mindennapi küzdelmeket, megélhetési nehézségeket a könnyed problémák válthatják fel.

Akárcsak a *Frici* vagy az *Öregberény* esetében, a reklám tematikájában mozgó sorozatokat is azonnal megtalálta a kortárs kritika. A *Kisváros* esetén különösen az első évad kapcsán jelent meg az az észrevétel, hogy a sorozat műsor-

ideje és az azt követő reklám már nem is igazán különíthető el egymástól,⁴¹ és megmutat valamit a korszak ártatlanságából az az eset is, mikor Udvaros Dorottya lényegében bocsánatot kér a *Glóbusz* létezéséért egy 1993-as interjúban.⁴²

A szappanopera-forma: hosszútávú biztonság, kiszámíthatóság

Már a kilencvenes évek szociológiai kutatásai – mint Ferge Zsuzsának a rendszerváltás győzteseiről és veszteseiről szóló tanulmánya – is kimutatták, hogy a kelet-európai társadalmakban a biztonság szempontját nagyon magasra, akár a szabadságnál is fontosabbnak értékelték.⁴³ A *Frici*, az *Öregberény* vagy a *Glóbusz* elsősorban azokat a valós társadalmi elvárásokat szolgálta ki, amelyek egy alapvetően békés átmenetet képzeltek el, amelyben az új rend működése végső soron megtanulható az addigi életmód drasztikus átalakulása nélkül, és amelyeket a munka, a vállalkozás és a magánélet szabadsága határoz meg.

Ehhez képest a nyolcvanas-kilencvenes évek fordulóján és a kilencvenes évek első felében megjelentek azok a jól ismert szappanoperák, ahol a közösség egyfajta biztonságos teret jelentett a változás viszontagságaival szemben: védőhálót, ami nem engedte be a veszélyesnek tartott külső hatásokat. A *Szomszédok* esetén a lakóközösség, a *Família Kft.* esetén a családi, míg a *Kisváros* esetén a települési közösség jelentette ezt a fizikai és eszmei védőhálót. A grandiózus epizód- és nézőszámokat produkáló szappanoperákról itt hosszabban nem lehetséges értekezni, nemcsak az egyes sorozatok terjedelme, de a szappanopera-

műfaj összetettsége miatt sem, amely sajátos módon képes magában hordozni a korábban áttekintett funkciókat – egyszerre szórakoztatni, nevelni, különböző termékeket vagy életmódokat fogyasztási cikként felkínálni.⁴⁴

A biztonság elvárt társadalmi illúziójára a kilencvenes évek elején induló sorozatok közül a bűnügyi tematika beemelésével alighanem a *Kisváros* című sorozat reagált a legplasztikusabb módon. A cselekmény közegét egy fiktív, határmenti kisváros jelenti, amely közösségének epizód-ról epizódra meg kell védenie önmagát a felbukkanó ártó hatásokkal szemben. A veszély minden esetben kívülről érkezik, a nyolcéves műsorfolyam során lényegében a büntető törvénykönyv összes paragrafusát sokszorosan kimerítve, a kisvárosi közösség mint immunrendszer – határvédőként az egész országot védő háló – visszaveri a külső támadásokat. A külső veszélyek leküzdése minden esetben a kisvárosi közösség békéjének és biztonságának megerősítését jelenti. A bűn, és általában a helyes és helytelen cselekvések a *Kisváros* esetében is rendkívül bináris és normatív skálán mérődnek meg: a kisvárosi közösség szinte kizárólag pozitív értékeket mutat, míg a kívülről érkező idegenek szinte mindig veszélyes, gyanús, de legjobb esetben is különc-egzotikus jelleget hordoznak. A sorozat meghatározó karaktereinek individuális értékei, mint Hunyadi főtörzs (Usztics Mátyás) bátorsága, bajtársiassága vagy Járai őrnagy (Hollósi Frigyes) bölcsessége, ravaszsága is minden esetben a kisvárosi egységét szolgálják.

A *Kisváros* azt az illúziót erősítette, hogy az átalakulás nem gyengíti, hanem erősíti a lokális közösségi kapcsolódásokat, valamint a közösségen belüli személyekkel és

41 Bihari István: A mi kis városunk – filmnovella közszolgálati tévék számára. *Élet és Irodalom* 39 (1995) no. 51–52. pp. 6. Részben az ehhez hasonló kritikák, részben éppen a sorozat növekvő sikeressége magyarázhatja, hogy az első évadokat követően az alkotók valamivel csökkentették a direkt termékmegjelölés intenzitását.

42 „Mennybe nem mentem tőle, de nem is idegenkedtem. Mégiscsak szolt valamiről, akart mondani valamit, a mai élet és annak gondjai, problémái, küzdelmei így vagy úgy, de jelentek benne, és ezt lehetett vállalni. [...] Azt se akarom tagadni, hogy szükségem volt a honoráriumra, kinek nincs szüksége pénzre, manapság? És csak öt részes volt a sorozat, ami enyhítő körülmény. Véget nem érő teleregényekben nem vállalnék szerepet, akárhogy fizetnék, mert nem bírom ki, hogy a közönség azzal az egy figurával azonosítson.” *Fejér Megyei Hírlap* (1993. 04. 17.) p. 10.

43 Ferge Zsuzsa: „A rendszerváltás nyertesei és vesztesei”. In: Andorka Rudolf – Kolosi Tamás – Vukovich György (ed.): *Társadalmi riport*. Budapest: TÁRKI, Századvég, 1996. pp. 414–443.

44 Lásd erről a Szomszédok kapcsán: Hammer, Ferenc: Coy Utopia. Politics in the first Hungarian TV Soap. In: Havens, Timothy – Anikó, Imre – Katalin, Lustyik (ed.): *Popular Television in Eastern Europe During and Since Socialism*. New York, London: Routledge, 2012. pp. 222–240.; Antalóczy: A szappanoperák genezise és analízise I. A szappanopera fejlődése és típusai. p. 51–64.; Antalóczy Timea: A szappanoperák genezise és analízise II. Sorozatok magyar szemmel. *Médiakutató* (2001) no. 4. pp. 102–113.



**A váratlan hazatérés az olimpiai győzelmet követően (Szabó Gabi, Szakácsi Sándor, Básti Juli)
Az álommedzser**

intézményekkel szembeni bizalmat. A kezdetben *Angyalbőrben*-folytatásként értelmezhető határőrség-népszerűsítő reklámfelületből egy hosszan futó, és a biztonságos közönség vágyott illúzióját a mindennapi-magánéleti események szintjén működtetni képes szappanopera vált.

Szatirikus forma: az illúziók leleplezése (Az álommedzser)

Az illúziók megjelenítésének utolsó formájaként érdemes azokról az alkotásokról is szót ejteni, amelyek alkotói nem maguk válnak illúziók áldozatává, de nem is tudatosan kínálnak különböző vágyott mindennapi valóságokat fogyasztásra, hanem éppen hogy leszámolnak ezekkel. A Magyar Televízió repertoárjának sokszínűségét tükrözi, hogy az átalakulást tematizáló fikciós műsorok között megtalálhatjuk *Az álommedzser* című kétrészes tévéjátékot, amit az elsősorban szerzői filmjeiről ismert, de a hetvenes évek elejétől kezdve tévéfilmeket is készítő Kovács András rendezett.

Egyik oldalról a szerzői filmes hagyomány (például a társadalomkritikai megközelítés, a satirikus ábrázolás), másik oldalról a szórakoztató tévéjáték ábrázolásformáinak metszetében lehet elhelyezni ezt az alkotást, ami a társadalomban élő hamis képzeteket, a gyors meggazda-

godás vagy az Amerikát övező kultusz illúzióit leplezi le. A történet hőse az USA-ból hazaérkező magyar self-made man, Pál úr (Szakácsi Sándor), aki olyan jól játsza el a dörzsölt, de megbízható amerikai üzletember figuráját, hogy bármit el tud hitetni környezetével. A hiteles alakítás nyújtja a fedezetet az újabb és újabb hitelekre, amelyek bonyolult szövevényeit alighanem egyedül ő tudná kibogozni. E képesség révén a női szíveket is sorra hódítja el, amely tevékenységnek kedvez Pál úr legfőbb ambíciója, miszerint egy női tornászcsapatot szeretne sikerre vinni és megnyerni az olimpiát.

A ravasz szélhámos hős sikerein keresztül láthatóvá válik, milyen könnyen vissza lehet élni az emberek kapitalizmusba vetett vak hitével, azzal, hogy ők lényegében bármit elhisznek, amit a távoli vágyképként élő Amerikához kapcsolnak, főként, ha mindezt egy vonzó, magabiztosságot sugárzó férfi jeleníti meg. A film ugyanakkor az új rend összetettségét, zavarba ejtő voltát is megvilágítja azáltal, hogy a szélhámosság, az üresnek tűnő látszat mégis képes nemcsak az individualista jellegű siker, de a közösségi értékek szolgálatába is állítani: finanszírozni egy csapatot és megnyerni egy nemzet számára egy rangos nemzetközi sportversenyt. A cselekmény zárlatában a repülőtéren várakozó haragosok biztosak benne, hogy a

csalássorozat felszínre kerülését követően Pál úr már nem fog visszatérni, ám ő mégis vállalja a felelősséget, ezzel nemcsak a fogadóbizottságot, de a nézőket is elbizonytalanítja, hogy talán mégsem csupán szemfényvesztés történt.

Konklúzió

Összességében elmondható, hogy a tévé rendszerváltása a társadalmi reprezentáció tekintetében sem elvágólagos folyamatként írható le. Annak a hibrid világnak az alapjai, amit a kilencvenes évek sorozataiban látunk, lényegében már adva voltak a szocialista televízióban is. A szórakoztatóipar, a reklám, az edukáció szólamaí rendelkezésre álltak, így szervesen simulnak bele a televízió fordulatába. Nem véletlen, hogy már ezeknél a sorozatoknál is felfedezhető a direkt vizuális reklámok elburjánzása vagy a női test, a szexualitás erőteljesebb kihasználása. Az átalakulás éveinek társadalmi mindennapjait és értékvilágát tematizáló sorozatok érzékletesen és viszonylag gyors reagálással voltak képesek a társadalmi illúziók, egyben vágyak és elvárások különböző rétegeit megjeleníteni.

Az egyes konkrét történeti jelenségekhez – mint a privatizáció, a vállalkozás szabadsága, kárpótlás stb. – kötődő, részben vagy teljesen beteljesületlen vágyképek mellett az illúzió legfontosabb része az volt, hogy a sorozatok alapvetően közösségi értékformákat társítottak az új rendszerben értéként megjelenő mintákhoz: egy lokális vagy vállalati közösség építése és erősítése, ami védelmet nyújt a külső ártalmakkal szemben. Alapvetően azt a képet sugallták, hogy az új világban az egyéni célokat sem az individualista ügyeskedés, kapzsiság, akarnokság útján lehet elérni, a vállalkozókedv ugyanis mindig a közösség érdekében és bevonásával zajlik, legyen az akár egy közös tanulási folyamat, akár a múlt traumáinak közös feldolgozására tett kísérlet.⁴⁵

A televízió vizuális kifejezőmódjának folytonossága onnan is fakad, hogy már 1989 előtt is sokszor a (kultur)politika manőverei előtt járt, pontosabban volt képes felmérni és rezonálni a társadalom igényeire. A tévé tár-

sadalmi elvárásokra való gyors reagálási képessége mellett a szórakoztatóipari, piaci logikát is alapvetően ki tudta aknázni, amely képességei révén a rendszerváltás többszólamú, az új politikai, esztétikai és gazdasági igényekre is reflektáló reprezentációs formáit tudta megteremteni. Mindez annak fényében még inkább látványos, hogy az 1990-es évek eleje a gazdasági átalakítás, a folyamatos személycserék és politikai csatározások miatt rendkívül bizonytalan időszak volt a műsorkészítők számára.

Ha egy táblázatban, átlátható formában kellene összefoglalni a szocialista és a korai poszt szocialista idők jellegzetességeit, akkor a következő listát kapnánk:

1990 előtt	1990 után
Központi kontroll relatív hiánya Kísérletezés	Központi kontroll megszerzésére való törekvés Gyors reagálás
Monolit helyzet, teljes lefedettség	Társadalmi befolyásosság tudatosítása
Szórakoztató közvetítések, saját készítésű műsorok Nyugati műsorok vásárlása Reklám	Neoliberális kapitalista szerkesztési elvek könnyebb adaptálódása Nyugati műsorok vásárlása Direktebb termékjelölés és a női szexualitás erőteljesebb kiárusítása
Viszonylagos gazdasági önállóság	A gazdasági bizonytalanság ellenére biztosítható (ön) működés
Gátlásosság, öncenzúra	Gátlásosság levetkőzése
Szocialista politikai edukáció	A kapitalizmust „elmagyarázó” műsorok

Az ábrázolt illúziók még inkább erőteljesen megmutatkoznak, ha egyes – már történeti perspektívából visszatekintő – kortárs sorozatokhoz viszonyítjuk őket, amelyek például az erkölcsileg megkérdőjelezhető vagyonszerzéssel, ügyeskedéssel kapcsolják össze a kilencvenes éveket.⁴⁶ Ezzel párhuzamosan ugyanakkor a rendszerváltás tematizációja mára másfajta illúziókat, vagy még inkább fantáziákat is megtermelt, mint a korszakot elsősorban díszletként használó és a történeti hitelességet lazán kezelő akciódús

45 Még az egyetlen klasszikusan ügyeskedő karakter, Pál úr is a végső soron a közösség mellett kötelezi el magát az egyéni képességek által elérhető magasabb jó ügy révén.

46 Ld. Varga Balázs: Honosítások. Transznacionalizmus és társadalmi képzelet az HBO kortárs kelet-európai bűnügyi sorozataiban. *Metropolis* 21 (2017) no. 4. pp. 62–69.

kelet-európai kémsorozatok (*A besúgó* [r.: Szentgyörgyi Bálint, Mátyássy Áron, Miklauzic, f.: Szentgyörgyi Bálint], *Deutschland 89* [r.: Randa Chahoud, Soleen Yusef, f.: Anna Winger, Jörg Winger, Roger Drew, Ed Dyson, Steve Bailie, Lily Idov, Michael Idov], *Kleo* [r.: Viviane Andereggen, Jano Ben Chaabane, f.: Hanno Hackfort, Bob Konrad, Richard Kropf, Elena Senft]). Bármennyire megkérdőjelezhető a dolgozatban vizsgált sorozatok történeti hitelessége, bármennyire nem állják ki számos ponton a pozitívista történettudomány próbáját – sőt, nem ritka, hogy a korszak kritikai diskurzusa is már infantilis alkotásokként hivatkozott rájuk –, mégis a televízió társadalmi jelenségekre és igényekre való reagálásának rugalmasságát mutatják, és sokat elárulnak az akkori társadalomban élő percepciókról, vágyképekről és ezek fogyasztásáról.

Patrik Mravik

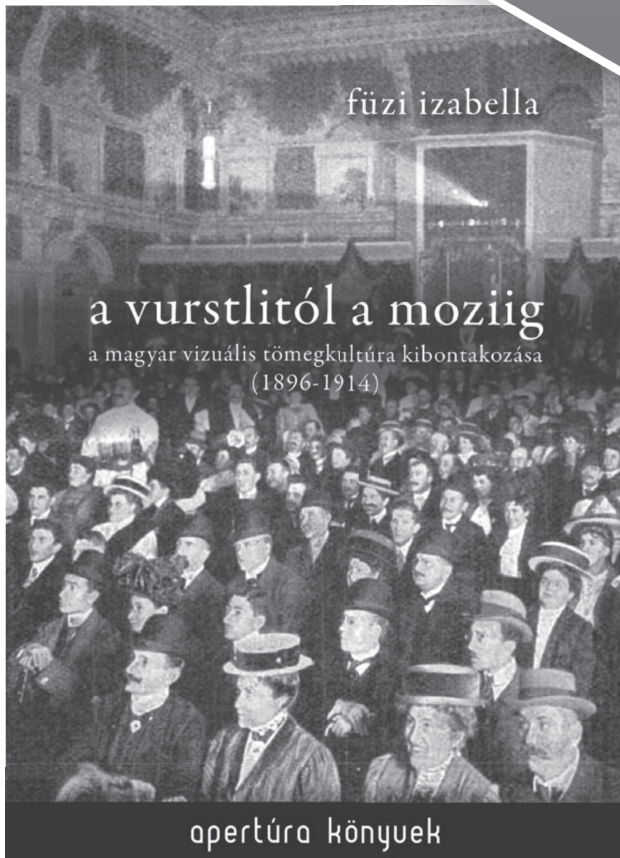
Illusions about regime change

Patterns of ideology and social representation

in Hungarian television series of the early nineties

The article analyses Hungarian TV series from the early 1990s with special attention to the portrayal of Hungarian society after the political changes. These series reveal the different ideological and cultural patterns of illusion, which the political parties and the people also built about capitalism and freedom. They construct an ideal world of peace and meritocracy, where the honest, hard-working attitude will find a way to create a hopeful restart after forty years of socialism. Besides the naivety, the various depictions of illusion also show the flexibility of Hungarian Television after 1990, in a deep political and financial crisis. Illusion could serve as a propaganda tool in a political education series, an instrument of conflict and social process in TV drama, and also a formula of poor entertainment in comedy series and soap operas. Moreover, the illusion could also serve as a mirror, which through the Hungarian society could face its vulnerability and dependence on the illusionists.

MEGJELENT!



Füzi Izabella

A vurstlitól a moziig

A magyar vizuális
tömegkultúra
kibontakozása
(1896–1914)

Apertúra Könyvek
Pompeji
Szeged, 2022
ISBN 978-963-89000-6-7
ISSN 2061-5256

Megvásárolható közvetlenül a kiadótól személyesen vagy postai rendeléssel.

A könyv bolti ára 3800 Ft, kedvezményes ára (közvetlenül a kiadótól) 2000 Ft.

Pompeji Alapítvány / SZTE BTK Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszék irodája

6722 Szeged Egyetem u. 2.

E-mail: aperturafolyoirat@yahoo.co.uk

 **apertúra**
Film-Uizualitás-Elmélet
www.apertura.hu

 **apertúra magazin**
Film-Uizualitás-Kritika
magazin.apertura.hu