

TAKÁCS RÓBERT

A magyar kultúra nyitottsága az 1970-es években*

Az 1948 után bezárkózó államszocialista Magyarország kulturális élete a Rákosi-korszakban sem volt teljesen zárt. Még Nyugat felé sem, míg szovjet irányból sohasem tapasztalt intenzitású áramlás indult be, aminek kontraproduktív volta néhány éven belül beigazolódott. A szovjet blokk Zsdanov nevével fémjelzett kultúrpolitikája, amely a nem kívánatos külföldi hatások kizárását az orosz (és nemzeti) sovinizmusok felerősítésével párosította, azonban hivatalosan nem Kelet és Nyugat között húzott választóvonalat, hanem burzsoá, reakciós, illetve haladó, szocialista kultúra kettősségéről beszélt. Az előbbi azonban szinte egyet jelentett a – kortárs – nyugati kultúrával, amelynek csak nagyon vékony szeletét tartotta integrálhatónak, egyrészt a klasszikusokat (az ő alkotásaikat viszont nagy számban), másrészt a kommunista művészek, írók műveit.

A döntő elmozdulás Sztálin halála után, az olvadás, avagy a desztalinizáció időszakában történt meg. Mindez nem csupán a nemzetközi politikai környezet megváltozását hozta magával, hanem a szovjet, illetve az egyes szocialista országok belpolitikai és kulturális életében is új feltételeket teremtett. A magyar kulturális élet az 1970-es években is az 1953 után megkezdett nyomvonalon haladt.¹ E tanulmány azt vizsgálja meg, miként

* A tanulmány az OTKA (PD 109103) és a Bólyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

¹ Ständeisky Éva azt hangsúlyozza, hogy a korszak kultúrpolitikája a hatalom jellege miatt egyfélényegű maradt, ugyanakkor a körülmények változása

alakult az 1970-es évek magyarországi kultúrájának és kultúrpolitikájának a nyitottsága.

Természetesen mind a nyitottság, mind a kultúra fogalma rendkívül tág értelmezéseket kínál. Az alábbiakban a kultúra címszó alatt elsősorban a művészeti és irodalmi életről lesz szó, míg a nyitottságot a külső hatásokra való nyitottság kérdésére szűkítjük. Ezen belül a nyugati kulturális produktumok és irányzatok hozzáférhetővé tételét és befogadását vizsgáljuk, elismerve azt, hogy a nyitottságnak számos más értelmezése is kínálkozik,² mivel a korszak kulturális kapcsolatainak működését alapvetően meghatározó hidegháborús környezetben ez a reláció kínálkozik a kulturális nyitottság alkalmasabb indikátorának.³ A tanulmány előbb azt tekinti át, hogy az 1970-es évek nemzetközi folyamatai milyen feltételeket kínáltak a kulturális érintkezések, átvételek és transzferek számára, illetve mi jellemezte a magyarországi kulturális politikát az évtizedben. Ezt követően néhány, az 1970-es évekre jellemző adatsonron és példán keresztül a nyitottság gyakorlati működésére, sajátosságaira kérdez rá.

A kulturális nyitottság politikai feltételrendszere

A kulturális nyitottság nemzetközi környezete

A magyarországi (kultúr)politika az államszocialista korszakban nem szuverén módon működött: tekintetbe kellett vennie a két szuperhatalom szembenállásán alapuló hidegháborús rendkötöttségeit. Mindez természetesen nem azt jelentette, hogy

miatt a gyakorlat jelentősen módosult. Lásd STANDEISKY Éva: Cipő fűzővel. A hatalom és az irodalmi elit a hetvenes években. In: STANDEISKY Éva: *Gúzsba kötve. A kulturális elit és a hatalom*. 1956-os Intézet–Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, Budapest, 2005. 321–329.

² A kulturális nyitottság fokmérője lehet: a) általában a külső, idegen jelenségekre, hatásokra való fogékonyság; b) az új jelenségek iránti attitűdök; c) a különböző kulturális területek és regiszterek közötti párbeszéd, átjárhatóság.

³ Miközben fontos hangsúlyozni, hogy a szocialista országok egymás közti politikai, gazdasági és kulturális kapcsolatai sem voltak feszültségektől mentesek.

egyáltalán ne lett volna mozgástere, ahogy azt a szovjet blokk országainak eltérő kultúrpolitikai gyakorlata is mutatta.

Ez a mozgástér az 1970-es éveket megelőző másfél évtizedben jelentősen kitágult: Sztálin halála után a Szovjetunió a nyitás mellett döntött, sőt a hruscsovi vezetés igen aktív külpolitikába kezdett, amelyben a kulturális kapcsolatoknak is jelentős szerepet szánt.⁴ Ezt az offenzívát, amelynek során óhatatlanul a saját belső nyilvánosságuk is nyitottabbá vált a nyugati hatásokra, a többi szocialista ország is követte. Ugyanakkor Magyarország esetében az 1956-os forradalom leverése után ez az offenzíva megbicsaklott, ám a kulturális nyitottság, az „olvadás” projektje nem kérdőjeleződött meg akkor sem, amikor Magyarország nemzetközi elszigeteltsége behatárolta az aktív fellépés lehetőségeit. A magyar külpolitika ekkor sem volt a teljes benufltság állapotában, például 1958-ban Magyarország azon kevés szocialista ország között volt, amely részt vett a brüsszeli világhiállításán,⁵ illetve a magyar képzőművészet ekkor tért vissza a velencei biennáléra. 1958-ban egy walesi kórusversenyen elért első díjazás ezzel együtt is egészen más akusztikával bírt,⁶ mint az 1970-es években, amikor egy ilyen sikert a helyi értékén ke-

⁴ Lásd erről Walter L. HIXSON: *Parting the Curtain: Propaganda, Culture and the Cold War*. St Martin's Press, New York, 1997; Yale RICHMOND: *Cultural Exchange and the Cold War*. The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2003; Peter ROMIJN–Giles SCOTT–SMITH–Joes SEGAL: *Divided Dreamland? The Cultural Cold War in East and West*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012.

⁵ A *Népszabadság* összesítése szerint Magyarország 42 díjat nyert el Brüsszelben: 16 művészeti (közte nagydíjakat: Somogyi József és Kerényi Jenő szobrászok, Kovács Margit, illetve Gorka Géza kerámiaművészek, valamint Kántor Sándor népművész), 19 ipari, 5 mezőgazdasági-élelmiszer-ipari elismerést, kettőt pedig a vendéglátás-idegenforgalom területén. – Eddig 42 díjat nyert Magyarország a világhiállításán. *Népszabadság* 1958. augusztus 30.

⁶ Az 1958. július–augusztusi, Llangollenben rendezett Eisteddfod-fesztiválon a debreceni Kodály-kórus által elért első helyezésként a követség különösen nagy jelentőséget tulajdonított, mert a Nagy Imre kivégzése utáni hetekben törte meg – kulturális fronton – a nemzetközi elszigeteltséget: „A közönség – az amerikai kórus kezdeményezésére!!! – valóságos tüntetést rendezett a magyar kórus mellett, és – mielőtt még az eredményeket kihirdették – »First, first« kiáltásokkal mondotta ki értékelését.” – A londoni követség jelentése a Kodály-kórus szerepléséről. MNL OL XIX-J-1-j 1945-1964 Nagy-Britannia 44. doboz.

zeltek, amikor a szocialista országok művészei, együttesei már természetes módon vettek részt a nemzetközi áramlásban.

Az 1960-as évek – immár a Kádár-rendszer belső és nemzetközi konszolidációján túl – mind a gazdaságot, mind a kultúrát tekintve kivételes időszakot jelentett, amikor a hidegháborús konfliktusgócok (Kuba, vietnami háború) ellenére a két világrendszer párbeszéde elmélyült, és mindenekelőtt antifasiszta, humanista – és a nyugati kapitalizmuskritika – alapjain kiszélesedhetett az érintkezés Kelet és Nyugat szereplői között. A folyamatot elmélyítette a globalizáció ekkortól mind jobban érezhető folyamata, amely megsokszorozta a közvetlen érintkezés lehetőségeit (a turizmus, a légi forgalom is ekkor lendült fel igazán), robbanásszerűen megnőtt a nemzetközi fórumok (fesztiválok, világkonferenciák), szervezetek száma, amelyek munkájában, vezetésében a szocialista országok politikusai, szakemberei is részt vettek: azaz a nemzetközi hálózatok aktív szereplőivé váltak.⁷

A kulturális nyitottság megközelítésében ugyanakkor a szocialista és a nyugati koncepció az enyhülés kezdetétől eltért. A szocialista országok a kétoldali megállapodások írásban rögzített, pontokba szedett, jól körülbástyázott rendszerét képviselték, amit nemcsak a nyugati országokkal szemben alkalmaztak, hanem egymás közötti kulturális érintkezéseiket is jórészt e merev formulák között hagyták meg.⁸ A nyugati partnerek pedig már az 1950-es évek végétől igyekeztek rugalmasan elszakadni a papirostól és az államközi kereteken kívül eső szféra tágításán ügyködtek, követségi előadásokkal, kiállításokkal, személyre szóló meghívásokkal, ösztöndíj-lehetőségekkel stb. A színházi, irodalmi, filmes átvételeket e megállapodások nem konkretizálták, csak nagy általánosságban említették, „támogatták”.

⁷ TAKÁCS Róbert: Nyitottság és zártság dilemmái – kulturális érintkezések a külfölddel és a Nyugattal. *Századok*, 2016/6. 1491–1515.

⁸ Az MSZMP KB Kulturális Osztályának előterjesztése a Politikai Bizottság részére a szocialista országokkal fenntartott tudományos és kulturális kapcsolatok irányelveiről (1965. szeptember 6.) MNL OL M-KS 288. f. 35/1965/8. ó. e.

1968, a prágai tavasz elfojtása viszont véget vetett annak az állapotnak, amely egyértelműen kedvezett a kelet–nyugati nyitottságnak. A Szovjetunió azt a következtetést vonta le a történelemből, hogy a folyamatosan visszatérő válságok megelőzése érdekében szorosabb kontrollt kell gyakorolnia szövetségesei felett. Az 1970-es években váltak gyakorlattá a szovjet blokk országaiban a kommunista pártok külügyi és ideológiai titkárainak formális egyeztetései, és felerősödött a gyanakvás a „különutassággal” szemben.

Az 1970-es években így az a sajátos helyzet állt elő, hogy a magyar külpolitika belső logikája és törekvései alapvetően kedveztek a nemzetközi érintkezések fenntartásának és a nem hivatalos kapcsolatok bővítésének. A gazdasági reform olyan kül-gazdasági környezetet követelt, ami a nyugati kapcsolatok bővítését vonta maga után (nemhiába ekkor történt az első kísérlet a Valutaalaphoz való csatlakozásra), míg a magyar diplomácia a szovjet blokkon belül is igyekezett elérni a rugalmasság növelését, mindenekelőtt a KGST belső reformját.⁹ A Szovjetunió – és szövetségesei – szemében azonban nemcsak ez nem volt elfogadható, de a nyitottabb, „liberálisabb” magyar kultúrpolitikai, közléspolitikai gyakorlatot is kifogásolták, attól tartva, hogy az a blokkon belüli „fellazításhoz” vezet. Az 1972. januári prágai Varsói Szerződés-tanácskozáson tűnt ki, hogy a magyar enyhüléskoncepció eltér a brezsnyevi elképzeléstől, ami az egész helsinki folyamatot a fő külpolitikai célnak, az európai status quo elismertetésének, illetve a német kérdés megoldásának rendelte alá. A kádári megszólalásból az derült ki, hogy az enyhülésnek, a párbeszédnek a magyar külpolitika önértéket tulajdonított: „Intenzívebbé kell tenni az európai gazdasági, kereskedelmi, műszaki-tudományos és kulturális együttműködéssel kapcsolatos javaslataink kidolgozását. Foglalkoznunk kellene az emberi környezet védelmével összefüggő együttműködés konkrét kérdéseivel is. Nem lenne helyes a NATO-nak átadni a terepet

⁹ Lásd FEITL István: *Talányos játszmák – Magyarország a KGST erőterében 1949–1974*. Napvilág Kiadó, Budapest, 2016.

az eszmék és információk fokozottabb cseréje, a turistaforgalom növelésének kérdéseiben sem.”¹⁰

Ezt követően, 1972 februárjában került sor a Kádár és Brezsnyev közötti kínos zavidovói találkozóra, ahol az SZKP főtítkára éles kritikát fogalmazott meg a magyarországi folyamatokról, majd a reformok 1972–1974 közötti visszafogására, illetve azokra a kádercserékre, amely Aczél György személyében a magyar kulturális irányítás csúcsát is elérték.¹¹ Mindez ugyanakkor – mint látni fogjuk – a kulturális kapcsolatokban, az érintkezés adott szintjében nem jelentett érezhető visszaesést. A szocialista országok közösségében azonban a klíma az „éberség” fokozása és a „nemzetközi osztályharc” élesedése felé mozdult el, ami a szocialista tábor nagyobb fegyelmének biztosítása miatt is szükségesnek látszott. Az 1970-es évek meghatározó nemzetközi folyamata ezzel együtt is az enyhülés volt, de a szokásos dialektika értelmében: a nyitás az ideológiai éberség hangsúlyozásával kapcsolódott össze. Az enyhülés kiemelkedő produktuma volt a helsinki záróokmány 1975. augusztus 1-jei aláírása. Az Európai Biztonsági és Együttműködési Értekezlet (EBEÉ) számára a kultúra periferiális kérdés maradt. A fő ügy az európai nagyhatalmi status quo rögzítése volt, aminek azonban az eszmék és információk szabad áramlásának kimondása lett az „ára”. Erre Moszkvában úgy tekintettek, mint szükséges és lehetséges engedményre, amelyen belül a hangsúlyos kérdés – akkor is, és később, az ellenzék megjelenésével – nem a kulturális csere vagy a turizmus ügye volt, hanem az emberi jogok elismerése. Az Elbától keletre azt hangsúlyozták, hogy az első kosár élvez prioritást a harmadik felett. „A szabadabb mozgás éppen attól függ, hogy Európában béke és biztonság uralkodik-e vagy pedig feszültség, fenyegetettség és kölcsönös bizalmatlanság” – szögezte le Nagy János a *Társadalmi Szemlében*.¹²

¹⁰ FÖLDES György: *Kádár János külpolitikája és nemzetközi tárgyalásai*. Napvilág Kiadó, Budapest, 2015. 130.

¹¹ A korabeli vicc szerint: Mit követeltek tőlünk a szovjetek? Nyers Fehér Aczél. A leváltásról: RÉVÉSZ Sándor: *Aczél és korunk*. Sik Sándor Kiadó, Budapest, 1997. 219–229.

¹² NAGY János: Az európai biztonság időszerű kérdései. *Társadalmi Szemle*, 1975/2. 22.

Az EBEE-vel párhuzamosan a kulturális szférában nyitottságot „támogató környezetet” jelentett az 1970-es években új formális keretek közt is folyó nemzetközi kulturális párbeszéd, amelynek első állomása az 1970. augusztusi velencei kormányközi találkozó volt. 1972-ben Helsinkiben találkoztak az európai kulturális miniszterek az UNESCO égisze alatt. Itt olyan, a szocialista országok számára kedvező napirend alakult ki, mint a kultúra demokratizálása, illetve egy közös európai kulturális stratégia lehetősége.¹³ Előbbi téren a nyugati országok piaci alapon szerveződő kultúrája nem volt „versenyképes” a kulturális privilégiumok megszüntetését politikai célként tételző, a kulturális javak árát alacsonyan tartó szocialista országokkal. Ráadásul a transferek mennyiségi oldalának ismeretében Helsinkiben Orbán László államtitkár nyomatékosan hangsúlyozhatta „a magyar kulturális élet demokratikus nyitottságát Európa minden humanista mondanivalójú, a békét és a nemzetközi megértést szolgáló, értékes megfogalmazású műve iránt”.¹⁴

A magyar kulturális politika nyitottsága

A Kádár-korszak kulturális politikájának sarokköve a rendteremtés időszakában, 1958-ban, a Nagy Imre kivégzése utáni hónapban kiadott művelődéspolitikai irányelvek volt. E dokumentum nem hirdetett meg alapvetően új kultúrpolitikai irányvonalat. Fő célkitűzései – legalábbis deklaráltan – az 1970-es években is érvényesek maradtak. Egyik központi fogalma a kulturális forradalom volt, amit a kultúra társadalmi nyitottságának is nevezhetünk, abban az értelemben, hogy a baloldali kultúrafelfogás régi, emancipációs küldetéstudatát hordozta,¹⁵ a nép beemelését a kultúra sáncain belülre. Mindezt nevelőfelemelő – és paternalisztikus – módon, vagyis úgy, hogy lehetőleg egy-két fokkal magasabb nívót kínáljon, mint a létező

¹³ Lásd erről Augustin GIRARD–Genevieve GENTIL: *Cultural Development: Experiences and Policies*. UNESCO, Paris, 1972.

¹⁴ BOLDIZSÁR Iván: A Helsinki ígéret. *Népszabadság*, 1972. július 7.

¹⁵ Lásd AGÁRDI Péter: *Nemzeti értékviták, kultúrafelfogások*. Napvilág Kiadó, Budapest, 2015. 151.

igények szintje. Ez tehát egy elvi alapú korlátot is jelentett a kulturális javak szabad áramlása előtt, hiszen a kommersz, a giccses, a ponyva előli elzárkózást tartotta fenn – természetesen a gyakorlatban különböző engedményekkel. E szempont, amelyben a magas és alacsony kultúra évszázados, a szocialista Magyarországon is létező ellentéte jelenik meg,¹⁶ az 1970-es évek során is nagy jelentőséget kapott, mind a reform kulturális életre gyakorolt hatásáról folyó vitákban, mind a helsinki záróokmány harmadik kosara kapcsán.

Az 1953 után induló – a szovjet példát követő – paradigmaváltás megbontotta a korábbi egységes, homogén kulturális szerkezetet, amelyben minden elem a „helyén” volt. Az 1956 utáni években „az ortodoxia és a pragmatizmus furcsa egyvelegét” valósította meg a kultúrpolitika, és egyszerre igyekezett teljesíteni az ideológiai zártság követelményét, határozottnak mutatkozni balra, valamint megfelelni a Rákosi-korszak meghaladásában érdekeltnek, sőt a nem „pártos” kultúrára vágyakozóknak.¹⁷ Ahhoz a homogenitáshoz, amelyet Révai József 1953 után is képviselt, a Kádár-korszakban már nem volt viszlatérés.¹⁸

Sajátos módon a szovjet minta ezúttal a Moszkvától való eltérés lehetőségét is megengedte: a desztalinizációs folyamat ugyanis a blokk minden országában egyúttal a saját nemzeti – baloldali – hagyományokhoz való visszakanyarodás lehetőségét, a szocialista kultúra nemzeti variációinak kialakítását is felkínálta túl az átpolitizáltság oldásán. Az ekkor lefektetett elvek az 1970-es években is érvényben voltak: a kultúrpolitikai vezetők továbbra is úgy tartották, hogy a nyitottság egy nagyobb szintje szükséges és elkerülhetetlen a kultúrában, a

¹⁶ Herbert J. GANS: Népszerű kultúra és magaskultúra. In: WESSELY Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Osiris Kiadó, Budapest, 2003. 114–149.

¹⁷ STANDEISKY Éva: *Az írók és a hatalom 1956–1963*. 1956-os Intézet, Budapest, 1996. 260.

¹⁸ „Pártos irodalom, vagyis szabad irodalom alatt Lenin olyan irodalmat értett, amely megszabadul nemcsak a cárizmus rendőri cenzúrájától, hanem a tőkétől való függéstől is és szembefordul a »polgári-intellektuel individualizmussal.«” – RÉVAI József: *Megjegyzések a szovjet kultúra világjelentőségéről. Népszabadság*, 1957. november 7.

nemzetközi érintkezésekben is. Nemcsak azért, mert az következett a hidegháború új szakaszából, ahol a két világrendszer különböző szereplői a szembenállás továbbélése ellenére is sokrétű párbeszédet folytattak egymással, és ahol a kölcsönösen biztosított megsemmisítés árnyékában a katonai konfliktusok helyét deklaráltan a gazdasági és ideológiai konfrontáció vette át. Ez utóbbi fel is értékelte a kultúra területét, ahol a felek kísérletet tettek egymás értelmiségének és állampolgárainak megnyerésére. A hatvanas évek kulcsfogalma így lett a párbeszéd mellett a „fellazítás”. Ám a nyitás mellett szóltak olyan érvek is, mint hogy saját kultúránk színvonalának próbája a világszínvonal ismerete, illetve hogy a teljes tagadás és elhallgatás helyett célravezetőbb az ismertetés és vita. Már csak azért is, hogy a nyugati kulturális irányzatok és termékek megítélése is realisabb – adott esetben kevésbé felfokozott, kevésbé pozitív – lehessen. (Tegyük hozzá: az 1950-es évek második felében egy hasonló kulturális-ideológiai nyitásra a vörös veszélytől rettegő, a McCarthy-időszakon túljutó USA-ban is szükség volt.)

A kulturális nyitás Sztálin halála után induló folyamata az 1956-os forradalom leverése következtében sajátos módon „hasadt meg”. Az 1958-as művelődéspolitikai irányelvek még a rendteremtés jegyében születtek, Magyarországon a fő cél az alkotókkal való alku kikényszerítése, a párt pozícióinak visszaszerzése volt (többek közt az alkotószövetségek újjászervezésével). A nyugati kulturális termékek befogadását tekintve viszont a nemzetközi elszigeteltség átmeneti növekedése ellenére is inkább a kontinuitás érvényesült – az 1957 eleji már-már korlátlan, a párt által kényszerűen megtűrt dömpinget a kulturális áramlás fenntartása, óvatos szélesítése-szélesedése jellemezte. Beszédes példája volt ennek a *Nagyvilág* irodalmi folyóirat újraindítása 1957 áprilisában,¹⁹ vagy a Hollywooddal megkötött alku, amelynek nyomán az amerikai filmek (per-

¹⁹ A *Nagyvilág* első száma pár nappal 1956. október 23-a előtt jelent meg Lukács György vezércikkével. Az 1957-es újrainduláskor Kardos László bevezetője lényegében az akkor a romániai Snagovban raboskodó Lukács által felvázolt programot erősítette meg. – KARDOS László: Vihar után. *Nagyvilág*, 1957/1. 3–4.

sze erősen válogatva) visszatértek a magyarországi mozikba. A rendteremtés itt az átmenetileg felbolydult arányok visszaállításáig terjedt. A kulturális politika és a kulturális külpolitika az 1960-as évek közepére – a kormány nemzetközi konszolidációjával – került újra szinkronba. Az 1960-as évek közepén születő alapvető ideológiai dokumentumok a világ nyitottságával már mint adottsággal számoltak. A Központi Bizottság 1965-ös ideológiai irányelvei egy évtizedes irányvonalat erősítettek meg annak újbóli kimondásával, hogy az ideológiai küzdelmet nem az elhallgatás és elhallgattatás, hanem a megismerés és nyílt vita eszközével lehet és kell megnyerni. A nyugati ideológiai jellegű termékek (elméletek, irányzatok, művek) tehát nem negligálandók, hanem meg- és kiismerendők, cáfolandók.²⁰ Az 1965-ös tájékoztatási határozat az információáramlás tekintetében szögezte le: a nyitottság nem választás kérdése, hanem a kor adottsága, amit nem akadályozni kell, hanem igazodni hozzá, és együtt élni vele.²¹ A IX. kongresszus határozata értékékként könyvelte el, hogy „megteremtettük a teljesebb tájékozódás lehetőségét a külföldi irodalomban és művészetben”.²²

Fontos változás volt, hogy az 1960-as évek végének, 1970-es éveknek a dokumentumai már nem a marxizmus kizárólagosságáról („monopóliumáról”), csupán hegemoniájáról beszéltek, ezzel is elismerve az ideológiai zártság lehetetlenségét. A pártkongresszusok ideológiai fejezetei rituálisan ismételték, hogy a kulturális élet szocialista tendenciái erősödtek (a hetvenes években már rengeteg számadatot is sorolva ennek alátámasztásá-

²⁰ „Régebben a dogmatizmus hatására a marxisták többnyire elmulasztották a polgári közgazdászok, filozófusok, szociológusok és történészek műveinek kritikai tanulmányozását, a bennük összegyűjtött tényeknek egyrészt megrostálását, másrészt megismerését és felhasználását.” – A Magyar Szocialista Munkáspárt néhány időszerű ideológiai feladata. In: VASS Henrik (szerk.): *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1963–1966*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1968. 152.

²¹ A Politikai Bizottság 1965. június 8-i határozata a tájékoztatás megjavításáról. MNL OL M-KS 288. f. 5. cs. 367. ó. e. Közli: CSEH Gergő Bendegúz-KRAHULCSÁN Zsolt-MÜLLER Rudolf-PÓR Edit: *Zárt, bizalmas, számozott II*. Osiris Kiadó, Budapest, 2004.

²² *A Magyar Szocialista Munkáspárt IX. kongresszusának jegyzőkönyve*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1967. 474.

ra), de rendre hozzátették az azt érő kihívásokat is. „Kulturális téren minden eddigénél árnyaltabb, meggyőzőbb és fokozottabb ideológiai harcot kell folytatnunk” – jelentette ki Aczél György.²³

Az 1960-as, 1970-es évek fordulójára a kultúra értelmezése a szovjet blokkban, így Magyarországon is nyitottabbá vált. Jelentősen oldódott a korábbi irodalomcentrikus szemlélet, ami a közművelődés tágabb értelmezésének kedvezett, beleértve a tömegkommunikációt, az ember környezetét alakító szférákat.²⁴ Tovább finomodott a nyitottság fenntartásának marxista filozófiai indoklása is a kultúra területén. Hermann István őszinte vívódással tette fel a kérdést: „Lehet-e felhasználni valamit is abból a kultúrából, amely a polgárság utolsó évszázadában a negatív jelenségek egész sorát szülte? Szükséges-e a mai modern kommunista tudáshoz az, hogy bizonyos értelemben az itt felhalmozott értékekhez, illetve rendkívül ellentmondásos folyamatokhoz is kapcsolódjon?”²⁵ Válasza az volt, hogy a marxista dialektika egyenesen megköveteli, hogy az ellentétek (szocialista és polgári kultúra) egységét, az egymást kölcsönösen átható ellentéteket megismerjék, és ami a – dekadens – polgári kultúrából átvehető, kimenthető, átvegye és kimentse. „A szocialista kultúra társadalmi gyökereiből és szerkezetéből következően nem adja fel az emberi fejlődés integritásának és totalitásának elméleti és gyakorlati követelményét. Ehhez viszont hozzátartozik, hogy részletmegoldásokban sok tekintetben okuljon az emberi fejlődés szerencsétlen kerülőútjának, a mai polgári világ elidegenedtségének tanulságaiból és részletábrázolásából.”²⁶

Az 1970-es évtizedre a párt ezzel együtt nem irányzott elő új alapelveket, adott bel- és külpolitikai feltételek között látványos szakításra nem is lett volna mód. Aczél György a X. kongresszuson leszögezte: „Kulturpolitikai elveinken jöttányit sem kell

²³ *A Magyar Szocialista Munkáspárt X. kongresszusának jegyzőkönyve.* Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1971. 367.

²⁴ KALMÁR Melinda: *Történelmi galaxisok vonzásában. Magyarország és a szovjetrendszer 1945–1990.* Osiris Kiadó, Budapest, 2014. 252.

²⁵ HERMANN István: *A polgári dekadencia problémái.* Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1967. 6. Hermann trilógiájának második és harmadik kötete továbbítte, de egyúttal finomította, nyitotta is ezt az állásfoglalást.

²⁶ Uo. 14–15.

változtatni. Helyesnek bizonyult az, ahogyan pártunk a kultúra, az alkotás szabadságát értelmezte; bevált a decentralizálás elve, az, hogy ott hozzák a döntéseket, ahol legjobban ismerve a kérdést, elemzés alapján érdemben tudnak határozni: mi és milyen formában kapjon nyilvánosságot.” Viszont hozzátette: a végrehajtáson van mit javítani, amihez a harmadik T, a tiltott kategória szigorúbb, következetesebb érvényesítése is hozzátartozik.²⁷ Az évtized első felében születő egyéb ideológiai, kultúrpolitikai dokumentumok – így az 1971-es belpolitikai újságírásról szóló APB-határozat, a irodalmi folyóiratok munkájáról, illetve a könyvkiadók tevékenységéről szóló 1972-es állásfoglalások, a művészeti szövetségek munkáját értékelő PB-határozat is arról tanúskodnak, hogy a pártvezetés ekkorra alapvetően defenzív pozícióba kényszerült. Mindegyik a határozottabb ideológiai orientálást kérte számon a kulturális műhelyeken, szerkesztőségeken.

1968 után beszűkültek a marxizmuson belüli viták lehetőségei is. Az MSZMP Kultúrpolitikai Munkaközösségének 1972. szeptemberi állásfoglalása az 1960-as évek – Lukács György, Roger Garaudy és Ernst Fischer nevével fémjelzett – vitáit igyekezett visszafogni: „az alapvető elveket illetően nincsenek és nem is lehetnek különböző irányzatok. A marxista kritikában nincs helye ideológiai pluralizmusnak; a marxizmus az egyetlen, gyakorlati cselekvésre vezető, a szellemi erőket szervező és összefogó eszme.”²⁸ E dokumentum külön is szólt az irodalmi-művészeti nyitottság hazai táboráról, tizenhárom főt név szerint is említve, akiket a tradicionális-modernista ellentét utóbbi oldalára helyezett el. Az állásfoglalás elvetette azt a szemléletet, amely a modernségekre való nyitottságot önértékként kezelte, és bírálta azt az attitűdöt, amely a modern törekvések mögött nem tesz különbséget „haladó” és „dekadens” között, sőt a kritikában is felkapja a nyugati divatáramlatokat (példaként a francia

²⁷ *A Magyar Szocialista Munkáspárt X. kongresszusának jegyzőkönyve*. I. m. 376.

²⁸ Az MSZMP KB Kultúrpolitikai Munkaközösségének állásfoglalása irodalom- és művészetkritikánk néhány kérdésében (1972. szeptember). In: Vass Henrik (szerk.): *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai, 1971–1975*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1979. 344.

új regényt vagy a filmes új hullámot említette) és azok hazai követőit. 1973-ban sor került négy társadalomtudós „antimarkista” nézeteinek kiátkozására (ezt adminisztratív intézkedések is követték velük szemben),²⁹ ami jelezte, hogy a marxizmus fő terepén, a társadalomtudományokban a nyugati transzferekre legfeljebb addig a pontig van mód, ameddig az nem ütközik a hivatalos marxizmus tételeibe. A nyugati „újbaloldali” mozgalmak gondolatvilágának átültetésére, a szocializmust mint a kapitalizmus alternatíváját megkérdőjelező elméletek – elsősorban az ipari társadalomról szóló konvergenciaelméletek – befogadására nincs tér. Az MSZMP XI. kongresszusa is a fenti sorba illeszkedett: „A témaválasztás, a stílus, a művészi irányzat szabadságának azonban mindig az a mértéke, hogy mennyire segíti a társadalom ábrázolását és hogy a mű mennyire képes a társadalomhoz szólni. Az a művészi magatartás, amelyik elfordul a mától, amelyik úgy »modern«, hogy régen letűnt divatokat, »izmusokat« melegít fel és formai játszadozásával, az elavult »l'art pour l'art«, a »művészet a művészetért« szellemében öncélú művet alkot, az sem a társadalomnak, sem a művészetnek nem használ és nem tart lépést a szocializmust építő néppel.”³⁰

A helsinki harmadik kosár nem veszélyeztette a Kelet–Nyugat kulturális érintkezések addig kialakult, kontrollált, egyezményeken alapuló hivatalos oldalát, és a kulturális irányítók meg voltak róla győződve, hogy Magyarországon a nyitottság 1970-es évekbeli szintje megfelel az egyezményben foglaltaknak.³¹ Mégis aggodalmat keltett a – legáltalánosabb értelemben vett – nyugati médiafölény: „jelenleg a hírcsatornákon átfutó összes információk, a kulturális kommunikáció eszközein nemzetközi forgalomba kerülő anyagok mintegy kétharmad része amerikai eredetű. Olyan hatalmi eszköz ez, amely éppúgy képes szolgálni

²⁹ Az MSZMP KB Kulturpolitikai Munkaközösségének állásfoglalása néhány társadalomkutató antimarkista nézeteiről. (1973. március). Uo. 456–469.

³⁰ *A Magyar Szocialista Munkáspárt XI. kongresszusának jegyzőkönyve.* Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1975. 107.

³¹ Lásd Gyovai Gyula, a Magyar Külügyi Intézet igazgatójának nyilatkozatát a *Népszabadságban*. VARNAI Ferenc: A záróokmányról. *Népszabadság*, 1975. július 27.

a tőkés politikát, mint a durvább eszközökkel és módszerekkel kényszerítő erőszak-szervezetek.”³² Azt azonban sikerült elérni, hogy a záróokmány megfogalmazásába nem a „kulturális termékek”, hanem a „kulturális értékek” kifejezés került, ami lényegében azt volt hivatva kifejezni, hogy a szocialista országok nem válnak nyitottabbá a piaci alapú kulturális értékítélet előtt (azaz a kultúra továbbra sem áru), illetve a „kulturális érték” lehetővé teszi – akár ideológiai, akár kultúrpolitikai – szűrők alkalmazását a minőség védelmében.

A kiszélesedő érintkezések miatt az 1970-es évek előtt is volt példa „ideges” ellenreakciókra – ilyen volt az 1961-ben elfogadott *Irodalomkritikánk néhány fogyatékoságáról* című tézissor,³³ az 1965-ben felállított Országos Ösztöndíj Tanács,³⁴ vagy *Az irodalom és a művészetek hivatása társadalmunkban* című 1966-os, a „polgári dekadenciát” elemezve ostorozó dokumentum. Az 1970-es évek elejének sajátossága e képletben elsősorban 1968 kelet- és nyugat-európai hatásán, a szovjet blokk országaiban élő értelmiség prágai tavasz utáni csalódottságában, a szocializmus megreformálhatóságába vetett hitének megrendülésében rejlett, míg magyar sajátosságként a gazdasági reform és szabályozóinak kultúrára gyakorolt – negatívnak ítélt – hatásait kell kiemelni. Ilyen közegben már nem érvényesülhetett a hruscsovi időszak dinamizmusa, az első másfél évtized végére megkopott a szocialista eszme és kultúra meggyőző erejébe vetett hit. Természetesen a kultúra állami támogatásának mértéke, a magas kultúra eredményei (például a magyar zenetudomány vagy matematika hírneve, a komolyzenei felvételek minősége) továbbra is alkalmasak voltak arra, hogy a szocialista kultúrát a nyugati értelmiség előtt sikerterületként prezentálják, miközben az olyan nyílt vitát, mint amelyet Aczél

³²BIRÓ Lívia: A kulturális csere és az „eszmék szabad áramlása”. *Társadalmi Szemle*, 1975/5. 35.

³³Irodalomkritikánk néhány fogyatékoságáról. Tézisek. (1961. február) In: VASS Henrik-SÁGVÁRI Ágnes: *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956–1962*. Kossuth Kiadó, Budapest, 1964. 479–496.

³⁴SOMLAI Katalin: Ösztöndíjjal Nyugatra a hatvanas években. Az Országos Ösztöndíj Tanács felállítása. In: *Kádárizmus – Mélyfúrások. Évkönyv XVI*. 1956-os Intézet, Budapest, 2009. 288–293.

György Alain Peyrefitte francia minisztertársával felvállalt volna, a blokk más kultúrpolitikusai, ideológusai kerültek.³⁵

Miközben a nyitottság fenntartása – sőt az átvételek folyamatos bővülése – irányába mutató erők és a tehetetlenség továbbra is hatottak, az 1968-as reform fel is erősítette azokat. Az 1960-as években nemzetközi beágyazottságát megalapozó értelmiségi elitek egyértelműen az érintkezési lehetőségek fenntartásában, bővítésében voltak érdekeltek. Nemzetközi szervezetekben viselt tisztségeik, a Magyarországon rendezett találkozók, kongresszusok a politikai vezetés támogatását is biztosították ehhez. A természettudományos nyitást gazdasági oldalról a modernizációs kényszer, az utolérés törekvése hajtotta. Már Hruscsov idején sok szó esett a tudományos-technikai forradalomról: az iparban jelentős technológiai transzferekre volt szükség, amelyeket már az 1960-as években is egyre nagyobb mértékben Nyugatról, és nem a Szovjetuniótól vártak, illetve a nyugati know-how megszerzésétől.³⁶ Az 1970-es évek magyar és lengyel hitelfelvételeit már ez a törekvés határozta meg.³⁷ Ám ez a modernizációs kényszer, a munkaerő felkészítése a magasabb elvárásokra alapozta meg olyan „burzsoá” társadalomtudományok visszafogadását, mint a szociológia vagy a pszichológia, vagy segítette elő a pedagógia nagyobb nyitottságát. A politika „professzionizálódásának” volt a jele, hogy az 1960-as években újra megindulhatott a közvélemény-kutatás Magyarországon, és az 1970-es években már önálló intézményként (Tömegkommunikációs Kutatóközpont) működhetett.

A gazdasági kényszerek egy alacsonyabb szinten is hatottak. A szocialista kultúrpolitika még az 1980-as években is elvetette azt a felfogást, hogy a kultúra áru volna (akkor már voltak e felfogásnak támogatói is³⁸), ám a gazdaságosság követelménye

³⁵ Az Aczél-Peyrefitte-vita végül elmaradt, helyette Aczél György két „beszélgetőkönyvet” jelentetett meg franciául. – REVÉSZ Sándor: I. m. 232–234.

³⁶ Lásd KALMÁR Melinda: I. m. 81–82.

³⁷ FÖLDES György: *Az eladósodás politikátörténete 1957–1986*. Maecenas Kiadó, Budapest, 1995. 61–76.

³⁸ Leghatározottabb formában Hernádi Gyula érvelt amellett, hogy a kultúra szocialista körülmények között, korlátozottan piaci alapokra helyezhető, ami a Liska Tibor által kidolgozott vállalkozói szocializmus koncepciót alkal-

már az 1950-es évek végén szorongatta a kulturális intézményeket. A színházaknak, könyvkiadóknak, moziüzemi vállalatoknak teljesíteniük kellett a pénzügyi tervet, premizálásuk elsősorban ezen múltott, nem a megragadhatatlan kultúrpolitikai szempontok betartásán. Mindez a keresztfinszírozás kialakulásához vezetett, vagyis a politikailag és ideológiailag fontos, elvárt produktumok – többnyire – kisebb bevételét a közönségvonzó előadásokkal, kiadványokkal pótolták ki. Utóbbiak közt jelentős szerepük volt a nyugati filmeknek, regényeknek, színpadi vígjátékoknak.

A gazdasági reform szabályozói még élesebben vetették fel a korábban is létező problémát, miszerint a gazdaságossági szemlélet az ideológiai és minőségi kultúrpolitikai célok ellen dolgozik. Nem elsősorban az ideológiai nyitás jelentett fenyegetést – hiszen az egzisztencializmusnak, az új hullámnak az absztrakt festészetnek vagy az abszurdnak korlátozott volt a hazai közönsége –, hanem a gazdaságosság, önfinanszírozás jegyében tett minőségi engedmények. A „piaci igények korlátlan kielégítése jelentősen növelhetné a gazdaságosságot, de lerombolná azt, amit eddig kulturálisan építettünk” – szögezte le a reformot a kultúra területén előkészítő bizottságok anyaga.³⁹ Az ellentmondások a legélesebben a könyvkiadásban jelentkeztek, ahol az elvonások rendszere ugyan igyekezett megadóztatni a kommersz kiadványokat,⁴⁰ ám a nyomdák piaci alapú működése éppenséggel ellenérdekelte tette őket abban, hogy a lap- és könyvkiadásnak dolgozzanak.

Ám a kommersz felé már rég utat nyitott a kultúrpolitika, és megfelelő indoklást is gyártott hozzá. Az MSZMP XI. kongresszusán maga Aczél György szólalt fel és ismerte el a szórakozás jogát mint a munkaerő újratermelésének szükséges tarto-

mazta a kultúrára. A kultúra áru voltát a legtöbb hozzászóló elutasította, köztük Aczél György, aki egyben az irányítás szükségessége mellett is kiállt 1984-ben. RADNAI György (szerk.): *Áru-e a kultúra?* Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1985. 13–21., 334.

³⁹ Előterjesztés a kulturális irányítás reformjának alapelveiről. Az APB 1967. május 18-i ülésének jegyzőkönyve. MNL OL M-KS 288. f. 41/75. ó. e.

⁴⁰ BART István: *Világirodalom és könyvkiadás a Kádár-korszakban*. Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 26–31.

zékát – minőségi szűrővel: „A munka növekvő körülményei, a számtalan új jelenség előtt álló, felelősséggel dolgozó ember természetes igénye a feszültséget oldó szórakozás. Csakhogy a jókedvre, pihenésre, kikapcsolódásra váró emberek nem izléstelen, ostoba és hazug szemléletet terjesztő selejtre várnak. Ha volna is ilyen igény, azt nem kell, nem szabad kielégíteni. [...] Ízlésnevelő, szellemes, játékos, örömet és vidámságot adó szórakozásra van szükségünk.”⁴¹ A nemegyszer indulatos kifakadások ugyanakkor az irányítás tehetetlenségét is leplezni igyekeztek, miközben a közönség nem tudott s többnyire nem is akart különbséget tenni gondtalan szórakozás és – az ideológiailag károsként kiátkozott – „kispolgári giccs” között,⁴² őt nem érdekelte ez a „teoretikus” vita. A nagyfokú elvi elzárkózás ellenére azonban a gyakorlatban a tömegigény igen szélesre nyitotta a kaput a giccs előtt.

A nyitottság az átvételek és transzferek világában

A nemzetközi viszonyok, illetve a kultúrpolitika szempontrendszere kijelölte azt a teret, amelyen belül a tényleges átvételek és transzferek megvalósulhattak.⁴³ A gyakorlat a politikai és a kulturális mező kölcsönhatásában formálódott. E kettő az államszocialista rendszerben sem volt azonos, sőt belül sem volt homogén: ugyanúgy megosztották a máshol is létező szem-

⁴¹ Aczél György felszólalása az MSZMP X. kongresszusán. In: *A Magyar Szocialista Munkáspárt X. kongresszusának jegyzőkönyve*. I. m. 375.

⁴² Ahogy Hermann István 1971-ben megjelent nagyszabású esszéjében kifejtette, a modern giccs a hamis kérdésfeltevésen alapul, majd a válaszban számos valóságos részletet mutat be és használ fel, azaz „a giccs mindig igazat hazudik”, ugyanakkor az összefüggéseket elhomályosítja. Mélységesen kispolgári, sőt nyárspolgári, mivel úgy kritizál, hogy az a lényegi kérdéseket nem érinti („teljes kibékültségben él a világgal, noha állandóan zsörtölődik”), a felemelkedés, a változás lehetőségét villantja fel ott, ahol a változatlanságot osztályérdekek tartják fenn. Ezért tekintette a giccset velejéig konzervatívnak és haladásellenesnek a marxista kritika. – HERMANN ISTVÁN: *A giccs*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1971. 98., 135.

⁴³ Átvételen egy Nyugaton született mű magyarországi bemutatását, kiadását értem, míg transzferen a külföldi hatás alatt megszülető magyar változatokat.

benállások, így a magas és alacsony kultúra, valamint a traditionalisták (autochtonisták) és modernizátorok ellentéte. Igaz, a két mező nem is különült el élesen: a kulturális irányítás igyekezett kooptálni a vezető művészeket, akik egyrészt különböző szakmai-társadalmi szervezetekben vállalt tisztségeik révén a hatalmi mezőhöz kötődtek, másrészt intézményvezetőként, szerkesztőségek élén, sőt kapuőrként, cenzúrárt (is) végző szervek tagjaiként⁴⁴ maguk is részt vettek a kultúrpolitika alakításában.

A nyitottság a cenzúra léte miatt eleve csak korlátozott lehetett. Valamiféle cenzúraszerv, minisztériumi, bizottsági, szerkesztőségi kontroll minden területen létezett a Tánccal- és Szanzonbizottságtól és az ORI-engedélyek kiadásától kezdve a könyvkiadói és színházi tervek minisztériumi elbírálásán át a szerkesztők, kulturális rovatvezetők mindennapi döntéseinig. A hivatalosság pecsétjét viselő „első nyilvánosságban” tehát lényegében minden alkotás – a francia új hullámhoz tartozó regények, a kiállításokon bemutatott absztrakt festmények, de a Neil Simon-vígjátékok és az amerikai akciófilmek is – átment egy vagy több szűrőn.

Ugyanakkor a nyitottság tényleges jellege szempontjából jelentősek voltak a nem hivatalos, spontán folyamatok. Az írók-fordítók, rendezők, kritikusok, tudományos kutatók, bár publikációs szabadságuk korlátozott volt, témaválasztásaikat, transzferkezdeményezéseiket, sőt kapcsolatépítésüket 1953 után már megpróbálhatták saját érdeklődésük, orientációjuk alapján alakítani. Abban, hogy mi kerüljön a különböző cenzorok elé, komoly szerepük volt. A kultúra „mediátorai” egyrészt javaslattevő, nyomásgyakorló szerepben voltak, megpróbálhatták meggyőzni a döntéshozókat, hogy bizonyos művek – legalább szűk körű – hazai bemutatója inkább előnyös, de legalábbis nem árt. Másrészt maguk is közvetíthettek, járták

⁴⁴ A Filmátvételi Bizottság példájában a legvilágosabb a képlet: e laza területben, amely a külföldi filmek magyarországi bemutatásáról döntött, filmkritikusok, filmszakemberek is részt vettek. Kiadóigazgatók, színházigazgatók, szerkesztőségek vezetői elsősorban a szelekció során alkalmaztak (ön) cenzúrárt.

az európai fővárosokat, és rendszeresen be is számoltak arról, mi foglalkoztatja a francia, brit, olasz művészeket, mit láthat a párizsi, londoni, New York-i közönség, és tudósításaikba be is emelhettek olyan elemeket, amelyeket a magyar közönségnek ugyan nem volt módja személyesen megtapasztalni, de legalább így olvashatott róla. Még akkor is, ha ennek az „ára” az volt, hogy a kritika pellengérré állította.

A harmadik típusú csatorna éppen az első, legális nyilvánosság korlátai miatt lépett működésbe. Ezt a regisztert a kapuőrök akarata ellenére beszivárgó kulturális tartalmak alkották: idetartoztak a nyugati követségek által meghívott vendégek előadásai, a külföldi sugárzású rádiók műsorai, vagy a becsempészett szamizdatirodalom. Mindez a hazai nyilvánosság nyitottságára is visszahatott: a Szabad Európa Rádió által adott könyvnyüzenei műsorok például – a nyugati kalózárádiókhoz hasonló módon⁴⁵ – a Magyar Rádiót is rákényszerítették, majd belsőleg is ösztönözték arra, hogy kiszolgálja a fiatalok zenei izlését (például Komjáthy György *Csak fiataloknak* című műsora).

Az, hogy mi valósult meg az adott feltételrendszer mellett, hogyan alakult a színházak és magyar mozik műsora, milyen könyveket vehettek kézbe a magyar olvasók, milyen kiállításokat lehetett látogatni, sokban függött tehát a kultúra közvetítőitől. E tanulmány keretében nincs mód arra, hogy részletesen elemezzük az egyes művészeti ágak nyitottságát az 1970-es évtizedben a konkrét művek és törekvések alapján. Kiemelhetünk azonban olyan részterületeket, eseteket, amelyek jól jellemzik ezt a periódust, és közelebb visznek az átvételek és transzferfolyamatok megértéséhez.

Ha mennyiségi oldalról közelítünk, azt tapasztaljuk, hogy az 1970-es években a nyugati művek jelenléte enyhén növekedett. A könyvkiadásban a megjelentetett szépirodalmi művek száma 1970 és 1978 között meglehetősen állandó volt, 430 és 480 között mozgott, majd az évtized utolsó két esztendejében

⁴⁵ Peter BRUGGE: *Swinging Sixties made in Czechoslovakia – the adaptation of western impulses in Czechoslovak youth culture*. In: Ivan ŠEDIVÝ–Jan NĚMEČEK–Jiří KOČIAN–Oldřich TUMA (eds.): *1968: České křižovatky evropských dějin*. ÚSD, Praha, 2011. 143–155.

száz kiadvánnyal megugrott. Mindeközben a nem szocialista művek aránya egy sajátos ívet írt le, két legmagasabb pontja az évtized elején és végén volt, 1971-ben, illetve 1980-ban: a 27,4%-os és 32%-os arány között – egy kisebb kiugrás mellett 20–21% körül mozgott e kiadványok aránya.⁴⁶ Ám míg az 1971-es csúcspont a nyugati centrumországok kiadványainak volt köszönhető (18,7%), addig az 1980-as értéket a megnövekedett egyéb kategória emelte meg (20,6%). A nyugati magországokból – Anglia, Franciaország, USA és Olaszország⁴⁷ – érkező szépirodalmi művek száma abszolút értékben is visszaesett, hiszen az 1970-es 62, illetve 1971-es 90 után a következő években 50 alá csökkent a számuk, hogy aztán 1979–1980-ban az 1970-es szintre kússzon vissza.

A kiadott szerzők között megtalálhatók voltak a kortárs világirodalom legjelentősebb alakjai. A magyar olvasókhöz eljutott például az 1970-es évek minden irodalmi Nobel-díjasának legalább egy alkotása. Voltak köztük régóta jól ismert nevek, mint a chilei Pablo Neruda (aki a guatemalai Miguel Asturiasszal együtt Magyarországon is járt, és élményeit gasztronómiai könyvben összegezte),⁴⁸ vagy Heinrich Böll, aki szintén többször megfordult a szovjet blokk országaiban. Másokat – Eyvind Johnson, Harry Martinsont, Vicente Aleixandrét, Isaac Singert és Odysseas Elytist – a díj odaítélése után mutatták be a magyar közönségnek. A kevésbé nagy visszhangot kiváltó jelentős francia irodalmi kitüntetés, a Goncourt-díj nyertesei közül az évtizedben minden másodiktól lefordítottak legalább egy művet.

Érdemes megnézni azt is, hogy mi került be az Európa Könyvkiadó modern kortárs világirodalmat reprezentáló két

⁴⁶ A statisztikát torzítja, hogy a könyvkiadásban a magyar és a nemzetközi statisztika is közös nyilvántartást vezetett az NSZK-ban és NDK-ban megjelenő német művekről, ami az adatsorban az Egyéb kategóriába került.

⁴⁷ E négy nyugati ország szerepelt külön kiemelve a KSH könyvkiadási statisztikáiban.

⁴⁸ Miguel Angel ASTURIAS–Pablo NERUDA: *Megkóstoltuk Magyarországot*. Corvina, Budapest, 1967.

sorozatába az 1970-es években:⁴⁹ a Modern Könyvtár keretében 231, az Európa Zsebkönyvek sorozatban 142 új cím jelent meg.⁵⁰ Előbbiek 50,6%-a, utóbbiak 58,5%-a volt nyugati mű, további 7–8% pedig a harmadik világ (többnyire Latin-Amerika) irodalmát reprezentálta. Tehát az 1970-es években már az arányok is azt sugallták, hogy az (irodalmi) modernség, az újdonság elsősorban Nyugatról érkezik. A nyugatin belül pedig ekkor már egyértelműen az amerikai (tágabban angolszász) irodalom dominált: a Modern Könyvtár 117 nyugati alkotása közül 28 (23,9%), az Európa Zsebkönyvek 83 nyugati művéből szintén 28 (33,7%) volt amerikai szerzőé. Az angolszász irodalom együttes jelenléte mindkét sorozatnál meghaladta a szovjetét. Magyarul hozzáférhető volt többek közt Joseph Heller, Sylvia Plath, Ken Kesey, Joyce Carol Oates, John Kenneth Galbraith, Arthur Kopit, Bernard Malamud, Daniel Keyes, John Updike, Kurt Vonnegut, Jerome David Salinger, miközben továbbra is kiadták az 1950-es években is bevett kommunista (Albert Maltz, Howard Fast) és realista (William Faulkner) szerzők regényeit. A fenti két sorozat a világirodalom „legjavát” igyekezett közvetíteni, ugyanakkor a könyvkiadás is igazodott a gazdasági kényszerekhez és közönségigényhez, így a fentiek mellett jelentős számú lektűrnek, giccsnek besorolható kiadvány is megjelent, már csak a keresztfinanszírozásból adódóan is. A nagyobb példányszámban kiadott és magasabb áron terjesztett olvasmányok fedezték a kisebb példányszámban és dotált áron megjelenő művek veszteségét, illetve gondoskodtak a kiadói nyereségről. A gazdasági reform bevezetésekor például a krimik példányszáma 900 000-ról hirtelen 2 000 000-ra ugrott,⁵¹ míg az Agitációs és Propaganda Bizottság azt állapította meg 1972-ben, hogy igénytelenebbé vált a kiadók szelekciója, nagyobb arányban engedtek át „selejtes”, „giccses”, „kispolgári légkört árasztó” alkotásokat, sőt hiába igyekeztek fellépni az

⁴⁹ A modern világirodalom kiadásáról a Kádár-korszak egészére képet ad: BART István: I. m. 96–121.

⁵⁰ A szerző saját számításai. Az adott mű második, harmadik stb. kiadását nem vettem külön esetnek.

⁵¹ Jegyzőkönyv az Agitációs és Propaganda Bizottság 1970. augusztus 4-i üléséről. MNL OL M-KS 288. f. 41/143. ó. e.

ellen, hogy ezek száma nőjön, a kiadók helyette az engedélyezetteteket nyomták nagyobb példányszámban.⁵²

A könyvkiadásban azonban százalékosan mást jelent a nyitottság mértéke, mint a filmiparban. Előbbiben a hazai „termelés” a meghatározó, a magyar szerzők jelentős számban alkottak és a kiadott szépirodalmi könyvek több mint felét írták évről évre. (Ez alól csak 1980 volt kivétel, akkor mintegy 48%-át.) A magyar filmipar teljesítőképessége azonban ettől jóval elmaradt – azzal együtt, hogy az évente bemutatott 18–28 magyar film jóval több volt, mint amennyi egy hasonló méretű és lakosságú nyugat-európai országban elkészült. Így viszont a filmkínálat 85–90%-a, mintegy 140–160 film – az évtized végén már 180–190 – importból származott. A növekvő szám egyben azt is jelentette, hogy mind több nyugati film került a nézők elé, hiszen az átvehető, bemutatható szocialista filmtermés is korlátozott volt. Míg a szocialista országokban évi 200–300 film készült összesen, ennyi film önmagában Hollywoodban is született, míg Japánban, Indiában ennek másfél-kétszerese. Ám az már az 1960-as évek elején is komoly fejtörést okozott a filmirányításnak, hogy a mindössze tizedannyi filmet kínáló szocialista piacról kétszer annyi filmet kellett megvásárolni, mint a bőséges, de „problematikus” nyugati piacokról.⁵³ A nyugati filmimport az 1956 utáni évtizedben 40–50 film között mozgott, majd az 1960-as évek második felétől inkább évi 50–60 film került a mozikba. Az 1970-es évtized nagyobb részére is ez az érték volt jellemző, ám az évtized végén már elérte a 80-at! Jegyezzük meg, hogy az 1979-es és 1980-as év e szempontból kiugró. Ráadásul nyugati relációban a magyar filmkínálatot – ellentétben például a szovjettel – kezdettől fogva a nagy nyugati filmgyártók határozták meg: azaz az olasz, francia, amerikai, angol és nyugatnémet filmek mellett csak elvétve lehetett találkozni más országokban készült alkotásokkal. Ezen pont az 1970-es évek második felében igyekeztek változtatni, és a kis-or-

⁵² Jegyzőkönyv az Agitációs és Propaganda Bizottság 1972. március 28-i üléséről. MNL OL M-KS 288. f. 41/178. ő. e.

⁵³ ZAY László: A világ filmművészete a rostán. *Magyar Nemzet*, 1961. január 29.

szágok filmjeit is nagyobb számban forgalmazták. Sőt az 1970-es években Hollywood vált – a Moszfilm, illetve a Szovjetunió után – Magyarország második számú filmexportőrévé. Az egész évtizedben csupán két olyan év volt (1975 és 1978), amikor a nyugati országok közt az USA a második helyre szorult. 1980-ban 29 amerikai filmet mutattak be a magyar mozikban – első ízben többet, mint ahány hazait.

A hetvenes években a magyar mozikban – a szocialista filmforgalmazás nehézkességéhez mérten⁵⁴ – viszonylag hamar eljutottak a kiválasztott filmek a magyar közönséghez. A friss filmtermés az évtized első felében 2,1–3,8 évnyi késéssel volt látható.⁵⁵ Ez némi visszaesést jelentett az 1960-as évek végéhez képest, amikor – 1967 és 1969 között – sikerült a „lemaradást” 2 év közelébe szorítani, ám egyúttal egy „bepótlási” szakaszt is jelöl. A magyar mozikban – két évtized után – 1969-ben vetítették először igazi amerikai westernfilmet (*A hallgatag embert* Paul Newman rendezésében), majd ezt a következő évtizedben évente átlagosan kettő követte. A szatirikus és a bárgyú vígjátékok (például Gerald Thomas *Folytassa* filmjei, Louis de Funès *Csendőr* sorozata), érzelmes melodrámák, humoros és véres kalandfilmek, zenés filmek már rég nem jelentettek újdonságot az 1970-es években, ugyanakkor a sci-fik ekkor még csak kisebb számban kerültek a mozikba. A filmátvétel tett egy óvatos kísérletet a horror műfajának bevezetésére, mondván, Hitchcock *Psychója* 12 év alatt klasszikussá vált, ám a sajtóban heves támadások érték, és - a hivatalos indoklás szerint - pedagógusok tiltakozására levették a műsorról, pedig 1972 tavaszán három hét alatt 334 ezren váltottak rá jegyet.⁵⁶ A mozik filmkínálata az 1970-es évek elején jelentősen eltolódott a kommersz irányá-

⁵⁴ Szükség volt a Filmátvételi Bizottság – olykor megismételt – döntésére, majd a Hungarofilm révén az üzletkötésre, a szinkronra a Pannónia Filmstúdióban, a filmek negyedéves műsorbeosztásának elkészítésére a Művelődésügyi Minisztérium Filmfőigazgatóságán, ami növelte az átfutási időt.

⁵⁵ TAKÁCS Róbert: Nyugati film és közönsége Magyarországon Sztálin halálától Helsinkiiig (1953–1975). *Korall*, 2016/65., 153–154.

⁵⁶ GÁL Mihály: „A vetítést vita követte”. *A Filmátvételi Bizottság jegyzőkönyvei 1968–1975*. Gondolat Kiadó, Budapest, 2015. 142.

ba: egy Filmfőigazgatóság számára készült 1973-as felmérés szerint a két vizsgált héten a magyarországi mozik műsorát a szórakoztató filmek uralták: a 426 filmet számláló kínálat több mint felét tették ki a kalandfilmek (71), vígjátékok (67), bűnügyi történetek (42), zenés filmek (21) és egyéb kikapcsolódást szolgáló műfajok.⁵⁷ Az igényes, de problematikus filmalkotások számára a kultúrpolitika az 1950-es évek második felétől külön csatornát biztosított, a Filmmúzeumot, amely rendszerébe az 1970-es években már a vidéki mozhálózatot is bekapcsolták. Például François Truffaut, Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Luis Buñuel és mások filmjeit – néhány kivétellel – itt vetítették.

A színházi előadások esetében a KSH statisztikái csak magyar/külföldi bontásban összesítették a bemutatókat. E számadatokból csak annyi válik világossá, hogy az 1970-es évek közepétől csökkent a magyar bemutatók aránya, miközben azok száma nem csökkent, sőt egyes években magasabb is volt, mint 1970–1971-ben. Mégis a külföldi darabok 56–57%-os aránya 61–64%-ra küszökölt fel az évtized végére. A színházi bemutatók számának növekedésének forrása tehát az importnak volt köszönhető – különösen 1977 és 1980 között. A jelentős kortárs szerzők közül sokak darabjai már egy-másfél évtizede jelen voltak a kínálatban: Arthur Miller, Tennessee Williams, Eugene O'Neill, Edward Albee, Albert Camus, Jean Anouilh, John Osborne, Peter Weiss, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch stb. továbbra is műsoron tartott társaságához ekkor „csatlakozott” Tom Stoppard, Peter Nichols, Ugo Betti, Natalia Ginzburg, Aldo Nicolaj, Arnold Wesker. Olyan „nyalánkságok” is színpadra kerültek, mint René de Obaldia nehezen magyarítható ironikus westernparódiája, a *Vadnyugati szél*.⁵⁸ Továbbra is nagy

⁵⁷ Munkabizottsági jelentés a Filmfőigazgatóság részére (1973. július). MNL OL XIX-I-22. 144. doboz.

⁵⁸ Vitát is gerjesztett, hogy mennyire sikerült visszaadni a párizsi szellemi milióbe és francia nyelvbe ágyazott darabot ott, ahol a western műfaja nem ivódott bele a közönség kulturális szimbólumkészletébe. – KOLTAI Tamás: *Vadnyugati szél. Népszabadság*, 1974. március 27.; BARTA András: *Vadnyugati szellő a Vigszínházban. Magyar Nemzet*, 1974. március 30.; HEGEDŰS Tibor: *Vadnyugati szél. Esti Hírlap*, 1974. március 21.

számban kínáltak a színházak zenés darabokat, köztük musicaleket (*Hegedűs a háztetőn*, *La Mancha lovagja*), illetve vígjátékokat. Neil Simon kergetőzés-szerepcserés darabjai (*Hotel Plaza*; *Az utolsó hősszerelmes*; *Ígéretek! Ígéretek*) a Broadway után Budapesten is vonzották a közönséget.

A szám adatok tehát arra utalnak, hogy az 1970-es évtizedben a kulturális nyitottság szintje nem csökkent, sőt enyhe növekedés volt tapasztalható. A gazdasági reform visszanyesése, az 1972–1974-es konzervatív baloldali fordulat nem rendezte át a kulturális import arányait és irányait, és a szórakoztató, illetve apolitikus alkotásokat sem sikerült visszaszorítani. A reform újraindítását követően pedig, különösen 1979–1980-ban mintha egy kisebb gátszakadásnak lennénk tanúi.

A szocialista kultúra zártságára Nyugatról alapvetően két-féle „veszély” leselkedett: egyrészt a piac által meghatározott kultúra fogyasztói mintáinak terjedése, másrészt az új kifejezési formák és gondolatok keresése iránti nyitottság, illetve azok integrálhatóságának kérdése. Utóbbi az 1970-es években – de már az azt megelőző másfél évtizedben sem – okozott minden esetben feloldhatatlan ideológiai-politikai problémát. Az 1950-es évek végén jelentkező „új hullámot” ekkor már egy filmes nyelvként, látásmódként fogták fel, amelyen szocialista tartalmak is elmondhatók. A rock and rollt már rég nem az 1950-es évek jampecellenes beszédmódjában tárgyalták nyilvánosan, hanem olyan – ősi ösztönöket felkeltő – univerzális nyelvként, amely a világ fiataljait országhatárokon túl összeköti: „Már függetlenedett a táncról, valóban nyelvvé vált, egy korosztály gondolkodásának közös kifejezőeszközévé. Kommunikációs forma, jelbeszéd ez a zene, úgy köti össze a tizenéveseket, mint a szakmai zsargon egy tudományos konferencia résztvevőit.”⁵⁹

Voltak olyan modern formák, amelyek iránt megvolt a művészek – sőt a kultúrpolitika – részéről a nyitottság, és jelentős ideológiai dilemmát sem okozott azok átplántálása. Ilyen volt többek közt a dokumentumdráma, amelynek az 1960-as

⁵⁹ (m-r): Várj egy órát. *Magyar Nemzet*, 1973. június 12.

évek közepén berobbanó nyugati példái⁶⁰ a szocialista országokban is követőkre találtak. Sőt az 1970-es években már nem arról volt szó, hogy Joan Littlewood vagy Peter Weiss kereteit a nemzeti történelmi traumákkal való szembenézésre használták fel, hanem a musz-témákat, évfordulókat igyekeztek új lendülettel előadni az új formák segítségével. Így született meg Száraz György *A vezérkari főnök* című dokumentumdrámája a Tanácsköztársaság 50. évfordulójára, majd 1970-ben a Lenincentenárium alkalmából Gyurkó László *Fejezetek Leninről* címmel írt darabot. Készült dokumentumdráma Bartók, az újító küzdelmeiről és Angela Davisről, míg 1975-ben a felszabadulás 30. évfordulóját egy ál-dokumentumjáték köszöntötte, amelyben akkori fiatalok adták elő „apáik meséit” a második világháború utáni újjáépítésről.

Felemás sikerrel zajlott 1970 előtt a musical műfajának átültetése, amitől a cukormázos bécsi–budapesti operettek – és egyúttal az 1950-es évek termelési operettjeinek – meghaladását várták. Bár a hazai közönség fenntartásokkal fogadta az első kísérleteket, az évtized közepére megérkeztek a nagy nyugati sikerek (*Csókolj meg, Katám; My Fair Lady; West Side Story*), az 1970-es években így már magától értetődő volt, hogy a második hullámban megszülessen a magyar beatmusical – a *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* – is. A nagy nyugati mintaadó alkotások (*Hair, Jézus Krisztus szupersztár*) bemutatására azonban csak az 1980-as években került sor.⁶¹

Nem volt különösebben problematikus a táncművészet újdonságainak az átvétele sem: az 1970-es években a magyar szakmában erős érzékenység élt a Nyugaton folyó modern tánc, balett és dzsesszbalett eredményei iránt: Magyarországon járt

⁶⁰ A magyar színházakban az alábbi dokumentumdrámákat mutatták be az 1960-as évek közepén: Saul Levitt: *Parancsra tettem* (1964), Heinar Kipphardt: *Az Oppenheimer-ügy* (1965), Peter Weiss: *Marat/Sade* (1966), Rolf Hochhuth: *A helytartó* (1966), Peter Weiss: *A vizsgálat* (1967).

⁶¹ A Bartók Színház ugyancsak 1973-ban *Várj egy órát!* címmel mutatott be a magyar beat-musicalt, amely afféle West Side Storyként két diákcsoport, a jómódú „kávéháziak” és a farmeres „játsszótérierk” ellentétére épült, természetesen a két csoportot összekötő szerelmi szállal. A Bartók Színházban magyar klasszikusokat – *Koldus és királyfi, Liliomfi* – is rendeztek beatkísérettel.

1971-ben a spanyol Antonio Gades flamencoművész, 1972-ben az Amerikai Balett Színház, valamint Maurice Béjart három táncosa (Maina Gielgud, Jorge Donn, Daniel Lommel), majd három koreográfiájának 1973 végi budapesti bemutatója alkalomával maga Béjart is. 1974-ben pedig az amerikai sztárkoreográfus, Alvin Ailey táncszínháza lépett fel Budapesten. Tegyük hozzá, Magyarország a modern tánc – vagy általánosabban a modern vagy neoavantgárd művészet – befogadása tekintetében (is) fáziskésésben volt más szocialista országokkal szemben. Nálunk nem voltak olyan masszív (baloldali) hagyományai a két világháború között az avantgárd művészeteknek, mint például Lengyelországban, Csehszlovákiában, vagy akár Kubában. Az Alberto Alonso vezette Kubai Nemzeti Balett például maga is hozzájárult a Tóth Sándor koreográfus által irányított pécsi társulat modern kísérleteihez.

Voltak területek, ahol a modern formák átvétele magától értetődőnek tűnt, ám mégis kudarcba fűlt. Ilyen terület volt a polbeat, amelynek eredeti amerikai (és francia) változatát elsősorban egy, a Lengyel Klubhoz kötődő szűk kör – és egy, a műfajtól a munkadal megújítását remélő kulturális vezető – karolt fel, hogy aztán 1967 nyarán polbeat fesztivált rendezzenek népszerű zenekarok bevonásával.⁶² Ám nemsokára felszínre került az a probléma, hogy az Amerikában üdvözölt protest a polbeat műfajáról nehezen volt leválasztható, viszont már középtávon unalomba fűlt, hogy a dalokban megfogalmazott társadalom- és hatalomkritika a vietnami háborúig és a faji problémáig terjedt, és nem vethette fel hasonló élességgel a hazai visszasságokat.⁶³ Így a polbeat az 1970-es évek Magyarországon visszasüllyedt szubkulturális jelenségé.

Más transzferek még problematikusabbnak bizonyultak. Példaként kiemelhető az abszurd dráma és az absztrakt művészet, amelyek kapcsán a vita arról folyt, egyáltalán lehetséges-e

⁶² SZABÓ Kata: *A pol-beat Magyarországon*. Diplomamunka. Kézirat. ELTE BTK, Budapest, 2015. 4–33.

⁶³ A Haraszti Miklós által írt Gerilla-dal, az *Umblav to phenye* a hazai cigányság sorsát az amerikai feketékével állította párhuzamba. Lásd SZABÓ Kata: I. m. 42–43.

egy nyitott alapállás velük szemben, vagy eleve a szocializmus-tól idegen szellemiséget, világnézetet hordoznak. Az abszurd dráma hazai „pályafutása” 1959-ben Eugène Ionesco *A székek* című darabjának közlésével indult, ami akkor és ott heves ellenkezést váltott ki,⁶⁴ miközben Lengyelországban már két évvel korábban Beckettet és Ionescót játszottak. Ám már az 1960-as évek elején megkezdődött a nyugati abszurd színház átértékelése, a teljes nihilizmus hirdetőit már társadalmilag érzékeny alkotókként kezdték látni, műveiket immár egy kétségbeesett, perspektíváját vesztett nyugati értelmiség hangulati lenyomataként, sőt humanista jajkiáltásaként kezdték olvasni.⁶⁵ 1965-ben 40 fős stúdió-előadásban mutatták be Beckett *Godot*-ját, majd 1971-ben a Beckett 1969-es irodalmi Nobel-díja nyomán újból felerősödő értelmiségi nyomásnak is köszönhetően az *Ó, azok a szép napok!* című darabját is. Az abszurd ellenzői az 1953 óta tudatosan alkalmazott taktikát választották: jobb a szűk nyilvánosság, mint a tiltás, titkolózás. „Így legalább senkiben nem támad az az érzés, hogy egy Nobel-díjra érdemesített kimagasló humánus értéktől fosztja meg a hazai kiadási és színházpolitika” – hűzta alá Pándi Pál. Azonban a rendező – és a női főszereplőt alakító Tolnay Klári – nem az eredeti beckett-i felfogásban vitte színre a drámát, és a kritikusok közt is vita folyt arról, hogy hű-e Beckett-hez egy olyan Sally, azaz földbe ásott nő, aki nem teljes értelmetlenségben tengeti vegetatív életét, hanem szenvedélyesen küzd, hogy visszataláljon azokhoz a régi szép napokhoz, amelyeket tényleg arra érdemesnek tekint.⁶⁶

A vita az 1960-as évek végén megjelenő magyar abszurd, illetve groteszk dráma (Örkény István, Görgy Gábor, Eörsi

⁶⁴ ANTAL Gábor: A „Nagyvilág”-ról. *Magyar Nemzet*, 1959. április 2.

⁶⁵ „Az antidramák, e tragikus vigyorú groteszkek – sokszor végletesen – a polgári világtól megcsömörlött értelmiség életérzésének a szöszölői; azoké az embereké, akik látják a XX. századi polgári lét csődjét, de nem ismerik az ebből kivézető utat.” – MOLNÁR G. Péter: A harag éjszakái. *Népszabadság*, 1965. június 22.

⁶⁶ MOLNÁR G. Péter: Ó, miért épp ezek a szép napok? *Népszabadság*, 1971. január 8.; UNGVÁRI Tamás: Ó, azok a szép napok! *Magyar Nemzet*, 1971. január 10.

István alkotásai)⁶⁷ körül melegegett fel újra. A műfaj védelmezői modernista alapállást vettek fel, miszerint a beckett, ionescó nyelv elsajátítása tartalomtól függetlenül elengedhetetlen: „A színház azonban nálunk kimarad vagy lemarad abból a fejlődési folyamatból, mely érvényteleníti az életfogytiglani naturalizmusra való ítélteztést”, ha nem beszéli ezt a modern színházi nyelvet.⁶⁸ Hankiss Elemér egyenesen a népmesei-balladai nyelvezet egy modern változataként méltatta az abszurdot.⁶⁹ Mint illet élesen leválasztották a mondanivalóról, és hangsúlyozták, hogy létezik szocialista abszurd is, amely optimista, harcos, a szocializmusban is létező ellentmondások feltárásában és leküzdésében segít. Ám elhelyezték magukat a mély és magas kultúra törésvonalának megfelelő oldalán is. „Nemegyszer féltjük az embereket Beckett és Kafka keserű, erős italától és atyai elmosolyodunk, miközben szirupból, sexből és világfájdalomból kotyvasztott koktélt fogyasztanak” – érvelt a *Magyar Nemzet* kritikusa amellett, hogy a százezreket elérő, kultúrpolitikai célokot hosszabb távon aláásó, de a szórakoztatás igénye miatt mégis viszonylag nagy mennyiségben megtűrt szórakoztató tartalom hatásában jóval ártalmasabb, mint a néhány ezer, vélhetően ideológiai kérdésekben is tájékozottabb állampolgárt elérő abszurd.⁷⁰

Az abszurdot, a nyugati modernizmust elvető, Aczélhoz közel álló, művelődéspolitikai súllyal is bíró irodalomkritikusok – mint Hermann István, Király István, Nagy Péter vagy Pándi Pál – azonban azt hangsúlyozták, hogy az abszurd drámai forma (a dokumentumdrámától eltérően, az absztrakthoz hasonlóan) nem öltöztethető át, nem hámozható le róla az ideológiai szövet, a pesszimizmus, a kiüttlanság. „Az abszurd drámaszemlélet és a mi világnézetünk között nincsenek átjáróhidak, nincse-

⁶⁷ Örkény István: *Tóték* (1967), *Macskajáték* (1969); Eörsi István: *Sírkő és kakaó* (1968); Görgey Gábor: *Komámasszony, hol a stukker* (1968), *Hírnök jő* (1969).

⁶⁸ GÖRGEY Gábor: Az új magyar dráma és társadalmunk érdeklődése. *Népszabadság*, 1969. július 6.

⁶⁹ HANKISS Elemér: *A népdaltól az abszurd drámáig*. Magvető Kiadó, Budapest, 1969.

⁷⁰ KOVÁCS Judit: A show és a hivatal. *Magyar Nemzet*, 1969. augusztus 14.

nek eszmei összekötő pallók, nincsenek ideológiai átívelések. Ellentét van a két személet között, kibékíthetetlen ellentét” – szögezte le Pándi Pál.⁷¹ Hermann István abban ragadta meg a transzfer lehetetlenségét, hogy az abszurd dráma abból táplálkozik, hogy az egyes részfolyamatok Nyugaton önmagukban mind racionálisak, a rendszer egészének működése azonban irracionális, nem a társadalmi érdeket szolgálja. Ezzel szemben a szocializmus keretei között a társadalmi folyamatok iránya (megkérdőjelezhetően) pozitív, zavarok legfeljebb az egyes al-rendszerek gyakorlati működésében adódhatnak.⁷²

Szintén sok nehézségbe ütközött az absztrakt képzőművészet útja. 1957-ben a Tavaszi tárlaton helyet kapott, majd a kulturális rendteremtés, illetve az irányzatosodásban rejlő pluralizmus elutasítása miatt⁷³ közel másfél évtizedre visszaszorította a hazai kísérleteket, viszont az új nyugati jelenségekről rendre lehetett olvasni kritikát a napilapokban is, a kulturális csereegyezmények keretében pedig az 1960-as években is láthatott a magyar közönség absztrakt alkotásokat.⁷⁴ Az absztrakt és neoavantgárd irányzatok megítélése sokat változott az 1970-es évekre. Azt a Henry Moore-t, akinek szobrai még szocializmustól idegennek, formalistának minősítették 1961-ben,⁷⁵ 1967-ben már európai, humanista és haladó alkotóként köszöntötte Pernecky Géza művészettörténész, akinek művészete átvezet a szocializmus felé.⁷⁶ Moore elismerése egybeesett a kommunista Picassóéval, akinek első nagyszabású grafikai kiállítása 1967 márciusában nyílt meg, miközben a Szovjetunióban addigra

⁷¹ PÁNDI Pál: Jó változások, új gondok. *Népszabadság*, 1968. július 14.

⁷² HERMANN István: Az abszurd búcsúja? *Népszabadság*, 1969. július 12.

⁷³ RÓZSA Gyula: Mese a gonosz festőművészetről. *Mozgó Világ*, 1996. 119–123.

⁷⁴ A francia partnerrel való alkudozásról: A KKI feljegyzése a Francfort francia nagykövettel 1964. március 20-án folytatott beszélgetéséről (1964. március 26.). MNL OL XIX-J-1-j 1945-1964 Franciaország 15. doboz.

⁷⁵ Kiírtja „az emberábrázolásból az emberi lét társadalmiságának és tudatosságának minden elemét” – írták róla. SZIGETI József: Az értelmes életről s a művészet értelméről. *Népszabadság*, 1963. május 5.

⁷⁶ PERNECKY Géza: Henry Moore szobrai a Múcsarnokban. *Magyar Nemzet*, 1967. május 27.

már két nagyobb kiállítása – az első 1956 októberében!⁷⁷ – látható volt.

Az 1970-es években is sorra érkeztek nyugati tárlatok kétoldalú megállapodások keretében, ahol ugyanúgy előfordult minden kortárs nyugati irányzat egy-egy példája, ahogy az 1971-től kétévente megrendezett kisplasztikai biennálén is szerepeltek nonfiguratív alkotók. Az újdonság leginkább az volt, hogy immár a hazai mezőnyben is feltűntek a divatos irányzatok követői. 1970-ben Bak Imrének nyílt – önköltséges – kiállítása a Fényes Adolf Teremben, Urbán Györgynek a Műcsarnokban, Z. Gács Györgynek az Iparművészeti Múzeumban. Utóbbi kapcsán jegyezte meg a modern törekvések iránt kifejezetten nyitott, időnként a kultúrpolitikai vezetéssel is konfliktusba kerülő *Népszabadság*, hogy megtalálta a helyét, hiszen alapvetően a visual art argentin pápáját, Julio Le Parcot követő díszítőművészetről van szó, amelynek adekvát helye az Iparművészeti Múzeumban, illetve a Váci utcai Ofotért kirakatában van.⁷⁸ A geometriai absztrakt, op-art és pop-art elfogadásának már nem az azt övező nyugati kultusz szabott határt az 1970-es években, hanem az, hogy teljesen alkalmatlannak tartották őket gondolati tartalom, szocialista mondanivaló kifejezésére. A kritika, amely támaszkodhatott a széles közönség (jogos) értetlenségére, immár fölényes gúnnyal kezelhette az újabb és újabb stílusok próbálkozásait – azzal a felkiáltással, hogy az „üresség nem ellenfelünk”, az szimplán érdektelen: táskákra, terítőkre, plakátokra való. A fotórealizmus irányzatát például az NDK-t 1961-ben elhagyó festő, Gerhard Richter (fals) példájával igyekeztek hitelteleníteni: eszerint Richter azért választotta a Nyugatot, mivel a fényképszerű üres ábrázolásnak a desztalinizált Kelet-Európában leáldozott.⁷⁹

Másrészt az absztraktot továbbra is körülengte a fellazítás szelleme, és Magyarországon hozzátapadt az ellenzékiesség ethosza. Így az a szellem, amelyet az 1975-ös kubai grafikai kiállí-

⁷⁷ Eleonory GILBURD: Picasso in Thaw Culture. *Cahiers du Monde Russe*, 2006/1–2. 65–108.

⁷⁸ RÓZSA Gyula: Magyar art visuel. *Népszabadság*, 1971. január 4.

⁷⁹ RÓZSA Gyula: „Kapreál” és „szocreál”. *Népszabadság*, 1972. július 14.

tás mutatott fel, vagyis hogy a modern formát „forradalmi tartalom” töltsse meg, ami az 1920-as évek szovjet avantgardjára volt jellemző, nemigen talált követőkre: „grafikusaink egy része esküt tesz a legújabb, legmodernebbnek tartott formai megoldásokra, stílushatásokra, és törvényszerűen tartózkodik – mint példaképe, a nyugati művészet zöme – a társadalmi szókimondástól, sőt érdeklődéstől is”.⁸⁰

A vita az 1970-es években már nem arról szölt, hogy megjelenhet-e absztrakt/neoavantgárd kép a magyar kiállítótermekben, hanem hogyan kezelje az állam a túrt kategóriát. Kádár János előadói beszédében a X. kongresszuson azt jelentette ki: „A közösség pénzén csak a szocialista társadalom érdekeit szolgáló alkotásnak lehet mecénása az állam.”⁸¹ Ebből az következett volna, hogy a szocialista mondanivaló nélküli modern alkotások támogatására nincs mód. A gyakorlatban mégis kialakult a „támogatott absztrakt”, hiszen a Képzőművészeti Alap több ilyen alkotást is megvásárolt. A vita a Képzőművészeti Szövetség 1971-es műcsarnokbeli, koncepcióját illetően az 1957-es Tavaszi tárlathoz visszakanyarodó kiállítása kapcsán élénkült fel: „igazán kényelmesen lehet elmélkedni, hogy mennyivel van több köze a szocializmushoz Eigel István absztrakciójának (»Alap tul.«), mint Korniss Dezső kalligráfiájának, mitől áll hozzánk közelebb Óvári László geometrikus absztrakciója (»M. M. tul.«), mint Nádler István és Bak Imre geometrikus absztrakciója, és Sarkantyú Simon kötetlen foltkompozíciója (»Alap tul.«) elkötelezettebb-e Hencze Tamás op-art játékánál?” – mutatott rá a *Népszabadság* az ellentmondásra.

Összegzés

Az 1970-es években a magyar kulturális élet jelentős nyitottságot mutatott a világra. A műveknek és irányzatoknak természetesen nem volt szabad be-, illetve átjárása, az ideológiai és kultúrpolitikai, sőt állambiztonsági szűrőket folyamatosan üzem-

⁸⁰ RÓZSA Gyula: Forradalom pop-arttal. *Népszabadság*, 1975. augusztus 17.

⁸¹ RÓZSA Gyula: Stabil mobil. *Népszabadság*, 1971. március 11.

ben tartották. Az évtizedben – akár a reformok bevezetésének, akár azok visszafogásának idején vagy Helsinki kapcsán – inkább a veszélyek, mint a lehetőségek kerültek előtérbe. A kultúrpolitika tehát sajátos kettős arculatot mutatott: a viszonylag engedékeny kultúrpolitikai gyakorlat lehetővé tette, hogy a magyar művészet és a magyar közönség kövesse a kurrens irányzatokat, megismerje a legnagyobb hatású kortárs műveket és művészeket. A legszélesebb közönség pedig a regenerálódáshoz szükséges szórakoztatás jelszavával, a mindinkább előtérbe kerülő gazdasági kényszereknek is engedve széles körben válogathatott az alacsony kultúra nyugati és szocialista termékei – vígjátékok, bűnügyi filmek, giccses alkotások stb. – között. Az 1979–1980-ban tapasztalt mennyiségi növekedés épp arra utal, hogy e folyamatban mind erősebb nyomást jelentettek a gazdasági tényezők. A szigorúbb hangú ideológiai deklarációk nem egyszer épp azt voltak hivatva elfedni, hogy mindezzel szemben a kulturális politika tehetetlennek bizonyult: az 1953 után kibontakozó kulturális cserében az ideológiai homogenitást nem tudta megőrizni, ám a kulturális forradalom emancipatorikus küldetését is mind többen látták veszélyben, ami magyarázza az ellenreakciókat és a több dokumentumban megjelenő defenzív alapállást is.