

The background is an abstract, textured composition. On the left, there is a large, vibrant orange-red shape. In the center, a faint, light-colored handprint is visible, with fingers spread. To the right, there are patches of green and yellow. The bottom left corner is dominated by a dark, almost black, textured area. The overall effect is one of organic, painterly textures.

új szem

3. évf . , 2. szám

2025

**új szem
2025/2**

új szem

társadalmi, kulturális és kritikai folyóirat a kolozsvári *a szem* második folyama

A lapszám szerkesztői:

András Csaba
Csabay István
Csöngé Tamás
Hegedüs Ferenc
Lukács Laura Klára
Mihályi Emese Dorka
Müller Dániel György
Rétfalvi P. Zsófia

Olvasószerkesztők:

Szatmári Áron

Borítóillusztráció:

Borbély Polla

Szerkesztői tanácsadói testület:

Bagi Zsolt (Pécsi Tudományegyetem)
Bozsoki Petra (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Csányi Gergely (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Éber Márk Áron (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Kapelner Zsolt (The Arctic University of Norway)
K. Horváth Zsolt (Budapesti Metropolitan Egyetem)
Kiss Viktor (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Kováts Eszter (Universität Wien)
Lengyel Imre Zsolt (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Lichter Péter (Pécsi Tudományegyetem)
Őze Eszter (Magyar Képzőművészeti Egyetem)
Szalai Erzsébet

Felelős kiadó:

Autarkeia Egyesület – PTE BTK Kerényi Károly Szakkollégium
Kolozsvár – Pécs
2025

ISSN 3004-1570

Tartalomjegyzék

TANULMÁNY.....	5
Csondor Soma	
„Hattyúk is lesznek?” – Esküvőipar, tudatipar, tömegfilm	6
Hegedüs Ferenc	
Ellenzéki lelkiismeret – Identitásvideók a hegemoniaharcokban	18
Knausz Imre	
A pedagógiai forradalom mint demokratikus minimum.....	25
KRITIKA	31
Holczer Dávid	
Romállítás.....	32
Simon Bettina	
Az alárendelt nem beszél.....	35
Domokos Tamás	
Mi értelme a traumáknak?	39
Szerzőink	43
English-language abstracts	44

TANULMÁNY



Csondor Soma

„Hattyúk is lesznek?” – Esküvőipar, tudatipar, tömegfilm

Absztrakt: Csondor Soma tanulmányában az esküvői előkészületeket középpontba állító romantikus komédiák ideológiakritikai vizsgálatára vállalkozik, fókuszban a kilencvenes-kétezres évek – nézettségi és bevételi adatokat tekintve is figyelemre méltó – hollywoodi tendenciájával. A szöveg arra világít rá, hogy a kultúripar által előállított populáris filmek miként alakítják természetessé az esküvőkhöz kapcsolódó fogyasztói logikát, milyen („a nagy naphoz” fűződő) identitáskonstrukciókat hoznak létre, ezáltal hogyan válhatnak a késő kapitalista kultúratermelés működés módjának szemléletes példáivá.

Kulcsszavak: esküvő, ideológia, kultúripar, tudatipar, vígjáték.

 ORCID: 0009-0008-2444-3953

Bevezetés

Tanulmányomban az esküvői előkészületeket középpontba állító romantikus komédiák ideológiakritikai vizsgálatára vállalkozom, fókuszban a kilencvenes-kétezres évek – nézettségi és bevételi adatokat tekintve is figyelemre méltó – hollywoodi tendenciájával.¹ Ennek működés módját a tágabb korpusz egyik reprezentatív filmjének, illetve a tárgyalt mozeitendencia elindítójának is tekinthető *Örömapa* (*Father of the Bride*, 1991, Charles Shyer) című film elemzésén keresztül mutatom be.² A korszakban népszerű további műveket csak utalások szintjén érintem. Mindenekelőtt arra

¹ Az EKÖP-25-4-I-PTE-618 SZÁMÚ PROJEKT A KULTURÁLIS ÉS INNOVÁCIÓS MINISZTERIUM, NEMZETI KUTATÁSI FEJLESZTÉSI ÉS INNOVÁCIÓS ALAPBÓL NYÚJTOTT TÁMOGATÁSÁVAL, AZ EKÖP-25-4-I KÓDSZÁMÚ EGYETEMI KUTATÓI ÖSZTÖNDÍJ PROGRAMJÁNAK FINANSZÍROZÁSÁBAN VALÓSULT MEG.

E tendencia legfontosabb példái olyan tömegfilmek lehetnek, mint az *Örömapa* (*Father of the Bride*, 1991, Charles Shyer), az *Áljon meg a nászmenet!* (*My Best Friend's Wedding*, 1997, P. J. Hogan), az *Oltári nő* (*Runaway Bride*, 1999, Garry Marshall), vagy a *Bazsi nagy görög lagzi* (*My Big Fat Greek Wedding*, 2002, Joel Zwick). E filmek nemcsak mint (esküvői) romantikus komédiák bizonyultak kiemelkedő közönségsikernek, hanem általánosságban, megjelenésük évének legnagyobb bevételt termelő alkotásai között szerepelnek. Az *Oltári nő* a nyolcadik, az *Örömapa* és a *Bazsi nagy görög lagzi* a kilencedik, az *Áljon meg a nászmenet* pedig a tizenkettedik legnagyobb nyereséget hozó film volt megjelenésének évében. A tendencia árnyalásához természetesen számos további alkotást is említhetünk, amelyek, ha némileg szerényebb, de világviszonylatban kiemelkedő helyen végeztek a bevételi listákon. Ilyen például – a teljesség igénye nélkül – a *Nászok ásza* (*The Wedding Singer*, 1998, Frank Coraci), a *Szeretném, ha szeretnél* (*The Wedding Planner*, 2001, Adam Shankman), az *Anyád napja* (*Monster-in-Law*, 2005, Robert Luketic), *A boldogító talán* (*Made of Honor*, 2008, Paul Weiland), vagy *A csajok háborúja* (*Bride Wars*, 2009, Gary Winick) című film. A bevételi információkhoz lásd a Box Office Mojo adatait: https://www.boxofficemojo.com/year/world/?ref=bo_nb_hm_tab. Hozzáférés: 2025. 12. 12.

² Megjegyzendő, hogy a film az azonos című 1950-es alkotás remake-je, amely sok tekintetben szorosan követi az eredeti változatot. Ezek viszonyával jelen tanulmány nem foglalkozik. Az általam vizsgált problémák a későbbi verzióban – és mint arra rövidesen kitérek, a kilencvenes években – hangsúlyosabbá válnak. Emellett az alapművet – bár a maga korában sikeres volt – nem követte olyasfajta mozeitendencia, mint amilyen az 1991-es alkotás nyomán

szeretnék rávilágítani, hogy a kultúripar által előállított populáris filmek miként alakítják természetessé az esküvőkhöz kapcsolódó fogyasztói logikát, milyen („a nagy naphoz” fűződő) identitáskonstrukciókat hoznak létre, ezáltal hogyan válhatnak a késő kapitalista kultúratermelés működésmódjának szemléletes példáivá. Írásom első részében az esküvőipar néhány lényeges mechanizmusát, a sarkalatosan pazarló fogyasztói magatartás lehetséges okait, valamint a kulturális reprezentációk ebben játszott szerepét tárgyalom. A második egységben e jelenségeket egyrészt a tágabban értett kultúripar keretei között értelmezem, másrészt kitekintek a (kultúripar fejlődésével is szorosan összefüggő) naturalizációs eljárások működésére, ideológiai sémáira. Végül a korábbiakat szemléltető és alátámasztó esettanulmány következik.

Esküvőipar

A hagyományos vallási, nemzeti, családi ünnepek összefonódása a kapitalista fogyasztói logikával közismert jelenség: különböző piaci stratégiákon keresztül egyes szimbolikus alkalmak és életesemények nem pusztán „elüzletiesednek”, de maguk is mint kereskedelmi forgalomba kerülő árucikkek konstruálódnak meg.³ Az esküvőipar kapcsán e tendenciák szorosabb vizsgálata (az általam tárgyalt filmek megjelenésével egyidőben) a kilencvenes évek elején vette kezdetét, többek között Simon Charsley *Rites of Marrying: the Wedding Industry in Scotland* című 1991-es munkájával, amely az esküvői szertartások szervezését meghatározó tényezők között hasonló jelentőséget tulajdonít a piaci nyomásnak, mint a fent említett tradicionális tényezőknek.⁴ Az ezt követő években is számos eltérő irányú és különböző közegekre koncentrált értekezés született, melyek közös vonása, hogy a kereskedelmi szempontok fokozódó térnyerését azonosítják a házasságkötési szokásokban.⁵ A jelen vizsgálat számára kiindulópontot nyújtó értekezések – részben a fentiek nyomán – már egyértelműen a fogyasztói logika működését középpontba állítva értelmezik e szokásrendet.⁶

Daniel Halliday ausztrál politika-filozófus – az egyre radikálisabb esküvői ráfordítások mögött húzódó strukturális tényezőket kutatva – e ceremóniákra társadalmi és piaci elvárások mentén szerveződő státuszfogyasztásként (*positional consumption*) tekint, amely által a párok (és családjuk) elkötelezettségükről és gazdagságukról adhatnak hírt.⁷ E jelzés hatékonysága érdekében evidenssé

kirajzolódik.

³ Ennek néhány jellemző stratégiáiról lásd például: Santino, Jack: *Commercialism, Capitalism, and Celebration, Traditiones* 34, 2. sz. (2005). 43–54.; magyar nyelven, szorosabban – e terület szempontjából talán legreprezentatívabb alkalommal – a karácsonnyal kapcsolatban: Elblinger Csaba: *Identitás-konfliktusok a karácsonyfa alatt, Vigília* 76, 12. sz. (2011). 895–900.; Carrier, James G.: *A karácsony és az ajándékozás szertartása, Ford. Sándor Bea. Café Babel* 21, 70. sz., (2013). 5–21.

⁴ Vö. Charsley, Simon: *Rites of Marrying: the Wedding Industry in Scotland*. Manchester, New York: Manchester University Press, 1991.

⁵ Lásd például: Otnes, Cele – Lowrey, Tina: *Til Debt Do Us Part: The Selection and Meaning of Artifacts in the American Wedding, Advances in Consumer Research* 20 (1993). 325–329.; Goldstein-Gidoni, Ofra: *Packaged Japaneseess: Weddings, business and brides*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1997.; Kim, Young-Hoon: *The Commodification of a Ritual Process: An Ethnography of the Wedding Industry in Las Vegas*, PhD dolgozat, University of Southern California, 1996.; E tendenciákról átfogóbban lásd: Boden, Sharon: *Consumerism, Romance and the Wedding Experience*. London: Palgrave Macmillan, 2003. 47–54.

⁶ Ezzel együtt természetesen nem vitatják el e szokások jelentős részének tágabb, hagyományos hátterét, ugyanakkor arra is reflektálnak, hogy e tradíciókat is hatékonyan integrálta önmagába az esküvőipar. Az esküvőiparral kapcsolatos áttekintéshez a két legfontosabb kiindulópontom: Halliday, Daniel: *Positional Consumption and the Wedding Industry, Social Theory and Practice* 47, 4. sz. (2021). 747–764.; Boden, *Consumerism*....

⁷ E tendenciákat természetesen számos további tényező is megerősíthette, mint például a lakosság és ezzel együtt az esküvői szertartások szekularizálódása (ami által a vallási tekintély helyét az esküvőipar vehette át), a nők munkaerőpiaci helyzetének megváltozása (így többek között annak a hagyománynak a fokozatos eltűnése, hogy a menyasszony rokonai finanszírozzák az esküvő költségeit), vagy épp a házasságok átlagéletkorának kitolódása (ezzel együtt megnövekedett

válnak a berögzült kiadási normák, valamint célszerű azokat túl is szárnyalni. A státuszfogyasztási gesztusok egyik alapvonása ugyanis éppen az, hogy az esemény által közvetített „üzenet” mások anyagi ráfordításához képest válik értelmezhetővé. Mindez kiegészíthető Thorstein Veblen, 19. századi kapitalizmuskritikus amerikai közgazdász meglátásával, mely szerint a pozicionális gesztusok még hatékonyabbnak bizonyulnak, ha jelzésértékük burkolt maradhat.⁸ Halliday – az esküvői fogyasztásra vonatkozó – összefoglalásában e logikának köszönhetően:

[a] szülők anélkül költhetnek az esküvőre, hogy úgy tűnne, mintha csak a vagyonukat fitogtatnák, hiszen az ilyen kiadások a szeretet, az elkötelezettség kifejezéseként, valamint a házasság támogatásának eszközeként tűnnek fel. A párok pedig saját pénzüket áldozhatják egymás iránti elkötelezettségük jelzésére, és annak kifejezésére, hogy kapcsolatukat baráti és családi körben szeretnék megünnepelni. Az a tény, hogy az esküvők az elkötelezettség jelzéseit szolgálják, megkönnyíti, hogy egyidejűleg a gazdagság jelzését is lehetővé tegyék.⁹

Természetesen nem arról van szó, hogy a házasulandó párok minden esetben, illetve szükségszerűen ilyesfajta pozicionális versenyben vennének részt, vagy kizárólag és/vagy tudatosan efféle háttérokok motiválnák őket, azonban – mint arra Halliday is rámutat – bizonyos tendenciák egyértelműen az esküvőipar által generált logika térnyerését és eszkalációját jelzik.¹⁰ A házasságkötés egyebek mellett éppen kiemelt (kulturális, családi, párkapcsolati stb.) jelentősége miatt válhatott alkalmas eseménnyé arra, hogy – az esküvőipar „parazitaszerű” működése által formált, és azt kiszolgáló – pazarló státuszfogyasztás alakulhasson ki körülötte.¹¹

Sharon Boden, brit szociológus meghatározását követve, esküvőipar alatt egyszerre értem az „ideális” esküvő megvalósításának lehetőségeit felkínáló piacot, illetve azokat az eljárásokat és médiumokat, amelyek e „tökéletes nappal” kapcsolatos vágyképeket létrehozzák – vagyis a házasulandókat fogyasztóként megkonstruáló, illetve e szerepükben őket folyamatosan instruáló ideológiai és kereskedelmi közeget.¹² Bár Boden különböző interpretációs keretrendszerben, eltérő vizsgálati módszerek alapján (például Colin Campbell „romantikus etika” fogalmának kontextusában, vagy épp valódi párokkal készített interjúk mentén) értekezik a fogyasztói logika és az esküvői élmény létrehozásának összefüggéseiről, számunkra elsősorban a mediális reprezentációkkal kapcsolatos megállapításai lehetnek tanulságosak.¹³ Úgy véli, hogy egyes médiumok szorosan hozzájárulnak az esküvők árucikké válásához, illetve a menyasszony-identitás megkonstruálásához azáltal, hogy a romantikus fantáziák és az ezzel szembeni racionalitás termékeny feszültségét hozzák létre és tartják fenn. Szorosabb vizsgálataiban népszerű esküvői magazinokra, valamint hírességek esküvőinek médiamegjelenéseire fókuszál, észrevételei azonban tágabb kontextusban is érvényesek lehetnek.

A populáris média ábrázolásmódjai és marketingstratégiái alapjaiban határozzák meg az esküvőkhöz kapcsolódó fogyasztói kultúrát. Három lényeges pontot kiemelve: (1) kijelölik és megerősítik a sikeres esküvő legfontosabb elemeit (mint például a helyszín, a menyasszonyi ruha, a

vásárlóerejük). Vö. Halliday, *Positional...*, 747–754.

⁸ Vö. Veblen, Thorstein: *The Theory of the Leisure Class*. London: Penguin Books, 1994. 76.

⁹ Halliday: *Positional...*, 756. (Az idézett részletet a saját fordításomban közlöm – Cs. S.)

¹⁰ Halliday: *Positional...*, 749., 753.

¹¹ Vö. Uo. 759.

¹² Vö. Boden: *Consumerism...*, 53–54.

¹³ Lásd a kötet főbb vállalásainak összefoglalását: Boden: *Consumerism...*, 20–22. Az általam kiemelt gondolatokat munkájának harmadik fejezetében fejti ki.

gyűrűk, a zene, a dekoráció, a menü, a fényképész, a szertartásvezető stb.);¹⁴ (2) új vágyképeket konstruálnak (többek között rendhagyó helyszínlehetőségeket, mint amilyenek a kastélyok, hírességek egykori otthonai, vagy épp olyan extremitások, mint például egy cápamedence,¹⁵ esetleg különleges tematikaopciókat vetnek fel, mint – csak egyetlen, különösen nagy médiafigyelemben részesülő példát említve – David és Victoria Beckham Robin Hood-témájú esküvője);¹⁶ (3) meghatározzák, illetve létrehozzák az eseményhez kapcsolódó – és az előző két pontban említett folyamatokat is működtető – szerepköröket.

Boden a legalaposabban ez utóbbiról, mindenekelőtt az általa „szupermenyasszonynak” nevezett fogyasztói identitásról értekezik. E szerep sajátosságát abban látja, hogy egyesíti a romantikus, gyermeki fantáziáktól vezérelt magatartást, valamint a higgadt, racionálisan tervező projektmenedzser attitűdöt. Később ezek viszonyát úgy határozza meg, hogy az utóbbi mentalitás voltaképp az előbbi által megfogalmazott igények, a romantikus fantáziák megvalósulásának előfeltételeként mutatkozik meg az egyes mediális reprezentációkban.¹⁷ A tökéletes esküvő és menyasszony szerep létrehozásának eszközeként – egyrészt tehát manipulált vágyakra, másrészt konstruált félelmekre alapozva – a rendkívüli idő- és energiabefektetés, ezzel együtt a korlátlan fogyasztás kínálkozik. E logika szerint az elérni kívánt tökéletességhez például megannyi szépségápolási termék és szolgáltatás, ruhaszalon, diéta, személyi edző (e felsorolás hosszasan folytatható) segítheti hozzá a menyasszonyt, a problémák elkerüléséhez pedig elengedhetetlen a további szereplők – különösen a család és a vőlegény – hatáskörének csökkentése, amely a menyasszony álmainak útjában állhatna.¹⁸ Ahogy Boden fogalmaz:

Az esküvői magazinok ezért sok esetben úgy ábrázolják az előkészületeket, mint lehetséges hatalmi harcok sorozatát a menyasszony, a vőlegény, a barátok és a családtagok között. Például gyakran azt sugallják, hogy ahhoz, hogy a menyasszony megvalósíthassa az álomesküvőjét, a vőlegénynek alá kell rendelnie magát, aki ezáltal lényegében „csendestárssá” válik az esküvői fogyasztásban. Ezeket a lehetséges hatalmi harcokat azonban soha nem a menyasszony és az esküvőipar között képzelik el. Épp ellenkezőleg, az esküvői magazinok az eseményt egy örömteli, közös vállalkozásként kezelik, ám csak abban az értelemben, hogy a menyasszony az esküvőipar szakembereire támaszkodik.¹⁹

Az esküvők mediális reprezentációi tehát számos aspektusból meghatározzák a „nagy naphoz” kapcsolódó fogyasztói szokásokat, fantáziákat és szereplehetőségeket. E megállapításokra a későbbiekben még visszatérünk, bizonyos pontokon árnyaljuk, előbb azonban érdemes e jelenségeket tágabb kulturális kontextusban is elhelyeznünk.

¹⁴ Vö. Otnes – Lowrey: *Til Debt...*, 325–329.

¹⁵ Boden: *Consumerism...*, 54; 58.

¹⁶ Uo., 56.

¹⁷ Vö. Boden: *Consumerism...*, 58–61, 73.

¹⁸ E vágy és félelemkonstrukciókról részletesebben lásd: Uo., 61–70.

¹⁹ Uo., 70.

Tudatipar

A kultúriparral kapcsolatos kritikai elméletek kiinduló- és máig alapvető hivatkozási pontját Max Horkheimer és Theodor W. Adorno *A felvilágosodás dialektikája* című művének *Kultúripar*-fejezete jelenti.²⁰ Adorno a kultúriparra olyan manipulatív, uniformizáló, regresszív szükségleteket kialakító gépezetként tekint, amely egyrészt az érdekeit kiszolgáló ideológiai sémákhoz igazítja befogadóinak valóságértelmezését, másrészt aláássa reflexiós készségeiket és – a fennálló viszonyok megváltoztatásához szükséges – autonóm képzetüket. A kultúripar termékeinek látszólagos sokféleségére mindössze a fogyasztók osztályozásaként, a mindinkább átfogó megragadás eszközeként tekint.²¹ Bár nézőpontját és érvelésének bizonyos elemeit többen is jogosan bírálták vagy egészítették ki,²² jelen tanulmány szempontjából – amely az esküvőipar működését elsősorban a kultúripar termékei és fogyasztói logikája felől értelmezi – továbbra is a kultúripar Adorno-féle kritikája nyújthat termékeny alapot. A filozófus – e ponton kifejezetten a mozit és a hangosfilmet hozva fel példaként – így fogalmaz:

Az egész világ átömlik a kultúripar szűrőjén. A mozilátogató régi élménye, aki kint az utcát az épp otthagytott játékfilm folytatásának érzékeli, minthogy maga a film szigorúan a mindennapi észlelés világát akarja visszaadni, a kultúripari termelés vezérfonalává lett. Minél szorosabban és hibátlanabban kettőzik meg technikái az empirikus tárgyakat, annál könnyebben koronázza siker ma a megtévesztést, hogy a kinti világ töretlen folytatása annak, amit a moziban megismertünk. [...] Ez azzal, hogy [...] semmi teret sem hagy immár a néző fantáziájának és gondolatainak, [...] a kiszolgáltatott nézőt arra idomítja, hogy közvetlenül azonosítsa a filmet a valósággal.²³

Adorno a későbbiekben egyrészt világossá teszi, hogy e gépezet célcsoportját a tőkés termelésnek alávetett tömegek „munkások, alkalmazottak, farmerek és kispolgárok” jelentik (akik ezáltal nemcsak kondicionálódnak, hanem ragaszkodnak is az őket elnyomó és kihasználó ideológiához),²⁴ másrészt azt is, hogy az így előállított kultúra mind technikai, mind gazdasági szempontból végérvényesen összeolvad a reklámmal.²⁵ Mindez egyértelműen jelzi ideológia, elnyomás, manipuláció és fogyasztás szoros összefüggését Adorno kultúriparról alkotott nézeteiben.

Erre az összefonódásra – Adorno értekezése kapcsán – még explicitebben mutat rá Márkus György, aki szerint a későkapitalizmus ideológiája alatt immár nem valamilyen igazságigényre számot tartó gondolatrendszert kell értenünk, hanem a gazdasági és társadalmi viszonyokkal egybeolvadó, megváltoztathatatlanul mutatózó valóságillúziót.²⁶ Részben efféle belátások húzódnak Hans Magnus Enzensberger érvelése mögött is, aki a kultúripar-terminust továbbgondolva a „tudatipar” fogalmát vezeti be, ezzel egyértelműen jelezve, hogy az így elgondolt termelés immár „[n]em javakat hoz létre, és nem ezeket osztja szét, hanem véleményeket, ítéleteket,

²⁰ A kultúriparral szemben természetesen más irányú kritikák is megfogalmazódtak, például Robin Collingwood, Dwight MacDonald, vagy épp Clement Greenberg által. Ezek összefoglalásához lásd: Carroll, Noël: *A tömegművészet filozófiája*. Ford.: Pálfalusi Zsolt. Budapest: MMA, 2023. 28–108. A kritikai elméletek sajátossága ezekkel szemben, hogy nem pusztán/elsődlegesen esztétikai, hanem kifejezetten társadalmi, politikai, ideológiai kontextusban értékelik tárgyakat.

²¹ Adorno, Theodor W. – Horkheimer, Max: *A felvilágosodás dialektikája: Filozófiai töredékek*. Ford.: Bayer József, Geréby György, Vörös T. Károly, Glávina Zsuzsa. Budapest: Atlantisz, 2020. 156.

²² Elterő szempontrendszerek mentén például: Hans Magnus Enzensberger, Noël Carroll, vagy épp Márkus György.

²³ Adorno – Horkheimer: *A felvilágosodás...*, 159–160.

²⁴ Uo., 168.

²⁵ Uo., 200–202.

²⁶ Vö. Márkus György: *Kultúra, tudomány, társadalom: A kultúra modern eszméje*. Budapest: Atlantisz, 2017. 589–590.

előítéleteket és mindenféle tudattartalmakat.”²⁷ Ahogy az idézet is sugallja, a tudat voltaképpeni tartalma (vagyis az ideológiai „igazságigény”) Enzensberger szerint is irreleváns – a tudat termelésének elsődleges célja ugyanis a kizsákmányolás és az ezt lehetővé tévő viszonyok konzerválása.²⁸

A konzerválás, a megváltoztathatatatlanság érzésének kialakítása vezet el a naturalizáció – a kritikai kultúrakutatás területén gyakran használt és jelen vizsgálat szempontjából is megvilágító – fogalmához. A terminus alatt azok a gyakorlatok, ideológiai sémák értendők, amelyek a történetileg kialakult, esetleges, aktuálisan adott kulturális, társadalmi keretrendszerben uralkodó viszonyokat (például termelés módokat, hierarchiákat, viselkedésmódokat, szokásokat stb.) természetesként, örökvényűként tüntetik fel. András Csaba *Konszenzuális mozi* című, közelmúltban megjelent munkája szemléletesen mutat rá, hogy a naturalizációs logika térnyerése milyen szorosan függ össze a kultúripar fejlődésével. A kultúripar ugyanis nem egyszerűen propagálja és terjeszti bizonyos viszonyok természetességét, hanem – strukturális, formai, jelölési mechanizmusai által – magát a természetesség képzetét és a naturalizáció működését avatja természetessé.²⁹ Mark Fisher szintén a naturalizáció jelensége mentén jut el az általa „kapitalista realizmusnak” nevezett állapot leírásáig, amely alatt – a fogalom eredeti megalkotóihoz képest – már nem pusztán a kulturális termékek és reklámok működésmódját érti, hanem „egy mindent átható *atmoszférát* [...], amely nem csupán a kulturális termelést, de többek közt a munkát és az oktatást is szabályozza, a gondolkodás és a cselekvés egyfajta láthatatlan korlátjaként”.³⁰ A kapitalista realizmus fogalmának Fisher-féle újragondolása hasonló ívet mutat, mint amely Adorno kultúripar-fogalmától vezetett a tudatipar képze felé. A tudat ipari mértékben működtetett befolyásolása, bizonyos gondolati sémák és szokásrendek természetessé formálása a (voltaképpeni hitbéli irányelvektől mentes) kapitalizmus, a tőkeérdek, a fogyasztás zökkenőmentes fenntartása érdekében – mindez olyan realitás, amely esszenciálisan kapcsolódik a kultúripar történetéhez és gyakorlataihoz.

A fentiek alapján talán szoros összevetés nélkül is megmutatkozik, hogy az esküvőipar (és a hozzá kapcsolódó médiumok) működése példaértékű lehet a kultúripar szempontjából: miközben látszólag egyénre szabott álmokat kínál, valójában uniformizál, szentesít, magától értetődővé tesz bizonyos fogyasztói igényeket, véleményeket, ítéleteket és prekoncepciókat. A Boden által idézett, esküvői magazinokból származó cikkrészletek, reklámok és tanácsok erre szemléletesen mutatnak rá, legyen szó akár a helyszínről („Nem csak a hercegnők házasodnak kastélyban”), a kialakított menyasszonyképről („Azt hiszem, minden menyasszony épp olyan jól akar kinézni, akár a magazinokban szereplő modellek, ami teljesen rendben is van.”), vagy épp a családi nyomással szemben is megkérdőjelezhetetlen jogról az „önmegvalósító” fogyasztásra („Függetlenül attól, hogy ki fizeti az esküvőt, a legfontosabb, amit szem előtt kell tartanod, hogy ez a te napod.”).³¹ Az esküvői magazinok cikkei között kutatva – a hazai kínálatban is – számos további szemléletes példát találhatunk akár az egyedi igények és a magától értetődő uniformizálás zökkenőmentes

²⁷ Enzensberger, Hans Magnus: Tudatipar. Ford.: Weiss János. *új szem*, 2024. <https://ujszem.org/2024/03/21/tudatipar/>. Hozzáférés: 2024. 03. 21.

²⁸ Erről részletesebben lásd: Csabay István: A kultúripartól a tudatiparig – és azon túl. *Kellék* 69. sz. (2023). 147–157. Történeti, kontextuális adalékokért a témához lásd: Weiss János: *Tizenkét előadás a Frankfurti Iskoláról és a diákmozgalmakról*. Budapest: Áron, 2000.

²⁹ Vö. András Csaba: *Konszenzuális mozi: A kortárs emancipatorikus tömegfilm politikai esztétikája*. Budapest: Napvilág, 2025. 162–166.

³⁰ Fisher, Mark: *Kapitalista realizmus: Nincs alternatíva?*. Ford.: Tillmann Ármin, Zemlényi-Kovács Barnabás. Budapest: Napvilág, 2020. 36. A fogalom eredetéről is itt értekezik. Ehhez lásd. Schudson, Michael: *Advertising, the Uneasy Persuasion: Its Dubious Impact on American Society*. New York: Basic Books, 1984. 209–233.

³¹ Boden: *Consumerism...*, 61, 69.

összehangolására,³² vagy épp a túlköltekezés normalizálására.³³ Ezzel együtt – ugyancsak Boden nyomán – érdemes megjegyezni, hogy e magazinok általában csekély figyelmet fordítanak a házasuló felek osztályhelyzetére, ezzel együtt a fogyasztói vágyképekhez kapcsolódó anyagi korlátokra. Ezt jelzi az is, hogy mint fogalmaz: „A női magazinok műfaján belül az esküvői kiadványok a »felső kategóriás« magazinok mellett helyezkednek el, mint például az *Elle* és a *Vogue*.”³⁴ Mintha e magazinok olyasfajta szituációt teremtenének, mint amelyre Roland Barthes – a naturalizáció fogalmát bevezető *Mitológiák* című kötetének egyik esszéjében – mutat rá az *Elle* magazin ételfotói kapcsán, melyek (anyagi elérhetetlenségük okán) csak mint mesébe illő vágyképek kínálóznak az olvasó számára.³⁵ Az esküvőipar által létrehozott összkép alapján azonban – ahogy a fentiek is mutatják – a „nagy nappal” kapcsolatos vágyak elérését aligha befolyásolhatják finánciális tényezők, illetve a fogyasztók osztályhelyzete.

A fenti gondolatmenetet megfordítva, jelen értekezés olvasati perspektívája mindenekelőtt azzal kapcsolatban lehet szemléletes, hogy az esküvőipar korábban vázolt logikájának és gyakorlatainak természetessé tételéhez miként járul hozzá a tágabban értett kultúripar. Az esküvői romantikus komédiák vizsgálata ehhez azért is biztosíthat reprezentatívabb terepet, mint akár az esküvői magazinoké, mert e tömegfilmek nem pusztán az épp házasodni készülő párok szűk csoportját célozzák meg, és érik el, hanem generációkon átívelően, a társadalom széles rétegének szólnak. Halliday megjegyzi, hogy egyes párokra és szülőkre értelemszerűen kevesebb, másokra nagyobb nyomás nehezedik, ami a szervezéssel járó kiadásokat illeti³⁶ – meglátásom szerint a populáris kultúra azonban hatékonyan képes homogenizálni az efféle elvárásokat. Ezzel együtt több, az esküvői szertartáshoz kapcsolódó identitásmintát is kialakíthat. Boden – egyrészt az általa vizsgált médiumok specifikus vonásaiból, másrészt a (téma szempontjából egyébként messzemenőig releváns) feminista perspektívából következően – szinte kizárólag a fogyasztói logika által megkonstruált menyasszony-identitásra fókuszál. Az esküvői előkészületeket bemutató filmekben azonban szükségszerűen nagyobb hangsúlyt kapnak az eseményhez kapcsolódó további szerepkörök és identitások is, mint az örömszülők, a vőlegény és a házasságkötés szokásrendjéhez tartozó egyes ceremóniális tisztségek viselői (mint a koszorúslány vagy az esküvői tanú) – bár hozzátehetjük, hogy e figurák továbbra is a menyasszony akaratának alárendelt szerepkörökként formálódnak meg. (Erre jó példa lehet a korábban már hivatkozott *Nászok ásza*, az *Anyád napja*, a *Koszorúslányok* [*Bridesmaids*, 2011, Paul Feig], illetve a következőkben tárgyalandó *Örömapa*.) A fentiek mellett – szűkebben értett fogyasztói szempontból – míg a magazinok reklámfunkciója bizonyos értelemben explicit marad, addig a mozi esetében – ahogy arra már Adorno is figyelmeztetett – a befogadó számára észrevétlenül válik azonossá kulturális termék és reklám, illetve tűnik el fikció és realitás határa. Megjegyzem: reklám alatt ez utóbbi esetben nem valamely konkrét termék vagy márka preferálása értendő (bár nyilvánvalóan erre is számos példát

³² „[T]eljes mértékben a menyasszony egyéniségétől függ, milyen sminket készítünk, előzetes megbeszélés alapján. Természetesen ma már a műszempilla és az egyéb kiegészítők, pl. strasszok, testfestés stb. elengedhetetlen tartozékai a menyasszonynak, hiszen minden hölgy ezen a napon szeretne a legeslegszebb lenni egész életében.” Vö. A menyasszonyi sminkről, *Esküvői magazin*, <https://www.eskuvoimagazin.hu/a-menyasszonyi-sminkrol/>. Hozzáférés: 2025. 12. 12.

³³ „Tisztában kell lennünk azzal, hogy egy esküvő mindig sokkal többbe kerül, mint ahogy azt előtte elterveztük. [...] Egy esküvőn a pénz játssza a legnagyobb szerepet. Minden az anyagiakon múlik, ugyanis az határozza meg az esküvő nagyságát, szépségét, bőségét.” Vö. Pénz, pénz, pénz – Min érdemes spórolni? *Esküvői magazin*, <https://www.eskuvoimagazin.hu/penz-penz-penz-min-erdemes-sporolni/>. Hozzáférés: 2025. 12. 12.

³⁴ Boden: *Consumerism...*, 67.

³⁵ Barthes, Roland: Mindent a szemnek. In: Barthes, Roland: *Mitológiák*. Ford.: Ádám Péter. Budapest: Európa, 1983. 117–120.

³⁶ Halliday: *Positional...*, 754.

hozhatnánk), hanem a kapitalista fogyasztói magatartáshoz tágabban kapcsolódó szemléletmódok, szokások, vélekedések átadása. Végül – a fentiekkel is szoros összefüggésben – e filmek családbarát stílusa, a könnyed romantikus komédia műfaji kerete az ártalmatlan ideológiamentesség látszatával ruházza fel³⁷ azokat a – Barthes fogalmával élve – „mítoszokat”, melyeket az ábrázolt esküvői normák, gyakorlatok és szerepek velejáróiként mutatnak fel.³⁸ A következőkben az eddig tárgyalt aspektusok mentén vizsgálom szorosabban az *Örömapa* című alkotást (további, érintőleges példák beemelésével), rámutatva, hogy milyen elbeszélési, dramaturgiai, retorikai eljárások mentén legitimálja, és alakítja természetessé az esküvőipar által diktált elvárásrendszert és identitásmintákat.

Tömegfilm (*Örömapa*)

„Mindig azt hittem, hogy egy esküvő egyszerű dolog. Fiú és lány találkozik, egymásba szeret, gyűrűt vesz meg esküvői ruhát, aztán igent mond. De tévedtem. [...] A]z esküvő, hát az valami egészen más.” – kezdi monológját a Steve Martin által alakított George Banks a nézőkhöz fordulva, miután a főcím-szekvencia alatt egy elegáns lakodalom romjait látjuk. A monológból rövidesen megtudjuk, hogy a férfi a címszereplő „örömapa”, aki az imént a lánya esküvőjén vett részt. Ezután előbb mellékesen megosztja velünk, hogy a ceremónia több pénzbe került, mint a családi ház, amelyben élnek, majd hosszasan beszámol lánya iránti szeretetéről és az esküvővel járó érzelmi megpróbáltatásairól. Ezt követően fél évet visszaugorva, retrospektív elbeszélésbe kezd, amelyhez az eljegyzés bejelentése adja a kiindulópontot. E nyitójelenetet illetően azonnal érdemes átgondolnunk, milyen funkciót lát el a kamerába nézés, illetve a néző megszólításának gesztusa.³⁹ Az eljárás ebben az esetben egyrészt oly módon gyengíti a fikció-hatást, hogy – bár természetesen nem kelt nyíltan dokumentumfilmes érzetet – mégis a beszámoló valóságosságát, realitásértékét sugallja, másrészt nem egyszerűen kikényszeríti a főszereplő/elbeszélő és a néző közötti „kommunikációt”, hanem kifejezetten valamiféle bizalmi viszony kialakítására törekszik elbeszélő és befogadó között. Utóbbit csak megerősíti, amikor a férfi expliciten is odafordul a nézők egy csoportjához: „Maguk apák megértik.” Mindez lehetővé teszi, hogy George az így kibontakozó, homodiegetikus, retrospektív elbeszélés ellenére a kezdetektől hiteles és azonosulható szereplőként tűnjön fel, akinek legnyilvánvalóbb attribútuma, hogy szereti a családját (jelen szituációból adódóan különösen a lányát), ugyanakkor józan gondolkodású, problémaérzékeny személy. Mint látni fogjuk, e kettősség nemcsak a főszereplő esküvőhöz való viszonyát határozza meg, hanem a film naturalizációs logikáját is.

Az elbeszélte történet elején közelebbről is megismerkedhetünk a család életkörülményeivel,

³⁷ Csöngé Tamás a 80-as és 90-es évek időutazós vígjátékaival kapcsolatban többek között erre a jelenségre is rámutat, mint fogalmaz: „A vígjáték-keret nemhogy megszünteti, hanem épphogy lehetővé teszi (és befogadói perspektívától függően el- vagy leleplezi) a film nyílt ideologikusságát, amelyet a néző sokkal inkább felróna más műfajokban, de itt a (nemhogy az ábrázolás realizmusát, hanem a narratív okozatiság következetességét is felülíró) humor számlájára ír.” Csöngé Tamás: Amikor „a legjobb hely a világon az itt, és a legjobb idő a most” volt (I): A múlt eltörlése a 80-as és 90-es évek időutazós filmjeiben. *Új szem* 2. évf. 1. sz. (2024). 43–53, 48. DOI: <https://doi.org/10.15170/Ujszem.2024.2.1.3>; Illetve: Csöngé Tamás: Amikor „a legjobb hely a világon az itt, és a legjobb idő a most” volt (II.): A jövő eltörlése a 80-as és 90-es évek sci-fi filmjeiben. *Új szem* 2. évf. 2. sz. (2024). 78–90. DOI: <https://doi.org/10.15170/Ujszem.2024.2.2.1>

³⁸ Ahogy fentebb is megjegyeztem, a naturalizáció fogalma Roland Barthes *Mitológiák* című kötetéből eredeztethető. A francia teoretikus e kiadvány számos esszéjében éppen bizonyos ártalmatlannak, ideológiamentesnek, a lehető leghétköznapiabbnak tetsző kulturális jelenségek – például gyerekjátékok, gasztronómiai szokások, sajtófotók, útikalauzok – ideologikus szemfényvesztéseit leplezi le, illetve ezek naturalizációs gesztusait világítja meg. Vö. Barthes: *Mitológiák...*

³⁹ Ebből a szempontból sok tekintetben inspiratív Marc Vernet *A hiány alakzatai* című kötetének *A kamerába nézés*-fejezete. Vö. Vernet, Marc: *A hiány alakzatai*. Ford.: Füzi Izabella – Kovács Flóra. Szeged: Pompeji, 2010. 32–56.

valamint megerősítést nyer az apa és lánya (Annie) közötti szoros kötelék: a férfi gyártulajdonos (karakterét tekintve azonban továbbra is azonosulható: beosztottjaival előzékeny, kollegiális, családcentrikus, nem karrierista), gondolatait épp a félévnyi római tartózkodásból hazatérő Annie érkezése, illetve a repülőútjával kapcsolatos aggodalom köti le. A megalapozó képsorokban (és a folytatódó monológban) azonban már az eljövendő esküvő rendkívül magas költségeire is kapunk utalást, látjuk ugyanis, hogy a család hatalmas, kétszintes, impozáns kertes házban él, ami azért sem kerülheti el a figyelmünket, mert a férfi hosszasan vázolja a helyszínhez fűződő emlékeit, illetve kifejezésre juttatja, hogy „imádja ezt a házat”. E jelenet funkciója aligha kétséges: feszültséget teremt a képsor és a korábbi információ között, miszerint a lány esküvője a háznál is többbe kerül majd, egyúttal az érzelmi viszonyokat is előre jelzi, hiszen arra is utal, hogy az apa számára Annie boldogsága mindennél többet ér. A továbbiakban az apa és lánya közötti szoros érzelmi kötelék jelzéseire (illetve az esküvőre mint az örömapa lelki megpróbáltatására) csak érintőlegesen térek ki, azt azonban fontos tisztázni, hogy a film mindvégig a fentiekhez hasonló logikát működtet – az esküvő költségeire vonatkozó aggályokat újra és újra a lány, vagyis a menyasszony boldogságának szem előtt tartása oszlatja el.

Az érzelmi aggályokon túl, szinte a kezdetektől expliciten jelennek meg (illetve kapnak hangot a főhős/narrátor által) az eseménnyel kapcsolatos pénzügyi problémák, valamint az örömapa anyagi helyzetének kérdése. Bár a család láthatóan jómódú, a cselekmény, illetve a film dramaturgiája ezt hamar elfeledteti, amennyiben a vőlegény szüleit jóval gazdagabbnak ábrázolja („istentelenül nagy volt a ház, a miénk elfért volna az előtérben” – jegyzi meg például az elbeszélő a fiú családjánál tett első látogatásukra visszaemlékezve), illetve a férfi esküvővel kapcsolatos elképzelései is inkább egyfajta alsó-középosztálybeli mentalitást sugallnak (például az esküvő helyszínéül előbb a család régi törzshelyét, a „Steak gödör” nevű éttermet javasolja, majd piknikként képzel el azt). A néző ezáltal anyagi szempontból korlátozott, (pénzügyileg a vőlegény szüleivel szemben) kisebbségi érzésekkel küzdő, ugyanakkor jellemében büszke szereplőként azonosulhat George karakterével. (Erre a legszemléletesebb példa talán a nászajándékok átadásának jelenete, amikor a fiú szülei új autóval, míg a férfi – kissé szégyenkezve – kávéfőzővel lepi meg az ifjú párt.) Mindez két szempontból is lényeges: a film ezáltal relativizálja az anyagi jólét, illetve az esküvőre ráfordítható keret mértékét, ezzel együtt – bár elsősorban a családcentrikus attitűd legitimálja a költségek – a státuszfogyasztási gesztusokat is osztályfüggetlenné teszi. Amikor ugyanis George felesége, a Diane Keaton által alakított Nina megjegyzi, hogy a fiú szülei beszállnának az esküvő költségeibe (a család ugyanis azt a szokást tartja, mely szerint a szertartást a menyasszony szüleinek kell fedeznie) a férfi határozottan elutasító: „ha nincs is akkora hódály házunk, mint nekik, koldusok azért nem vagyunk, egy tisztességes esküvőre talán még telik”. De a rákövetkező párbeszédben a „versenyképesség” fontosságát érzékelteti Nina érvelése is, mely szerint „mások is esküvőrendezőt hívnak”. Mindez azt a kettősséget is felmutatja, amelyről korábban az esküvői státuszfogyasztás kapcsán értekeztünk: a szeretet kifejezése és az anyagi jólét felmutatása egymást kölcsönösen megerősítő fogyasztói aspektusok.⁴⁰

⁴⁰ Megjegyzem, az esküvői státuszfogyasztással járó versengő mentalitás, illetve ennek kontextusában az anyagi jólét relativizálása alighanem *A csajok háborúja* című filmben jelenik meg a legnyilvánvalóbban. Bár a mű nyilvánvalóvá teszi a két főhősnő (egy sikeres ügyvéd és egy munkahelyén is kiszolgáltató tanítónő) anyagi helyzete és társadalmi státusza közötti lényeges különbséget, az egymással szembeni „háborúként” elgondolt esküvőszervezés mintha elfeledtetné az osztálykülönbséget. Elképzeléseik, elvárásaik szinte mindenben megegyeznek, a film pedig egyaránt jogosnak, természetesnek és reálisan megvalósíthatónak mutatja fel azokat.

Az *Örömapában* a nézői azonosulást elsősorban éppen az erősítheti meg, hogy a főszereplő – környezetével szemben – a kezdetektől fenntartásokkal, idegenkedve viszonyul az esküvőipar logikájához: felveti például, hogy miért van szükség esküvőrendezőre, rosszállással viszonyul az ezerkétszáz dolláros tortához, illetve az ő perspektíváján keresztül tűnhet abszurdnak, hogy a felbérelt sztárszakács szeszélyei miatt a család nem választhatja meg szabadon a fogadásra szánt menüt, vagy hogy a szertartásra hattyúkkal, illetve színben hozzájuk passzoló virágágyással készülnek a szervezők. E látszólag ellentmondásos kritikai gesztusnak legalább két funkciója van. Egyrészt olyasfajta viszonyulási lehetőséget kínál a néző számára, amelyet Robert Pfaller, illetve Mark Fisher nyomán egyfajta interpasszivitásnak nevezhetnénk: az alkotás szelepként kínál fel az esküvői túlköltekezésre vonatkozó kritikai észrevételeket, ami csak elősegíti, hogy e gyakorlatok a valóságban büntudat nélkül folytathatók maradjanak.⁴¹ Másrészt – és alighanem ez a lényegesebb aspektus – azért nyújt lehetőséget arra, hogy a főszereplővel e finánciális problémák, illetve kritikus gesztusok mentén azonosulhassunk, hogy később az ő felismerései alapján saját előítéleteink és álláspontunk revidálására is rákényszerüljünk. Vagyis az alkotás sok tekintetben éppen a főszereplővel való nézői azonosulás, illetve a „karakterfejlődés” által naturalizálja az esküvőipari elvárásrendszert. Erre két – szempontunkból kulcsfontosságú – jelenet áttekintésével szeretnék rávilágítani.

A játékidő felénél a család (miután megegyeztek, hogy „nem túl nagy” esküvőt szeretnének) George indítványozására arról tanácskozik, hogy az ötszázhetvenkettő meghívandó személy létszámát miként csökkentse – a meghívottak étkeztetése ugyanis kettőszázötven dollárba kerülne fejenként. Bár az ezzel kapcsolatos problémafelvetés kezdetben maradéktalanul azonosulható, a jelenet során fokozódó feszültség (például George komikus megjegyzései, illetve az Annie lehangoltságát kiemelő közeli kontrasztja) egyre inkább az örömapa fősvénységét sugallja. Amikor George azzal viccelődik, kiket kérhetnének meg, hogy a fogadáson ne egyenek, a lány megsértődik apja szűkmarkúságán, mondván: „szedhetnék belépőt, akkor még keresnénk is rajta”. A jelenet dramaturgiája, a család (és a főhős) reakciója egyértelműen Annie-vel kelt együttérzést, illetve az apa hozzáállását mutatja fel problematikus színben. Valódi belátáshoz azonban csak a rákövetkező jelenet vezet: George egy esküvői magazint talál alvó lánya kezében, melyben – megindító zenei aláfestés mellett – a következőket olvassa: „Hogyan rendezzünk szép esküvőt kevés pénzből: Süss egy esküvői tortát, egy jó varrónővel másoltass le egy márkás ruhát, fényképezz egy barátod...” Ez után töredelmesen kijelenti: „Akkor elhatároztam, hogy tartom a szám és úszom az árral.” Az egymást követő két jelenet tehát a túlfogyasztással kapcsolatos legitim, azonosulható kritikai állásponttól jut el a bűnbánó önvizsgálatig és – az Annie iránti szeretetre alapozott – kényszerű alkalmazkodásig.

E lázadás-belátás-dráma azonban rövidesen megismétlődik és radikálisabb formát ölt, miután az esküvőszervezők kilátogatnak a családi házhoz (a fogadás tervezett helyszínére), és George újabb kirívó részletekkel szembesül. „Rosszullét kerülgetett, el kellett tűnnöm onnan, de gyorsan... Nina azt mondta, ha már úgyis szökésben vagyok, szökjek a boltba és vegyek valamit vacsorára. Csak ez hiányzott. Egy zsúfolt szupermarket. Autózni akartam, lazítani, nem gondolni az esküvőre. De lazításról szó sem lehetett.” A rákövetkező szupermarket-jelenet – a fent vázolt kontextusban – egyértelműen az esküvőiparral kapcsolatos problémafelvetés, a kizsákmányolással szembeni lázadás szimbolikus parafrázisaként tűnik fel. George az üzletben nem hajlandó kifizetni mind a tizenkét

⁴¹ Fisher: *Kapitalista...*, 31.; Pfaller, Robert: *Interpassivity: The Aesthetics of Delegated Enjoyment*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.

(összecsomagolt) hot-dog kiflit, mivel a virsli csak nyolcas csomagolásban kapható; mint az eladónak kifejti, azért „mert valami nagykutya a húsgyárban összeállt egy másik szemét nagykutyaival a kenyérgyárban, hogy kifossa az amerikai népet, mert azt képzelik, hogy mindenki sültbolond és szépen leperkálja a pénzt [...], hát engem ugyan többet nem vernek át, mert csak azt veszem meg, amire szükségem van, mert George Banks nemet mond!” E szimbolikus bolti jelenettel George nem pusztán lejáratja magát, de törvényt is sért – a következő képen már rendőrségi fogdában láthatjuk és visszaemlékező elbeszélésében arról értekezik: „fogalmam sem volt, hogy golyózhattam be ennyire az esküvőtől”. A képsorok tanulsága világos: George megsérti a konkrét és a szimbolikus rend normáit, nevetségessé és bűnössé válik azáltal, hogy felemeli a szavát a fogyasztói kizsákmányolás ellen – áttételesen az esküvői túlfogyasztás ellen. Mindezt ő maga is belátja és felesége rábeszélésére fogadalmat tesz, hogy szem előtt tartja a lánya boldogságát és nem állja útját az esküvő alakulásának. A rákövetkező montázs jelenetek a családi harmónia képeivel egyértelműen azt kívánják érzékeltetni, hogy George helyes döntést hozott. A fent tárgyalt jelenetek kiválóan rávilágítanak a film bizonyos implicit, a dramaturgia által erősen sugallt állítására: az esküvői előkészületekkel és túlfogyasztással szembeni ellentartás voltaképp a menyasszony érdekeivel, ezzel együtt a kíváncsú örömapai szereppel megy szembe.

Ezen a ponton érdemes áttérnünk a filmben ábrázolt identitáskonstrukciókra. Még ha az *Örömapában* némileg háttérbe is szorul az esküvői romantikus komédiákban többnyire kiemelt menyasszony-szerep – hiszen a középpontban itt sokkal inkább a címszereplő jellemfejlődése áll –, így is kirajzolódik e filmek egyik jellemző karaktertípusa. Annie hozzáállása egyrészt emlékeztet a Boden által bevezetett szupermenyasszony-identitásra, amennyiben a cselekmény során sokszor kifejezetten gyermekinek mutatkozik, illetve a szertartás előkészületei alatt is magával ragadják az „álomesküvő” kellékei – mindez naiv vágyfantáziáiról árulkodik. A film végéhez közeledve azonban, amikor George az oltárhoz kíséri lányát, – az apa zavarát ellensúlyozva – már higgadt „projektmenedzser” mentalitása is megmutatkozik: „Annie lenyűgözött. Olyan nyugodt volt, mint még soha.” – számol be az elbeszélő.⁴² Másfelől, mint az világosan kiderül, Annie korábban nem hitt a házasságban, öntudatos és független nőként tekint magára – a romantikus szerelem és lánykérés, az eljövendő esküvő azonban változtatott ezen. Az időszak romantikus komédiáiban egyébként jellemző ez a fajta jellemváltozás: az *Álljon meg a nászmenet!* című filmben is a konvenciókkal, illetve a házasság intézményével szemben kritikus (foglalkozását tekintve ételkritikus) főhősnő kénytelen újragondolni korábbi elképzeléseit; az *Oltári nőben* pedig kifejezetten egy házasodni képtelen, az oltár előtt újra és újra elmenekülő menyasszony kerül a főszerepbe, aki a film végére természetesen leküzdi sajátos félelmét. Mindez szintén arra mutat rá, hogy e filmek széleskörű identitásformáló szerepre tartanak igényt, illetve gender-szempontról is erősen problematikusak. Azt sugallják, hogy valójában minden nő – látszólagos attitűdjétől függetlenül – álomesküvőre vágyik és benne rejlik a szupermenyasszony-identitás potenciálja.

Ennél is fontosabb azonban, hogy a vizsgált alkotás olyasfajta örömapa-szerepet hoz létre, aki bár átlátja, sőt reflektál is az esküvőipar irracionális mechanizmusaira és saját kizsákmányolására, a gyermeke iránti szeretet, illetve a „józan belátás” nyomán elfogadja e logika, vagyis a túlköltekezés és a számára abszurdnak tűnő szokásrend természetességét. Emellett a film nemcsak lehetőséget teremt a befogadói azonosulásra, de elbeszélői eljárásai és dramaturgiája mentén egyenesen

⁴² Megjegyzem, e szupermenyasszony-szerepet alighanem a tíz évvel későbbi *Szeretném, ha szeretnél* című film mutatja be a legexplicitebben, ahol a főhősnő egyszemélyben válik hivatásszerű esküvőszervezővé, és – ahogy a cselekmény során először is látjuk – saját esküvőjéről fantáziáló naiv kislánnyá.

megkívánja, hogy a néző együtt haladjon George-dzal e szemléletmódváltásban. A további karakterekre és szerepkörökre kitérve – amennyiben az esküvőt valóban dominanciaharcként gondoljuk el, mint azt számos esküvői kiadvány és sok tekintetben az *Örömapa* is sugallja – a vőlegény a szervezésből teljesen kimaradó, ideális „csendestársként”, míg az anya a kezdetektől a lány segítőjeként tűnik fel, akiben először merül fel az esküvőrendező megbízásának gondolata. Franck, az esküvőszervező pedig a menyasszony és az örömapa legfontosabb cinkosává válik az előkészületeket szabotáló címszereplővel szemben. Erre a legnyíltabban az a gesztusértékű jelenet mutat rá, amikor Franck (a vele folytatott első megbeszélés során) előbb George és a lánya közé furakodik, miközben az esküvői torta-kínálatot mutatja be, majd az anya és lánya között, George korábbi helyét elfoglalva vázolja javaslatait, immár csak az anyához és a menyasszonyhoz intézve szavait, amire a férfi visszatekintő elbeszélése is reflektál: „egy huszárvágás és ki lettem rekesztve”. Az alkotás a későbbiekben nem hagy kétséget a szerepek elfogadásának helyessége felől. „El kellett ismernem, az esküvő remekül sikerült” – jelenti ki George, miközben a fogadás résztvevőit szemléli, immár megbékélve az esküvőrendezővel. Beszédes továbbá, hogy fennakadások kizárólag azon a területen – a parkolás lebonyolításában – merülnek fel, amelybe George korábban mégis beleszólt, elutasítva az esküvőrendező autoritását. Noha a film végén nem teljesül az örömapa kívánsága, hogy táncoljon a lányával, sőt az ünnepség közepette elköszönni sem tud tőle, a lány hazatelefonálása, az ezt követő érzelmes beszélgetés, illetve a zárlat (Nina és George összeölelkezve táncolnak a fényfüzerek alatt) harmonikus képsora és romantikus zenéje egyértelműen azt sugallja, hogy az esküvővel kapcsolatos minden költekezés és beletörődés helyes volt.

Végezetül érdemes röviden visszautalni a főszereplő foglalkozására: egy sportcipőket gyártó cég vezetője, akit munkahelyén rendszerint klasszikusan indusztriális, ugyanakkor barátságos környezetben látunk. Bár foglalkozásának látszólag nincs számottevő jelentősége a cselekmény egészére vonatkozóan, aligha mellékes, hogy a sportcipő-motivika mint egyfajta viszonyítási pont, folyamatosan visszatér a történet során, vagy épp a retrospektív elbeszélésben (például az örömapát zavarja, hogy leendő veje milyen márkájú cipőt visel, máskor úgy jellemzi önmagát „mint egy öreg cipő, ami nagyon menő volt valamikor, de aztán meguntuk. Ez lettem én. Megunt cipő.”). Nyilvánvalóan emiatt lehet jelentősége annak is, hogy Annie a szertartás során, menyasszonyi ruhája alatt is díszes, fehér sportcipőt visel, amire külön felhívja apja figyelmét. Mark Fisher az általa bevezetett „bizniszontológia” fogalmával írja le azt a jelenséget, mely szerint a kapitalista realizmus logikája mentén „*a napnál is világosabb*, hogy a társadalomban mindent, beleértve az egészségügyet és az oktatást, úgy kell működtetni, mint egy vállalkozást”.⁴³ Nincs ez másként a szentnek, meghittnek, tradicionálisan adottnak vélt szokásainkkal, így az esküvői szertartásokkal sem – tehetnénk hozzá. A cipőgyárat vezető örömapának mintha a különböző analógiákon és szimbolikus gesztusokon keresztül arra kellene ráeszmélnie, hogy az esküvőszervezés is éppolyan ipar, akár a számára ismerős cipőgyártás, és bármit is gondolt korábban – ez így természetes.

⁴³ Fisher: *Kapitalista...*, 37.



Hegedüs Ferenc

Ellenzéki lelkiismeret – Identitásvideók a hegemoniaharcokban

Absztrakt: Az esszé az utóbbi években, Magyarországon nagy számban megjelent, liberális sajtóorgánumok által készített dokumentumfilmekkel foglalkozik. Értelmezésében azt javasolja, hogy e tartalmakat érdemes a történelmi blokkok hegemoniáért folytatott harcának keretében értelmezni. Olyan politikai eszközökként, amelyek az ellenzékiiség élményét adják meg befogadók számára. Ennek okán dokumentumfilmek helyett célszerűnek tartja, ha „identitásvideókként” beszélünk e tartalmakról. Egy videó elemzése során arra mutat rá, mennyire problematikus a magyarországi politikai diskurzusok etikai keretben történő értelmezése.

Kulcsszavak: dokumentumfilm, ellenzék, etika, identitás, Magyarország.

 ORCID: 0009-0009-6236-185X

Bevezetés

A hazai nyilvánosság az utóbbi években bővelkedik a liberális sajtóorgánumok által készített identitásvideókban. E produktumok közös vonása, hogy – bár különböző aspektusokra koncentrálnak, de – mindegyik az Orbán-kormány működését vagy a Nemzeti Együttműködés Rendszerének (NER) létrejöttét helyezi fókuszába. Olyan tartalmak sorolhatók ide, mint a hazai kormány média kiépülését és stratégiáit elemző *Öt lecke a valóság felfedezéséről* (Máté Bence, 2022), az ellenzéki politikusok vagy hozzátartozóik ellen indított „fekete kampányokkal” foglalkozó *Valótlanul* (Ács Dániel, Botos Tamás, Kiss Bence, Kovács Bendegúz, Kristóf Balázs, Plankó Gergő, Németh Dániel, Páll Tamás, 2023), az Orbán-család vagyonosodásának történetét felvázoló *A dinasztia* (Fuchs Máté, 2025), a kormány menekültválsággal kapcsolatos kommunikációját értékelő *10 év gyűlölet* (Klopfstein-László Bálint, 2025), vagy a diáktüntetések tárgyaló *Az elárult generáció* (Fábián Tamás, Lengyel-Szabó Péter, Szilli Tamás, 2025).¹

A felsorolt videóknak közös, hogy elsődleges terjesztési felületük a YouTube, de idén néhány városban a helyi mozik vetítették is őket. Látható, hogy idővel fokozatosan nőtt a tartalmak előállításához felhasznált erőforrások mennyisége: a Gulyás Márton által előadott, a Partizán csatornáján megjelent – viszonylag alacsony költségvetésűnek tűnő – *az Orbán-család ismeretlen története* című kétrészes videóesszétől, a 444 csatornáján megjelent *Valótlanul*on keresztül a Direkt36 *A dinasztia* című munkájának mozis vetítéséig bezárólag. E produktumokra jellemző, hogy nem szokás kritikát írni róluk. A progresszív jobboldal – amelynek meghatározását a későbbiekben tisztázom – általában méltató kommentárokat ír hozzájuk,²

¹ E tartalmak mellé sorolható még a német-francia ARTE televízió által készített, az Orbán-kormány tevékenységét a nemzetközi nyilvánosságnak bemutató *Hallo, Diktator – Orbán, die EU und die Rechtsstaatlichkeit* (Michael Wech, 2021), amely bár nem hazai orgánum által készített tartalom, de – ahogy arra az esszé egy későbbi pontján rámutatok – jól illeszkedik abba a kulturális térbe, amit ezek a videók kitöltenek.

² Ld. Sükösd Miklós: A közpénzből ezermilliárdossá váló Orbán család története beépül a magyar társadalom tudatába – a Direkt36 dokumentumfilmjéről. *HVG*. 2025. URL: https://hvg.hu/360/20250210_sukosd-miklos-dinasztia-velemeney. Hozzáférés: 2025. 06. 14.; Herczeg Márk: Hello, Dictator! – a film, ami elmagyarázza Nyugat-Európának, hogyan veri szét a demokráciát Orbán. *444*. 2021. URL: <https://444.hu/2021/04/07/hello-dictator-a-film-ami-elmagyarazza-nyugat-europanak-hogyan-veri-szet-a-demokraciat-orban>. Hozzáférés: 2025. 06. 14.

míg a hazai jobboldal másik, konzervatív fele vagy nem reagál rájuk érdemben, vagy publicisztikákban próbálja elvenni az egyes produktumok kritikai életét.³ Az idei év egyik fejleménye volt a Magyar Nemzet „válasza”, *A befolyás ára* (Bácskai Balázs, Jakubász Tamás, Kárpáti András, Kis Ferenc, Szőcs László, Villányi Károly, 2025), amely azzal foglalkozik, hogy a progresszív jobboldal meghatározó – és a fent sorolt videók intézményi háttérét is biztosító – orgánumainak támogatása révén miként befolyásolják „külföldi érdekek” a hazai nyilvánosságot. A progresszív jobboldal védelmezői természetesen felvethetik a két oldal produktumainak minőségbeli különbségeit: lehet arról vitát nyitni, hogy a Magyar Nemzet miként hagy bent olyan téves információkat videójában, mint Donald Trump „transznemű egerekről” tett bornírt megjegyzése,⁴ vagy hogy a konzervatív jobboldal médiumaival szemben milyen magas minőségű tényfeltáró munkát végez a Direkt36. E vita azonban tét nélküli, hiszen nem foglalkozik az ezen anyagokat tágabb értelmezési keretbe helyező, lényegesebb kérdésekkel.

Az identitásvideók jelentős része „dokumentumfilmként” jelenik meg, és a körülöttük létrejövő diskurzusok is ekként keretezik őket. Nem minden esetben arról van szó azonban, hogy az egyes tartalmak a hazai élet nem közismert részleteit kívánják valamilyen, a nyilvánosság számára új perspektívából tárgyalni – ahogy ez a 444 csatornáján futó *Jeti Mozi* sorozat vagy számos PartizánDOKU videó esetében elmondható. E produktumok egyrészt *szimbolikus tőkeként funkcionálnak a hazai kulturális termékek OIG-piacán* – magas nézettségek, nagyobb elérés stb.⁵ Másrészt – és ez a lényegesebb – egy olyan politikai harc eszközeiként jönnek létre, amely két *történelmi blokk*⁶ között zajlik. E harcban funkciójuk – az érdemi, rendszerszintű kritika helyett – abban a kettősségben áll, hogy egyszerre nyújtják az ellenzéki mantrákban álló bírálatot a NER-ről, és befogadóikban az ellenzékiesség identitását erősítik. A videók szűklátókörű horizontja nyomán az értelmezési keretük fürdik a moralizálásban, valamint „a keletezés és nyugatozás, balkanozás és európozás, diktatúrázás és demokráciázás, korrupciózás és jogállamozás unalmas identitásnarratíváiban”.⁷ Bizonyos pontokon a tartalmak körül kialakult diskurzusban is kitűnik a nyugat fetisizált képéhez való viszony. Ezt jól példázza a 444-en megjelent egyik cikk címe a *Hallo Diktator* című videóról: *Hello, Dictator! – a film, ami elmagyarázza Nyugat-Európának, hogyan veri szét a demokráciát Orbán*.⁸ Ez esetben tehát a politikai harc egy olyan, az ellenzéki identitást megerősítő eszközéről van szó, amely elmagyarázza a nyugati nagyközönségnek is, hogy mi történik ebben az országban.

Ahhoz, hogy világosabbá váljon e történelmi blokkok szerepe és helyzete, érdemes röviden kitérni arra az Antonio Gramsci által meghatározott társadalomelméleti koncepcióra, amely az utóbbi hónapokban Éber Márk Áron kötete⁹ okán kezdett el hangsúlyosan megjelenni a *valódi magyar baloldalon*.¹⁰ Éber a hegemonia gramscianus fogalmából indul ki: a hegemonia a hatalom gyakorlásának azt a módját jelenti, amelybe a vezetettek – vagy irányítottak – is beleegyeznek. Így a hegemoniaépítés olyan politikai munka, melynek célja az irányítottak beleegyezésének megszerzése.¹¹ A korábban felsorolt videók közül több is foglalkozik azzal, hogy a NER a 2010-es évek elejétől miként építette fel saját hegemon pozícióját – bár ezt nem a hegemoniaépítés gramscianus fogalmai mentén beszélik el, nem mélységükben értelmezik a

³ Ld. Petri-Lukács Ádám: Leleplezés – semmiből semmi. *Mandiner*. 2025. URL: <https://mandiner.hu/belfold/2025/02/leleplezes-semmizo-semmi>. Hozzáférés: 2025. 06. 14., Nagy Gábor: A Dinasztia: lehull a lepel az ellenzék idei kedvenc filmjének készítőiről. *Mandiner*. 2025. URL: <https://mandiner.hu/gazdasag/2025/05/a-dinasztia-direkt36-penzugyi-beszamolo>. Hozzáférés: 2025. 06. 14.

⁴ Ld. Klee, Miles: Trump Decried Millions Spent ‘Making Mice Transgender.’ It Was Cancer and Asthma Research. *Rollingstone*. 2025. URL: <https://www.rollingstone.com/politics/politics-news/trump-transgender-mice-medical-research-1235289439/>. Hozzáférés: 2025. 08. 24.

⁵ E szórakoztatóipari piac másik – főként a zeneipar által meghatározott – aspektusait nevezi Vida Kamilla beletörődés- és reményiparnak (Vida Kamilla: A zseniális Krúbi és a beletörődésipar. *Mérce*. 2024. URL: <https://merce.hu/2024/03/30/a-zseniális-krubi-es-a-beletorodesipar/>. Hozzáférés: 2025. 08. 24.

⁶ A fogalomhoz ld. Éber Márk Áron: *Ellenhegemonia-építés – Hogyan politizálnak Antonio Gramsci követői és kisajátítói?*. Budapest: Eszmélet, 2025. 44–46.

⁷ Éber: *Ellenhegemonia-építés*. 72.

⁸ Herczeg: Hello, Dictator! – a film, ami elmagyarázza Nyugat-Európának, hogyan veri szét a demokráciát Orbán

⁹ Éber Márk Áron: *Ellenhegemonia-építés*.

¹⁰ A fogalomhoz ld. Tamás Gáspár Miklós: Mi lenne a teendő?. *Mérce*. 2019. URL: <https://merce.hu/2019/01/04/tgm-mi-lenne-a-teendo/>. Hozzáférés 2025. 08. 24.; Éber Márk Áron: *Ellenhegemonia-építés*. 77–79.

¹¹ Éber: *Ellenhegemonia-építés*. 21.

folyamatokat, hanem különböző ügyek (például a fekete kampányok) bemutatása révén vázolják fel, miként fejlődtek a hegemoniaépítés gyakorlatai vagy változtak meg eszközei. A történelmi blokkok fogalma pedig azokat a függőlegesen meghatározott (a hegemon és annak hegemoniája alá tartozó csoportokat magában foglaló), történetileg egységessé szervezett gazdasági-politikai tömböket fedi, amelyek egymással harcolnak a hegemon pozíció megszerzéséért.¹² Éber meglátása szerint Magyarországon e két tömb helyzete a következő módon mutatható be:

az uralkodó osztálynak alávetett dolgozók osztályai kettős nyomás alatt állnak. Egyszerre kell ellentartaniuk az uralkodó osztály kormányzó jobboldalának és ama főáramú-centrista-liberális ellenzékének, amit korábban tévesen baloldálnak neveztek, de amely újjászerveződése után szintén nyíltan vállalja jobboldaliságát. A dolgozók alávetett osztályai magyarán *két jobboldali történelmi blokk* nyomása alatt állnak.¹³

E lényeges gondolatmenet miatt nevezem a hazai nyilvánosságban tévesen „balliberálisnak” nevezett tömböt progresszív jobboldalnak,¹⁴ a kormányzó oldalt pedig konzervatív jobboldalnak. E különbségtétel mellett érdemes elkülöníteni egymástól a progresszív jobboldali sajtó videós tartalmainak típusait is. Esszém kritikájának fókuszában nem olyan tényfeltáró anyagok állnak, mint például a *Sötét parkolási ügyek Budapesten* (Ács Dániel, Botos Tamás, Kiss Bence, Mészáros Zsófia, 2019) vagy a *Rablópártok* (2019), s nem is az olyan ismeretterjesztő videók, amelyek nagy számban jelentek meg például a Partizán – vagy a Slejm – csatornáján. A kritika azokat a produktumokat érinti, amelyeket tényfeltáró vagy ismeretterjesztő jellegüknél jobban meghatároz a történelmi blokkok hegemoniáért folytatott harcában betöltött, ellenzéki identitást megerősítő szerepük.

A progresszív jobboldal videóesszéinek kritikája azért fontos, mert az itt elemzett kulturális teret lényegében e blokk tartalmi határozzák meg – bármiféle érdemi értékelés megjelenése nélkül. A kritikám megfogalmazásához kézenfekvő választás az egyik tavasszal megjelent identitásvideó: a NER kommunikációját hosszabb távon vizsgáló *10 év gyűlölet*. Ez a videó azért lényeges alkotás, mert narratíváját a hazai progresszív jobboldal domináns, az etikát a politika elé helyező beszédmódja határozza meg. Így a videó az ellenzéki identitás azon hangsúlyos aspektusára épít, amely mára általánosan keretezi a NER irányába megfogalmazott bírálatokat.

Másfél óra liberális humanizmus

A *10 év gyűlölet* központjában a NER 2015 januárjától a 2022 tavaszáig terjedő tevékenységei állnak. Előbbi dátum a párizsi terrortámadásokhoz, utóbbi a legutolsó hazai országgyűlési választásokhoz köthető. A videó elsősorban a menekültválság „kezelésével”, a Soros György ellen indított kampánnyal, a „civil törvény” beiktatásával, a tranzitónák létrehozásával és a „No migration, no gender, no war!” kampánnyal foglalkozik. Ezek közös elemeként mutatja fel az ellenségek termelésének módját, a dehumanizáló beszédmódok társadalmi szintű normalizálódását, általánossá válását.

A felsorolásból jól látható, hogy a videó igyekszik átfogó képet adni arról, miként tematizálta és alakította a nyilvánosság napirendjét a kormány az elmúlt tíz évben. Célját akkor véti el, amikor az általa bemutatott események keretezéséhez egyedül a kortárs gondolkodást jelentős mértékben meghatározó etikai alapú szemléletre építi narratíváját. A *10 év gyűlölet* így ideológiai pozíciója végett nem arra törekszik, hogy a tárgyául szolgáló magyarországi viszonyokat koherens, a napi politikánál távolabb tekintő, (geo)politikai szempontokat is figyelembe vevő keretrendszerben vizsgálja, hanem arra, hogy befogadói a közös, ellenzéki erkölcs tisztaságát és a felháborodottság érzését átélve borzadjanak el a látottakon.

¹² Éber: *Ellenhegemonia-építés*. 45.

¹³ Éber: *Ellenhegemonia-építés*. 118. (Kiemelés az eredetiben.)

¹⁴ Ehhez ld. még Tamás Gáspár Miklós a bal- és jobboldal hazai fogalmi zavarát történeti kontextusban is említő írását (Tamás Gáspár Miklós: Egyszerű ajánlat a baloldálnak. *Mérce*. 2015. URL: https://merce.hu/2015/10/01/tgm_egyszeru_ajanlat_a_baloldalnak/. Hozzáférés: 2025. 08. 24.), valamint azon lényeges meglátását, mely szerint „a liberálisok természetesen nem baloldaliak (se újak, se régiek), és nem is szabad megkövetelni tőlük, hogy azok legyenek, akik nem óhajtanak lenni”. (Tamás Gáspár Miklós: Miért kibírhatatlanok a liberálisok? *Mérce*. 2017. URL: https://merce.hu/2017/04/17/tgm_miert_kibirhatatlanok_a_liberalisok/. Hozzáférés: 2025. 08. 24.)

A korábban felsorolt videók közül – kevesek mellett – a Partizán videója az, amely markáns formai jegyekkel igyekszik hatást kiváltani befogadóiban. Narratív építkezésének sajátossága, hogy minden elemével etikai perspektívából mutatja be az általa feldolgozott időszakot. E keretbe illeszkednek az animációs jelenetek vagy a kép – a felhasznált felvétel autenticitásából fakadó – elsötétülésének szerepe pillanatokkal azelőtt, hogy a rendőrség összeverné a földre ültetett menekülteket a határkerítés mellett. Az animációs jelenetek közül két markáns példa emelhető ki: az egyik Kaufmann Balázs története a szerb-magyar határ lezárásakor, amelyben szemtanúja lesz annak, hogyan érkeznek meg a kapuk zárása után az első menekültek. A videó itt arcot ad Kaufmann arctalan szereplőjének, és beállításai révén nyomatékossítja a tragikus helyzetet. A másik egy videó végi képsor egy mezőről, melynek egyik végében propagandaplakátot ragasztanak fel egy hirdetési felületre, a mező közepén egy Samsung-gyár áll, a mezőszéli drótkerítésen pedig az „Idegeneknek belépni tilos!” feliratot látjuk magyarul és koreaiul – ezzel megteremtve a jelen nyomasztó, disztópikus képét. Ugyanilyen látványos elem például a kormánytagok vagy a hozzájuk köthető médiaszemélyiségek dehumanizáló beszédeinek összevágott montázsszekvenciája. Ezek mellett említésre méltók az interjúalanyok mögött berendezett díszletek: Lakner Zoltán politológus a Keleti Pályaudvar aluljárójában felállított sátrak és hálósákok között; Kaufmann Balázs a menekültek holmijaival megtelt tranzitőna sátrában; Melegh Attila szociológus pedig egy vasúti sín mellett – mögötte a hátrahagyott poggyászokkal és egy babakocsival – ad interjút a készítőknél. Az itt felsorolt elemekből jól látható a videó politikai-esztétikai törekvése: az animációs epizódok, a montázsok és a hátterek is etikai, a néző együttérzését kiváltó keretbe kívánják rendezni a bemutatott eseményeket. A probléma röviden úgy foglalható össze, hogy a politika ilyen módú alárendelése az etikának nem vezet ahhoz, hogy a tárgyalt időszakot a befogadó egy átfogó keretrendszerben legyen képes szemlélni. Az „etikai nézőpontból csak egyetlen dolog számít: a helyzetet világosan átlátó megfigyelőnek az együttérző, felháborodott ítélete”¹⁵ a látottak fölött.

Az adekvátabb beszédmód háttérbe szorulása főként azért problematikus, mert hiányában a videó csak a NER tevékenységeinek másodlagos vonásaira (kommunikációs stratégiáira stb.) és azok alakulására képes leíró módon rámutatni (például: miként olvadt egybe a bevándorlás, a gender és a háború kérdése a kormány kommunikációs gépezetében). A rendszer működésének fundamentálisabb logikáira nem. Pedig az elmúlt tizenöt évben a hazai nyilvánosságban több lehetséges keretelési nyelv is megjelent ezek elbeszélésére. Ilyen keretként szolgálhatnának például – a már említett – hegemoniaépítés,¹⁶ az etnicizmus¹⁷ vagy a posztfasizmus¹⁸ fogalmai – melyek egyenkénti hosszabb tárgyalása és egymáshoz való viszonyainak elemzése túlmutatna a szöveg terjedelmén és céljain. A videón végigvonuló, azt lényegileg meghatározó beszédmódot már az első pár percben előrevetíti Ruff Bálint politikai elemző mondata: „Nem lehet úgy a világot nézni, hogy mindig kivesszük belőle a humánusot vagy a morális kérdéseket, mert ha mindent ebben a »hoz és visz« dichotómiában nézünk, akkor egy idő után elfogyunk benne.” Ez a mondat jól tükrözi a videó meghatározó viszonyulását tárgyához.

A *10 év gyűlölet* az etikai dimenzió hangsúlyozásával csak egy monolitszerű *gonoszt* képes felvázolni a NER alakjában, amelynek motivációi természetéből következően negatívnak és megismerhetetlennek tűnnek fel. A NER ilyen jellegű, szubsztanciális, megfoghatatlan gonoszként konstruált képe a videó másik lényeges hibájából is következik: módszertani nacionalizmusa¹⁹ miatt fókuszában csak a magyarországi dehumanizáló kampányok állnak. Jót tett volna a videónak, ha pár percet arra is szentel, hogy – Angela Merkel „Wir schaffen das.” [„Meg tudjuk oldani.”] nyilatkozatán túl – milyen, a magyar kormány

¹⁵ Badiou, Alain: *Etika – Tanulmány a rosszról*. Ford.: Seregi Tamás. Budapest: Open Books, 2025. 17.

¹⁶ Az elbeszélési keret általánosan, a NER hosszútávú működése kapcsán ld. Éber: *Ellenhegemonia-építés*. 25–36. A *10 év gyűlölet* témájáról szolgáló időszak leírásához ld. Melegh Attila: *Ellenhegemonia és egy új történelmi-politikai tömb felemelkedése*. Ford.: Éber Márk Áron. *Új Egyenlőség*. 2019. URL: <https://ujegyenloseg.hu/ellenhegemonia-es-egy-uj-tortenelmi-politikai-tomb-felemelkedese/>. Hozzáférés: 2025. 06. 10.

¹⁷ Ld. Tamás Gáspár Miklós: *Etnicizmus a nacionalizmus után*. Ford.: Lyublyanovics Kira. *Eszmélet*. 2019. Ősz. 123. szám. 145–165., Tamás Gáspár Miklós: *Nacionalizmus kontra etnicizmus*. *Magyar Narancs*. 2013. URL: <https://magyarnarancs.hu/publicisztika/nacionalizmus-kontra-etnicizmus-87321>. Hozzáférés: 2025. 06. 10.

¹⁸ Ld. Tamás Gáspár Miklós: *A posztfasizmusról*. *Eszmélet*. 2000. Tél. 48. szám. 4–24.

¹⁹ A fogalomhoz ld. Éber Márk Áron: *A csepp – A félperifériás magyar társadalom osztályszerkezete*. Budapest: Napvilág. 2020. 28–29.

álláspontjával összecsengő intézkedéseket hajtottak végre az Európai Unióban a tárgyaló években.²⁰ A videó egyedül két ponton szolgál geopolitikai kitekintéssel: Melegh Attila interjúrészleteiben. Ezek az apró részletek lényeges meglátásokat tesznek a migrációs válság létrejöttéről és Magyarország világpolitikai pozíciója kapcsán, de e meglátások végső soron elvesznek, nem szervesülnek, nem adják az elbeszélési keret alapját. Valójában Melegh Attila tudna olyan narratívát nyújtani, amely túlmutatna a videó által hangoztatott beszédmódon. 2019-es írását például épp e beszédmód kritikájával indítja:

Az a kritika, amely a radikális – mára főáramúvá vált – bevándorlásellenes populizmust az európai emberjogi eszmékre alapozva bírálja, sok szempontból félrevezető, ha nem kapcsolódik össze a tőke következetes bírálatával. Félrevezető, mert nem képes megfelelően feltárni a kialakult helyzet alapvető okait és mélyebb összefüggéseit, ebből adódóan pedig nem alkalmas arra, hogy e bevándorlóellenes populizmussal szemben hatékony társadalmi és politikai választ adjon.²¹

Melegh e beszédmód kritikája után – az írásomban már korábban említett – hegemoniaépítés fogalmi keretében értelmezi a 2019-es viszonyokat.

Etika a politika előtt

A politikai és a társadalomtudományos alapok elvesztése miatt a *10 év gyűlölet* olyan pozícióból szól meg, amely egyáltalán nem idegen a hazai progresszív jobboldal – általuk apolitikusnak vélt – gondolkodásától: ez a támasz az etika. Borbély András júniusban megjelent írásában azzal foglalkozik, hogy a „Polgári ellenállás” nevű mozgalom vitorlabontásaként tartott tüntetésen miként beszéltek a színpadon állók arról, hogy „normális esetben” nekik itt beszédet sem kellene mondaniuk.²² Borbély kiemeli, hogy a demokratikusság igényéért tett felszólalások leválasztják alapjaikat a politikáról, és lényeglátóan a következő megállapításra jut: „Különös módon úgy tűnik, mintha a demokráciát nem politikai, hanem talán erkölcsi fogalomként értenék”. Ez a naturalizáló tendencia,²³ amelyben a progresszív jobboldal szemében az etika az emberi természet része szemben a politikával, ami „csinált” vagy ideológiáktól vezérelt dolognak minősül – nagyszerűen párhuzamba állítható azzal a pozícióval, amelyből a *10 év gyűlölet* megszólal.

Mindkét eset jól illeszkedik a kortárs gondolkodás azon trendjébe, amelyet a francia filozófus, Alain Badiou az *etikai ideológia* fogalmával ír le. Badiou *Etika* című kötetében fejti ki e szemlélet kritikáját.²⁴ Tanulmányában visszautasítja az etika által meghatározott gondolkodást, és a fogalom más, átpolitizált értelmezését nyújtja.

Badiou kritikájának központi eleme, hogy az etikai ideológia képviselői állandó szubjektumot feltételeznek, aki természetből eredő jogokkal rendelkezik. Az etika, felfogásukban e jogok biztosításán és elismerésén túl, két lényeges vonást sűrít magába: egyrészt a rossz eleve adottságát, tapasztalatot megelőző jelenlétét, másrészt azt a képességet, amely az ítéletalkotás, a jóra való képesség révén képes szembeszállni az eleve adott rosszal. Ennek következtében – írja Badiou – minden emberi jog a rosszal szemben jön létre, nem pedig valami *jóért*. Meglátása szerint e gondolkodás térnyerése összefügg a huszadik század meghatározó politikai törekvéseinek eltűnésével: az értelmiségiek az elkötelezett politikai szerveződés helyett újra rátaláltak a „humanista individualizmus” és a „liberális ellenállás jogainak” eszméire.²⁵

²⁰ Ld. Nyabola, Nanjala: A gyermekeinket felfaló tenger. *Progressive International*. 2020. URL: <https://progressive.international/wire/2020-12-16-nanjala-nyabola-the-sea-that-eats-our-children/hu>. Hozzáférés: 2025. 10. 16.; Lawlor, Mary: A görögországi hajókatasztrófa politikai döntések eredménye. *Mérve*. 2023. URL: <https://merce.hu/2023/06/26/az-eu-ertekeinek-a-vendegszeretet-szellemet-kellene-diktalniuk/>. Hozzáférés: 2025. 06. 11.

²¹ Melegh: Ellenhegemonia és egy új történelmi-politikai tömb felemelkedése.

²² Borbély András: Milyen demokrácia?. *Mérve*. 2025. URL: <https://merce.hu/2025/06/12/puzser-robert-tuntetes-kossuth-ter-milyen-demokracia/>. Hozzáférés: 2025. 06. 17.

²³ A fogalomhoz ld. András Csaba: Nem természetes – Elidegenítés, naturalizáció és a kultúripar. In: Szerk.: Barna Emília, Patakfalvi-Czirják Ágnes: *Populáris kultúra és politika*. Budapest: Typotex, 2024. 19–30.

²⁴ Badiou, Alain: *Etika*.

²⁵ Badiou, Alain: *Etika*. 12–17.

E kritika fő vonásai úgy foglalhatók össze, hogy az etikai ideológia egyfelől összekeveri a politikát az etikával, másfelől képviselői az etika jelentősen reduktív értelmezését teszik a társadalmi viszonyokról való gondolkodás alapulvén. E felfogás pusztán a „rossz” betörésével szembeni védekezésre alkalmas, de nem alapoz meg pozitív cselekvést, így – végső soron – a fennálló viszonyok fennmaradását szolgálja. Ezek mellett lényeges probléma az is, hogy az etikai ideológia követőinek meglátása szerint gondolkodási keretük alapja valamilyen „természetes”, az emberből levezethető igazságon alapul, miközben ugyanolyan konstruált perspektíva, mint a politika diszkurzív kerete.

E szemlélethez szorosan kapcsolódik az az értékrend, amelyet a brit teoretikus Terry Eagleton *liberális humanizmus*-nak nevez. Eagleton a liberális humanizmust a humanizmus olyan fajtájaként írja le, amely csupán a polgári társadalom „impotens lelkiismereteként” képes megjeleníteni a közgondolkodásban. Ennek lényegét három jellemzővel ragadja meg: „gyöngéd, érzékeny, de érdektelen”. Ez a jellemzés jól kifejezi, hogy bár a társadalmi rend domináns értékrendjeként van jelen, az valójában nagyszerűen működik nélküle, hiszen újratermelése azoknak a humán tudományoknak a feladata, amelyekkel szemben a fennálló társadalmi rend közönyös. Eagleton szerint a liberális humanizmus „nem elég hatékony, ugyanakkor ez a legjobb ideológiája annak a »humanizmusnak«, amelyet a jelenlegi polgári társadalom felvonultatni képes”.²⁶

A 10 év gyűlölet etikai ideológia és liberális humanizmus által meghatározott moralizáló bírálata azért is problematikus, mert míg végső soron eltolja magától a politikát, addig az általa rosszként meghatározott hegemon fél fundamentálisan politikai, a tőke logikáját elkötelezetten kiszolgáló, neoliberális (és nem pusztán „illiberális”) gyökerekkel bír. Ezért a film bírálata megintheti az ellenfelét annak rosszként való felmutatásával, de ezen túl semmi érdemi kritika felmutatására nem képes. Ruff Bálint mondatára visszautalva: olyan esetekben mindenképp célszerű félretenni a humán és a moralitás szempontjait, amikor azok képesek kitakarni a tárgyalt téma lényegesebb, politikai dimenzióját.

Konklúzió

A progresszív jobboldal védelmezője ezt az esszét olvasva jogosan teheti fel a kérdést, hogy miért épp e tartalmakat kell feltétlenül kritika tárgyává tenni, miközben vannak nagyobb bajok is ebben az országban – hogy miért kell a NER támadásai mellett még egyet „belerúgni” e produktumokba, miközben látványos nézettséget és elérést²⁷ produkálnak. Itt alapvetően nem „belerúgásról” van szó. Az identitásvideók megszorodásának vonatkozásában alkalom nyílik a progresszív jobboldali nyilvánosság meghatározó vonásának értékelő elemzésére. E vonás abban áll, hogy ez a közeg hajlamos bármiféle kritika nélkül elfogadni bármely, a jelenleg Magyarországon uralkodó rezsim legfelületesebb bírálatait is. Emellett alkalom nyílik arra, hogy rámutassunk e bírálatok inkompetenciájára – valamint egy ezen túlmutató kritika lehetőségének hiányára.

Az itt tárgyalt probléma gyökere jól megragadható azzal, amit Vida Kamilla ír *A nagyszerű Krúbi és a beletörődésipar* című cikkében: „Ellentmondásos dolgokra vágyunk: buktassuk meg Orbánt, de közben ne politizáljunk. Legyen minden: JÓ.”²⁸ Ez az attitűd meghatározó a progresszív jobboldal gondolkodásában és az identitásvideók szellemiségében. A produktumokon az látszik, hogy egy olyan történelmi blokk termékei, amely fél politikainak, hovatovább ideologikusnak feltűnni. Emiatt kell a videók perspektíváját gyakran szűkre fogni és fókuszukba csupán egyedi eseteket állítani. A nagyobb témát feldolgozó anyagoknál pedig ezért kell a készítőknél olyan elbeszélési keretekhez nyúlniuk, amelyek – úgy tűnhet – a politikánál és az ideológiáknál „stabilabb” alapokon állnak (moralitás, emberi jogok stb.), holott azok is ideologikusak.²⁹ A videók igazi tétje valójában ezen problémák kritikai reflexiója után jöhetne létre:

²⁶ Eagleton, Terry: Konklúzió: politizáló kritika. Ford.: Szili József. In: Eagleton, Terry: *A fenomenológiától a pszichoanalízisig*. Budapest: Helikon, 2010. 168–187. 172–173.

²⁷ Ld. Patakfalvi Dóra: Átlépte az 1,3 milliós nézettséget a Direkt36 A dinasztia című filmje. *Telex*. 2025. URL: <https://telex.hu/belfold/2025/02/08/direkt36-a-dinasztia-kozel-800-ezer-megtekintes-24-ora-dokumentumfilm> Hozzáférés: 2025. 08. 24.

²⁸ Vida Kamilla: A zseniális Krúbi és a beletörődésipar.

²⁹ A problémához ld. Borbély András: Ideológia. *új szem*. 2024. URL: <https://ujsem.org/2024/06/07/ideologia/>. Hozzáférés: 2025. 08. 29.

felismerve, hogy a politika a hazai, közéleti viszonyok vizsgálatakor tágabb perspektívában is elgondolható,³⁰ ennek tudatában felépítve a konzervatív jobboldal érdemi kritikájául szolgáló értelmezési kereteket.

³⁰ Terry Eagleton például a hazai nyilvánosság használatánál – amely szinte mindig kimerül a „pártpolitikában” – tágabban, a társadalmi élet megszervezésében és az ahhoz kapcsolódó hatalmi viszonyokban határozza meg politika fogalmát (Eagleton: *Konklúzió*. 168.). A kérdéshez ld. még Bagi Zsolt: A politika fogalmáról. *A tömeg erejével*. 2013. URL: <https://atomegerejvel.blogspot.com/2013/01/a-politika-fogalmarol.html>. Hozzáférés: 2025. 08. 29.



Knausz Imre

A pedagógiai forradalom mint demokratikus minimum

Absztrakt: Ma a fejlett világban legalább 16 éves korig kötelező részt venni a közoktatásban, amely a hagyományos műveltséget, azaz a tudományok és művészetek (és sok helyen a vallás) által hordozott világismeretet közvetíti. A műveltség demokratizálása azonban valójában soha nem történt meg. Az iskola által nyújtott világismeret egyszerűen érdektelen és ezért hiteltelen is lett. Az iskola ezzel a dolgozó osztályok elnyomásának legrobusztusabb intézményévé nőtte ki magát. Az oktatás felülről lefelé történő átalakításának hatékonyságában aligha bízhatunk. Azonban a „jó pedagógia” részlegesen akkor is megvalósítható, amikor annak strukturális feltételei még nem adóttak. Itt olvasható a Magyar Pedagógiai Társaság „Az iskola jövője – utópiák és disztópiák” (2025. május 16–17.) konferenciáján elhangzott előadás átdolgozott anyaga.

Kulcsszavak: demokrácia, iskola, közoktatás, kritikai pedagógia, tömeg.

 ORCID: 0009-0006-8864-9411

A kérdés, mely előttünk áll – előttünk, akik *im itt vagyunk, gyanakvón s együtt*, pedagógiáról, oktatásról gondolkodó értelmiségiek –, nem kisebb, mint a következő: mit kínálhat a közoktatás összeomlás idején? Én tehát világmegváltásban utazom, vagy kevésbé önironikusan fogalmazva megpróbálom a pedagógia ügyét a maga természetes társadalmi kontextusában vizsgálni. E kontextus szerintem az összeomlás.

Miféle összeomlásra gondolok? Közös világunk összeomlására, persze, de ebből a gubancból három konkrét szálát emelek ki. Kezdjük azzal, hogy bolygónk a szemünk láttára válik lakhatatlanná. Az Atomtudósok Közlönye 78 éve minden évben beállítja a Végítélet Óráját, azaz közzéteszi, hány percünk van még éjfélig. Ebben vannak ingadozások, de 2025-ben az eredmény 89 másodperc lett, azaz minden eddiginél közelebb kerültünk a világ végéhez. Az atomtudósok – köztük kilenc Nobel-díjas – a következő tényezőket vették figyelembe: a nukleáris fegyverek, a klímaváltozás és az új technológiákkal való visszaélés.¹ Ez a portfólió nem veszi figyelembe a globális nyomort és az egyenlőtlenségek növekedését. Az FAO legfrissebb becslései szerint 2,1 milliárd embertársunk éheznek, és számuk minden bizonnyal nő. Eközben elképzelhetetlen mértékű vagyonok halmozódnak fel a leggazdagabbak kezében. David Woodward szerint az elmúlt évtizedekben kirajzolódott trend azt mutatja, hogy a gazdasági növekedés

¹ Dombovari, Adam: PRESS RELEASE – Doomsday Clock Set at 89 Seconds to Midnight, Closest Ever to Human Extinction. *Bulletin of the Atomic Scientists*, 2025. URL: <https://thebulletin.org/2025/01/press-release-doomsday-clock-set-at-89-seconds-to-midnight-closest-ever-to-human-extinction/>. Hozzáférés: 2025. 08. 11.

5%-a kerül a legalacsonyabb szinten élő 60%-hoz, így remény sincs arra, hogy a helyzet megváltozzék.²

A gubanc harmadik szála a demokráciák összeomlása és az új alt-right tekintélyuralmi rendszerek felemelkedése. Ezt a jól kitapintható trendet én nem habozok fasizmusnak, egy tágan értelmezett fasizmus 21. századi megjelenésének nevezni, és a következőkben így is hivatkozom rá. E három folyamat – a környezeti válság, a gazdasági polarizáció, valamint a demokrácia és a jogállamiság visszaszorulása – egymástól nem függetlenek. Nemcsak azért, mert a fasisztoid rendszerek mindenütt lerázzák magukról a környezeti felelősséget – ha nem éppen klímatagadók –, és az új autokráciák mindenütt a gazdagok gazdagodását szolgálják, hanem azért is, mert nem bízhatunk egy zöld vagy vörös diktatúrában sem: a korlátlan hatalom hajlamos az elfajulásra. Ami a szocializmus degenerációját illeti, ezt Rosa Luxemburg próféta lelke világosan látta már 1918-ban a bresloui börtönben³ de ha nem látta volna, mi, a kései utódok pontosan tudjuk, mi lett a végcélból, „a kölcsönös szeretet és megértés társadalmából”⁴ az ún. létező szocializmus mézárszékén. Nincs ma annál fontosabb közéleti kérdés, mint hogy lehetséges-e gátat emelni a fasizmus ellen. Közös reményünk, hogy az. Lehet-e ebben szerepe a pedagógiának?

Ezen a ponton szükség lesz egy újabb kitérőre. Lukács György 1933 és 1955 közötti munkásságának igen rossz a sajtója, méltán, hiszen ez a nagy gondolkodó sztálinista korszaka. Különösen rossz a híre a korszakot lezáró filozófiai pamfletjének, *Az ész trónfosztásának*, amelyben – mint ismeretes – lényegében a Hegel utáni nem-marxista filozófia egészét irracionalistaként és így a fasizmus előkészítőjeként bélyegezte meg.⁵ Bár ez így nyilván elfogadhatatlan, nem szabad elsiklani a gondolat lényege fölött, ami megítélésem szerint ma is tanulmányozásra érdemessé teszi ezeket az írásokat. Ez pedig az irracionális gondolkodás és a fasizmus közötti affinitás középpontba állítása. Bár Lukács egy 1941-42-ben papírra vetett kéziratában egész meggyőzően érvel amellett, hogy a közvetlenül csak a szellemi elitet megérintő filozófiai irracionizmus hogyan szivároghat le a tömeg közé, és válhat anyagi erővé a náci tömegmozgalomban,⁶ érdemes inkább fejről a talpára állítani a problémát. Nem úgy van-e, hogy az irracionizmus elsősorban a mindennapi életet jellemző *mentalitás*, amely egyes filozófiai szövegekben ugyan teoretikus alakot nyer, de mérgező hatását ettől függetlenül is ki tudja fejteni?

Nincs arra tér itt, hogy részletesen elemezzem ezt a mentalitást. Röviden arról van szó, amit József Attila „meg nem gondolt gondolat”-nak nevezett, és amelynek kapcsán Vágó Márta visszaemlékezése szerint „rövid gondolatmenetekről”, a gondolkodás „automatizmusairól” beszéltek.⁷ Ez jelentősen befolyásolja az igazsághoz⁸ való viszonyunkat. A racionális és irracionális gondolkodás közötti különbséget jól világítja meg Kelemen János nagy heurisztikus értékű distinkciója: „hihetünk valamiben indokok alapján — vagyis azért, mert hitünk koherens más, igaznak bizonyult ismereteinkkel, s megfelelő evidenciák támasztják alá – ez Kelemennél a racionalista megközelítés –, vagy hihetünk valamiben okok következtében, vagyis egyszerűen azért, mert a gondolkodás, a megfontolás és a mérlegelés határain kívül eső tényezők (például

² Idézi Pogácsa Zoltán: A fenntarthatóság globális elosztási kérdései. *PogiBlog*, 2020. URL: <https://pogi.merce.hu/2020/11/29/a-fenntarthatosag-globalis-elosztasi-kerdesei/>. Hozzáférés: 2025. 08. 11.

³ Luxemburg, Rosa: Az orosz forradalom [1918]. Ford.: Fazekas Mariann. In: Magyar György (szerk.): *Rosa Luxemburg és az orosz forradalom*. Budapest: ELTE ÁJTK Tudományos Szocializmus Tanszék, 1982. 7–40.

⁴ Lukács György: A kommunizmus erkölcsi alapja [1919]. In: Lukács György: *Történelem és osztálytudat*. Budapest: Magvető, 1971. 18–21., 20.

⁵ Lukács György: *Az ész trónfosztása*. Budapest: Akadémiai, 1974 [1954].

⁶ Lukács György: A fasizmus mint a barbárság elméleti és gyakorlati rendszere. Ford.: Beöthy Ottó. *Világosság* 7. sz. (1978). Melléklet, 12.

⁷ Vágó Márta: *József Attila* [1975]. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978. 289.

⁸ Igazságon itt természetesen állítások vagy más igazsághordozók igazságértékét értem, nem morális értelemben vett igazságosságot. („Igazsághordozó minden, ami igaz vagy hamis lehet.” Kirkham, Richard L.: *Theories of Truth – A Critical Introduction* [1995]. Cambridge: MIT, 2001. 47.)

az érzelmek és a szenvedélyek) meghatározzák hitünket”.⁹ Ezt nevezhetjük irracionálisnak, legalábbis abban az esetben, ha az indokokkal való alátámasztás igénye zárójelbe kerül. Az „indok” szó használata itt talán nem magától értetődő: Kelemen az angol szövegben a *rationale* szót használja, amely közvetlenül utal a rációra.¹⁰ Irracionális mentalitás esetén az igazság keresése, bizonyítása, racionális mérlegelése szorul háttérbe.

Ha az ember így benne ragad a közvetlenségben, a gondolatnélküliségben és az igazsághiányban,¹¹ hol találhat fogódzókat az élethez? Különösen felértékelődnek ezért egyfelől a konvenciók, a normalitás, és fenyegetővé válik minden, ami különös, ami más. Másfelől a biztonságot, a normalitás védelmét leginkább az erőtől, a tekintélytől, a hatalomtól lehet várni. Röviden: nem az számít, hogy igaz-e egy állítás, az amúgy is nagyon bizonytalan, hanem egyrészt, hogy megfelel-e annak, amit normálisnak gondolunk, másrészt hogy ki mondja. Így könnyen eljutunk ahhoz a listához, amit a negyvenes-ötvenes években Adornóék F-skálának neveztek, vagyis azokhoz a szociálpszichológiai és pszichoanalitikus módon értelmezett karaktervonásokhoz, amelyek nagyszabású vizsgálatuk szerint a fasiszta magatartást megalapozzák.¹² Illetve eljutunk azokhoz az ideológiai jellegzetességekhez, amelyek segítségével Umberto Eco az „ősfasizmust” meghatározta.¹³

Miért uralkodik el rajtunk az irracionális mentalitás? Ez túldeterminált dolog, amely nem vezethető vissza egyetlen elvre. Ennek ellenére érdemes megfontolni a következő háromlépcsős történelmi modellt. Először is, már a kapitalizmus általános természete (az eldologiasodás) is hordozza ezt a tendenciát, a gazdaság racionalitása elfedi az emberi cselekedetek tágabb összefüggéseit: a nem célzott hatásokat, amelyek sokszor az eredeti célokkal ellentétesek. Másodszor a profitabilitás igénye egyre inkább átszővi azokat a szférákat is, amelyekről azt várnánk, hogy a hazugságok világában segítsenek az igazságot megtalálni: mindenekelőtt a sajtót, de egyre inkább a tudományt, a művészetet és a vallást is. Végül az internet és különösen az ún. közösségi média ezt a hitelvesztési folyamatot rendkívüli mértékben felgyorsítja elsősorban azért, hogy áruvá teszi a figyelmünket, és normalizálja az odafigyelés hiányát.¹⁴ A mesterséges intelligencia rohamos fejlődésének a következményei pedig ezen a téren is beláthatatlanok.

Igen, nem kevesebbet állítok, mint hogy a fasizmus alapvetően korunk uralkodó mentalitásában gyökerezik. Vagy Georges Duby tömör meghatározását parafrázálva: a fasizmus? Egy későkapitalista mentalitás.¹⁵ Térjünk tehát a lényegre! Képes lehet-e az iskola arra, hogy megfordítsa ezt a tendenciát? Az irracionális mentalításra van természetes ellenszer: a világ megismerése és az ész ezzel szorosan összefüggő kiművelése. A műveltség megszerzése során a gondolkodás narratív és paradigmikus alapstruktúráit sajátítjuk el, amelyek lehetővé teszik az oksági gondolkodást, az emberi kapcsolatokban nélkülözhetetlen intencionális gondolkodást, azaz a másik fejével való gondolkodást, valamint azt a

⁹ Kelemen János: Lukács racionalizmusa – Az ész trónfosztása védelmében. In: Kelemen János: *Lukács György racionalizmusa*. Budapest: ELTE Eötvös, 2018. 78.

¹⁰ Kelemen, János: *The Rationalism of Georg Lukács*. New York: Palgrave Macmillan, 2014. 75–76.

¹¹ Knausz Imre: Igazság és homályos tudat – A közoktatásról rendszerkritikai kontextusban. *Tani-tani Online*, 2023. URL: https://www.tani-tani.info/igazasag_es_homalyos_tudat. Hozzáférés: 2025. 08. 12.

¹² A *The Authoritarian Personality* c. könyv fő gondolatait ismerteti Sanford, Nevitt: Az autoriter személyiség elmélete [1956]. In: Hunyady György (szerk.): *Szociálpszichológia*. Ford.: Balogh Márton, Fülöp Márta, Habermann M. Gusztáv, Síklaki István. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1973. 384–405.

¹³ Eco, Umberto: Az ősfasizmus szaga. Ford.: Dorogi Katalin. In: Eco, Umberto: *Az ősfasizmus szaga – Öt írás az erkölcsről* [1997]. Budapest: Európa, 2022. 53–77.

¹⁴ Smith-Ruii, Justin: *The Internet Is Not What You Think It Is – A History, a Philosophy, a Warning*. Princeton University Press, 2022.

¹⁵ Georges Duby 1958-ban ismertette az *Annales*-ban F. L. Ganshof, *Qu'est-ce que la Féodalité* c. könyvét. Írása ezt a címet viselte: „A feudalizmus? Egy középkori mentalitás”. Duby, Georges: La Féodalité? Une mentalité médiévale. *Annales* 13. évf., 4. sz. (1958), 765–771. URL: https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1958_num_13_4_2784. Hozzáférés: 2025. 08. 12.

képességet és hajlamot, hogy ne lássunk minden fennállót szükségszerűnek.¹⁶

Az ember azt gondolná, ezen a téren rendben vannak a dolgok, hiszen a fejlett világban legalább 16 éves korig kötelező részt venni a közoktatásban, és ez a közoktatás az alsó középfoktól felfelé a szakképzés kezdetéig, illetve részben azzal párhuzamosan is rendkívül nagy arányban a hagyományos műveltséget, azaz a tudományok és művészetek (és sok helyen a vallás) által hordozott világismeretet közvetíti. A műveltség demokratizálása azonban valójában soha nem történt meg.¹⁷ A tömegoktatás egy ideig annyit el tudott érni, hogy kialakuljon egyfajta tisztelet a tudás iránt, illetve belénk oltotta, hogy nagy tudású értelmiségiek mit tartanak fontosnak, és mit kezelnek megvetéssel. Mindez persze a tömegek számára a szellemi önértékelés süllyedését jelentette: „A trigonometria olyasmi, ami nagyon fontos, de az én képességeimet meghaladja.”

Ma már ez sincs: az iskola által nyújtott világismeret egyszerűen érdektelen és ezért hiteltelen is lett. Az iskola ezzel a dolgozó osztályok elnyomásának legrobusztusabb intézményévé nőtte ki magát. Nem elsősorban azért, hogy tekintélyelvű struktúráival hajlamossá tesz az autoriter kormányzási technikák elfogadására. Persze ezt is teszi, de az iskolának ez a sajátossága jelentősen fellazul. Sokkal inkább azért válik az elnyomás eszközévé, hogy megfosztja az ifjúság jelentős részét a műveltségtől és ezzel az ész kiművelésének lehetőségétől. És amikor azt mondom, „megfosztja”, ezzel nem egy emfaticus retorikai alakzatot használok ahelyett, hogy „nem biztosítja számára”, hanem egészen pontosan az erőszakos megrablást értem alatta. Az iskola hatékonyan tanítja meg ugyanis azt a hazugságot, hogy mindaz, amit műveltségnek nevezünk, nemcsak megtanulhatatlan, hanem teljesen érdektelen is. Az élet máshol van.

Az iskola az intrinzik motiváció nélküli tanítás színterévé válik, ami könnyen belátható módon nem tanulást eredményez, hanem a tanulástól való elfordulást, az érdeklődés beszűkülését, végső soron a mentalitás irracionálisizmusának megszilárdítását. A trükk a kötött tantervben rejlik. Semmiféle kötött tanterv nem képes arra, ami a műveltség közvetítésében a legfontosabb lenne: az érdeklődés felkeltésére. A tudástól való megfosztásnak ez a mechanizmusa több szinten sújtja a dolgozó osztályokat. Először is az ész kiművelésének hiánya csak alacsony képzettséget igénylő munkakörökre teszi őket alkalmassá, sokakat pedig egyenesen krónikus munkanélküliségre ítél. Másodszor megfosztja őket az önszerveződés, a hatékony érdekvédelem lehetőségétől. Harmadszor kizárja őket a nemzetből, mivel lehetetlenné teszi, hogy a politikai élet cselekvő és tudatos részesei legyenek. A tömegek világismeretének hiánya így módon hatékonyan alapozza meg az autoriter politikai tendenciák erősödését, a demokrácia világméretű hanyatlását. Nem állítom természetesen, hogy az iskola egyedül, vagy akár elsősorban lenne felelős az irracionálisizmus hegemoniájáért. Azt azonban állítom, hogy a modern közoktatás szerves része e mentalitás újratermelésének.

Lehetne az iskola a szellemi ellenállás színtere is, ám ahhoz az előadásom címében jelzett pedagógiai forradalomra van szükség. A forradalom szót egyrészt azért használom, mert amiről beszélek, az valóban radikális szakítás lenne a múlttal: az iskola roppant intézményrendszerét, amely jelenleg a műveletlenség újratermelője, visszahódítani a pedagógia számára és a tanulás színterévé tenni. Másrészt egy ilyen változás a szabadság megalapozását ígéri,¹⁸ elsősorban a dolgozók számára, mert semmi sem tesz kiszolgáltatottabbá, mint a tudatlanság.

¹⁶ Knausz Imre: Műveltségkép az ezredforduló után. *Magyar Tudomány* 178. évf., 11. sz. (2017), 1376–1386.

¹⁷ Knausz Imre: „...minden ház ablakán” – Lemondhatunk-e a műveltség demokratizálásáról? In: Földes György – Antal Attila (szerk.): *Igazságosság – demokrácia – fenntarthatóság. Társadalomelméleti tanulmányok*. Budapest: Napvilág, 2022. 246–266.

¹⁸ Vö. Arendt, Hannah: *A forradalom* [1963]. Ford.: Pap Mária. Budapest: Európa, 1991.

Eddig mindig úgy gondoltuk, hogy az iskola dolga az, hogy a tudás egy jól meghatározott halmazát megtanítsa a fiataloknak, és ennek érdekében motiválni kell őket a tanulásra. De mi lenne, ha megfordítanánk a dolgot? Ha magát a „tudványt”, a világ iránti érdeklődést tekintenénk az oktatás céljának, és minden iskolai ismeretszerzés ezt a központi célt szolgálná?

A feladat akkor sem egyszerű, ha teljesen megszabadulunk a tantervi kötöttségektől. Tény, hogy a tanulók egészen más világban élnek, mint a pedagógus. Minden tanár tapasztalatból tudja, hogy kemény osztály- és generációs különbségekkel kell szembenéznie. Nem ugyanazt tartják érdekesnek, és nem ugyanazt látják a világból, radikálisan más a horizontjuk. Sőt, egy osztály különböző tanulói sem ugyanabban vannak, egy nemzedéken belül sem automatikusan adott a megértés lehetősége. A feladat pedig éppen a megértés. Mert nem úgy van, hogy az igazság adott, csak meg kell tanulni. Más az én igazságom, és más a tiéd, és e kettő összeegyeztetése – a horizont-összeolvadás – csak a párbeszédben lehetséges, azaz akkor, ha azzal az attitűddel fordulunk egymáshoz, hogy a másiknak akár igaza is lehet, akár velem szemben is. Közös igazság csak közös világban lehetséges, ez azonban csak úgy hozható létre, ha újra és újra kritikusan szembenézünk saját előítéleteinkkel, világunk korlátaival. A világ megismerése tehát mindig önreflexió, önmagunk megismerése is.¹⁹ Szándékosan beszélek általánosságban: a nyitottság követelménye, amelyről itt szó van éppúgy érvényes a tanárra is, mint a tanulóra. Hatékony oktatás tehát nem képzelhető el bizalmon alapuló emberi kapcsolatok, valódi én-te viszony nélkül. A pedagógiai forradalom tehát a szeretet forradalma. A pedagógus dolga, hogy szeresse a világot, amibe be akar vonni, és szeresse a tanítványt is, az ő világával együtt.²⁰ Így lehet az iskola az igazságkonstrukció műhelye.

De nem arról akarok beszélni, hogy milyen a jó pedagógia, hanem arról szeretnék meggyőzni benneteket, hogy a jó pedagógia tömegessé tehető, illetve még inkább arról, hogy ha nem válik tömegessé, ha nem lesz ilyen a tömegek iskolája, vagy – még brutálisabban felidézve a lejáratott jelszót – ha nem lesz a műveltség a tömegeké, azaz – fokozzuk csak tovább! – ha nem szűnik meg ezáltal a tömegek tömeg jellege, akkor semmi sem állja útját a fasizmusnak, és ami ezzel együtt jár, az összeomlásnak. A jó pedagógia megvalósítása tehát elsőrendű politikai kérdés. De beszéljünk szerényebben Magyarországról, és beszéljünk világosan! Ha egyszer lesz hazánkban antifasiszta egységfront, az nem merülhet ki valamiféle technikai összefogásban: jövőképet kell mutatnia, olyan jövőképet, amely garantálja a demokrácia fenntarthatóságát. És – ez a fő mondanivalóm – elkerülhetetlen, hogy a pedagógiai forradalmat állítsa ennek a jövőképnek a fókuszába.

Persze ha már forradalomról beszélünk, az nem merülhet ki az oktatás felülről lefelé történő átalakításában. Egy ilyen top-down intézkedéscsomag önmagában vett hatékonyságában aligha bízhatunk. A „jó pedagógia” részlegesen akkor is megvalósítható, amikor annak strukturális feltételei még nem adottak. Képzelhető-e vonzóbb és bátrabb pedagógusmozgalom, mint dacosan gyakorolni a bizalom, az őszinteség és az elfogadás – egy szóval: a szeretet – pedagógiáját olyan körülmények között, amikor a szabályozók szinte minden vonatkozásban ellene hatnak ennek?²¹ Igaz, nagy levegőt kell venni hozzá, de

¹⁹ Vö. Fehér M. István: Hermeneutika és demokrácia – A szövegértelmezéstől a társadalmi együttélésig. In: Uő: *Filozófia, történet, elemzés – Hermeneutikai tanulmányok (2000–2020)*. Budapest: L'Harmattan, 2020. 31–59.; Mészáros György: „Jók leszünk!” *Hogyan formál társadalmi lényé az iskola?* Budapest: ELTE Eötvös, 2024.

²⁰ Tóth Tamás Május: A tanítás művészet! [F]ordítva, 2022. URL: https://orditva.blog.hu/2022/08/03/a_tanitas_muveszet. Hozzáférés: 2025. 08. 12.

²¹ Knausz Imre: A szeretet mint ellenállás. *Népszava*, 2023. október 11. URL: https://nepszava.hu/3211543_a-szeretet-mint-ellenallas. Hozzáférés: 2025. 08. 12.

a tanár komoly szövetségesre számíthat: a tanulókra. A tanulókra, akik egyre nehezebben viselik el az értelmetlen időt. Igen, az elviselhetetlen alfa-generációra, mert ami igazán elviselhetetlen mindannyiunk számára, az a vereségbe való belepihenés, az önfeladás. És itt vannak nem utolsósorban a szülők, mármint azok, akik nem engedhetik meg maguknak, hogy magániskolába menekítsék a gyerekeiket. Viszont arra sem hajlandóak, hogy azt mondják a gyerekeiknek, tűrtem én is, tűrj te is. A Z-generációs szülők, akik túl sok energiát fordítottak arra, hogy mindent megadjanak a gyerekeiknek ahhoz, hogy szó nélkül eltűnjék ennek a lerombolását.

„A kölcsönös szeretet és megértés társadalma” – idéztem az előadás elején. Ilyen jövőt akart (és ígért) Lukács György 1919 áprilisában. Ez a jövő biztosan soha nem jön el. De hátha reménykedhetünk egy olyan világban, ahol a szeretet és megértés ellentéteit – a gyűlöletet és a harcot – SOHA nem tekintjük „normálisnak”.

„*Ez az, amiről álmodoznunk kell!*”²²

²² Lenin, Vlagyimir Iljics: Mi a teendő? [1902]. In: *Lenin válogatott művei I.* Budapest: Kossuth, 1967. 229.

KRITIKA



Holczer Dávid

Romállítás

Peter Handke / Sahin-Tóth Sára: Kaspar, Trafó Kortárs Művészetek Háza, Budapest, 2025.

ORCID: 0009-0006-0488-4925

Handke darabja a hagyományos, reprezentációs logikákra épülő színházi gyakorlatok ellenpontja. Beszédkínvallatás, mondja a szerző.¹ Sahin-Tóth Sára rendezése nem elégszik meg az artaud-i kegyetlenség felforgató erejével: nem csak szétzúzza a megkövült konvenciókat, hanem saját logikát épít. A történeteket nem előre szabályozott medrekben folytatja. A színpadi működésmódok értelmezésén keresztül nyelvet teremt és pusztít el, mindezt arra használva, hogy valami szükségszerűen *új formáboz* jusson. Ezen a logikán és a feszesre szabott, zenei tempón keresztül végig befogadhatóan képes beszélni a *kifejezés* esztétikai problémájáról és rajta keresztül a filozófia legnagyobb kérdéseinek egyikéről, a nyelv és a valóság közötti kapcsolatról. Sahin-Tóth Sára *Kasparja* nem csak kérdez, hanem *új választ* keres és talál.

A térbe érve felvételtől halljuk a rendezőt, aki ismerteti az itt látható tárgyakat. Hosszú-hosszú mondatokat formál arról, hogy mennyire semmilyenek. Azt mondja, nincsen múltjuk. Az egyik széken látok egy sérülést, de elhiszem, hogy rossz a szemem. Három alak (Forrai Áron, Juniki Noémi, Laboda Kornél) ül komolyan, fehér ingben és napszemüvegben. Miután a nézők megtöltötték a tér nekik szánt részét, a felvétel pörög még egy darabig, aztán leáll.

Csönd. A tér szélén egy függöny lóg, alatta egy cipő jelenik meg. Kaspar (Hevesi László) cipője. Csoszogva halad, sikálja a padlót. Belegabalyodik a függönybe és felbukik. Mozgása nem egyszerűen esetlen: olyan, mintha most született volna, ahogy a függöny mögül kilépett, és tanul, mint egy újszülött. Tanulja az arcát: száját hatalmasra tátja, nyála is kicsöppen. Tanulja mozgatni karját, lábát. Tanul elesni. Szembesül a függöny innenső oldalán lévő tér végtelen lehetőségeivel. Teste, amint megfigyelhetjük, végtelen lehetőséget rejt magában, pont mint a tér, amibe érkezett. Felfedezésük a napszemüveges Sugalmazók felügyelete alatt zajlik.

A legelső dialógusszerű helyzettől kezdve érezni lehet, hogy tragédia fog történni. Nincsenek dialógusok; nem lehetségesek. Csak Kaspar dadogása van és a Sugalmazók nevelő célzatú parancsai. De mit taníthatnak Kasparnak ezek a titokzatos alakok? Magabiztosságot ügyetlenkedése helyett. Kaspar majom, amennyiben a majom az ember mozgását utánozza, és Kaspar papagáj, amennyiben a papagáj az ember beszédét utánozza. A Sugalmazók a nyelv felügyelőiként próbálják *belenevelni* Kaspart saját beszéd- és mozgáskultúrájukba. Kaspar pedig azt mondja, *olyan akar lenni, amilyen volt már valaki más*.

¹ Idézi: Hamilton, James R.: Handke's Kaspar, Wittgenstein's Tractates, and the Successful Representation of Alienation. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 9. évf., 2. sz. (1995). 35–50. Tanulmányában Hamilton összeolvassa a szövegeknyvet Wittgenstein *Tractatus*-ával és a két szöveg kapcsolatát a marxi elidegenedés fogalma felől értelmezi. Wittgenstein, Ludwig: *Logikai-filozófiai értekezés*. Ford.: Márkus György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963.

E kezdeti mondata aztán burjánzani kezd. Új szavakat talál és új mondatokat. Kaspar képzése sosem ér véget. Nincs dicséret, nincs diploma. A Sugalmazók módszertana úgy lesz egyre komplexebb, ahogy Kaspar nyelve. Nyelvtani szerkezeteket és mozgásformákat mutatnak be neki, mint például a cipőfűzés. Fontos megjegyezni, hogy nem fegyelmeznek, nem büntetnek. Ismertetik a valóság szabályait a nyelven keresztül, amin magabiztosan beszélnek és mozognak, illetve ismertetik a nyelv szabályait a valóságon keresztül, amiben magabiztosan beszélnek és mozognak. Nincs szidás, nincs büntetés. Kaspar esetenkedhet, míg próbálja követni őket: a tornaszerű mozgások egy részét elsajátítja, a nyelvtani szerkezetek logikáját szintén. És csakugyan; mintha a logika már elég is lenne valamihez, új mondatok generálásához legalábbis mindenképp, egyre távolabb kerül viszont bármifajta megértés lehetősége, csak a nevelés módszertana bonyolódik. Közben Kaspar néha megbotlik. És aztán? Folytatja. Meddig? Amíg meg nem érti. Ez a cél azonban elérhetetlen.

A tanítás-tanulás körülbelül az előadás feléig tart, amikor kihunynak a fények. Bekövetkezik a tragédia: a Sugalmazók váratlanul eltűnnek, így – tanárok nélkül – úgy fest, teljesen ellehetetlenül bárminemű közeledés a dolgok megértéséhez. A fehér inget zöld pulóverekre cserélték: mindenki pont úgy van felöltözve, mint Kaspar. A színészek egymást ábrázoló maszkokban mozognak, dobálva egymásnak Kaspar szerepét, aki innentől valami egészen másba kezd. A tanulás véget ért. Eredménye kudarc. Kísérlet következik.

Kaspar a tanulás során valameddig eljutott: van fogalma egyfajta nyelvről, mondhatjuk, hogy kialakult a *saját nyelve*, a valóság azonban még mindig tele van kérdésekkel. Az, hogy minden színész Kasparra vált, radikális fordulópont. Egyrészt a megértés eszközkészlete azokra a logikákra és formákra korlátozódik, amit Kaspar eddig elsajátított, másrészt kiterjeszti a *saját nyelv* és *saját világ* problémáját, ami ekképpen magánügyből közös teremítő feladattá válik. Mindenki Kaspar: egy ponton a nézők is kapnak Kaspar-maszkokat. Kaspar ezentúl nem valaki, hanem *akárki*.

Mind Kasparként ülünk tehát a megértendő világban, amit úgy díszítenek szanaszét heverő tárgyak, szavak és jelentések, hogy véletlenszerű összefüggéseikben egy kis alkotó erőfeszítésnek hála, egy kovászos uborka könnyen változhat szivarrá, majd miután leharapták a végét, *van logika*, ami alapján a lábujjak közé lehet csúsztatni: színházban vagyunk. Végző soron a tér – és itt nem arra a konkrét térre gondolok, amiben játszanak, hanem a *színház terére* –, bölcsője, katalizátora és otthona lehet egy teljesen új nyelvnek. Amit magába foglal, bárhogy alakítható. Ami kívül van rajta, értelmetlen.

A lehetőségek végtelensége cselekvésképtelenné tesz. Ha minden megtörténhet, semmi sem történik: bármедdig tornyosulhatnak egymásra mozdulatsorok és szavak. Az egyik Kaspar kimegy a színről és egy mikrofonnal tér vissza, állványostól. Hosszú beszédbe kezd, remegő hangon, mint egy iskolai ünnepélyen és elkezd összefoglalni, hogyan kell működnie a világnak. A Sugalmazók oktatása viszont nem volt elégséges. Hiába az előíró mondatok, a szavai nem a színpad valóságáról beszélnek és képtelenek harmonizálni azt. A többi Kaspar, egymás arcát viselve elunja magát, mint kisiskolások az évvárón. Az előadás precízen kiszámított ritmusába és a már hangköltészetbe hajló (ál)dialogusokba most először keveredik életszerű beszéd: a megfigyelőként jelenlévő Kasparok heccelni kezdik a beszélőt. Szavaik nemsokára tettekké válnak, a Kasparok elégedetlensége formanyelvi orgiába torkollik.

Az egyik Kaspar elállatiasodva szájjal tép szét egy káposztát a földön, egy másik sajtreszelővel farigcsál egy fémbögrét. A nézőtér mellett halad szorosan. Mikor elér hozzám is, megértem, mit csinál: most kéjelegve betűtéstát ejakulál a közönség combjaira. Aki mondatokat keresett, már csak betűket élvez.

Teljes a fejtelenség, hiába próbál a mikrofonos Kaspar, szerencsétlen!, a rendről beszélni. A mondatoknak valamit jelentenie kell! A betűknek valamit jelentenie kell! Az elállatiasodásnak valamit jelentenie kell!

Tragédia, hogy Kaspar valójában érthetetlen, olyannyira, hogy jelenléte végül teljesen feleslegessé válik. A színészek levetkőznek, ruháikat tárgyra aggatják. Forrai Áron, Juniki Noémi, Laboda Kornél és Hevesi László szinte meztelenül áll előttünk: nem felügyelők és nem Kasparok többé. Hová lett a nyelv, aminek a színészek teste és hangja az imént még vehikuluma volt? Hová lett a színház? Nem tűnhetett el, ekkora tragédia nem történhet: még ülünk és nézünk. Az előadás díszleteit és kellékeit elkezdik összehordani a szín közepén. A székeket, a szétfejt makarónokat, a leharapott végű uborkát, a seprűt, a maszkokat, a ruhákat... Építkezni kezdenek egy nyelv romjaiból, ami előttünk született és pusztult el.

Ez az improvizált installáció feloldja a nyelvvesztés okozta színpadi válsághelyzetet. Forrai Áron, Juniki Noémi, Laboda Kornél és Hevesi László kiszabadul a rendezői utasítások szigora alól és ott találják magukat egy felszámolt előadás terében és tárgyaival. Többé nem igaz, hogy ezeknek a tárgyaknak nincsen múltja. Kaspar nyelvi nevelésének és önálló értelmező munkájának nyomát őrzi minden színpadi elem, de csak mint egy letűnt kor fossziliái, amelyeket az önmagukká vetkőzött színészek egy új rendszerbe foglalnak, új helyekre és új módokon helyeznek el. Az építményen belül előre kijelölt helyük nem volt, nincsen előre kirajzolt ív, amit be kellett járniuk. A darab elején még semmilyenek voltak, az előadás valamilyené tette őket.

Tehát az előadás nem felszámolja a színházi kifejezés lehetőségét, hanem amikor tartalma, a *kifejezendő*, túltérebélyesedik megszokott formáin, újraalkotja a színpadi nyelvet a régi elemeit felhasználva, átkeretezve. És van-e felszabadítóbb vagy rémisztőbb, mint tudni, hogy a keretek szabadon alakíthatók?



Simon Bettina

Az alárendelt nem beszél

Zsadányi Edit: *Megszólal az alárendelt? – A kiszolgáltatottak történetmondása a 20–21. századi irodalmi művekben*, Budapest: Balassi, 2025

 ORCID: 0009-0008-9506-5347

Zsadányi Edit legújabb tanulmánykötetének fókuszában – eddigi kutatásaival összhangban – a huszadik századi és a kortárs magyar próza, a narratív elméletek, a posztkolonializmus, valamint a feminista kritika találkozási pontjai állnak. A nagydoktori disszertációjából készült *Megszólal az alárendelt? A kiszolgáltatottak történetmondása a 20–21. századi irodalmi művekben* című kötet célkitűzése szerint irodalmi műveket vizsgál a „subaltern” kultúraelméleti fogalom segítségével, amelyet Zsadányi az alárendelt, a kiszolgáltatott, az alávetett és a kirekesztett kifejezésekkel fordít magyarra. (9.) A könyv elolvasása után azonban úgy látom, inkább arról van szó, hogy a szerző irodalmi művek elemzésén keresztül vizsgálja a subaltern-fogalmat. Bár a kötet bevezetőjében jelzi, hogy szándéka szerint a subaltern-terminus irodalmi művekkel való összevetésével az eredeti fogalom újragondolásához és jelentésének kiszélesítéséhez kíván hozzájárulni, hiányzik az elemző fejezeteket követő második elméleti rész, amelyben kifejtette volna a fogalmat érintő elmozdulásokat. Meglátásom szerint az, hogy Zsadányi az irodalmi művek elemzéseiben tér ki a subaltern-fogalom újraértelmezésére, korlátok közé szorítja az értelmezéseket, ami a fogalom alkalmazhatóságát inkább megkérdőjelezi, semmint alátámasztja.

A címbe emelt kérdés Gayatri Spivak *Szóra bírható-e az alárendelt? (Can the Subaltern Speak?)*¹ című tanulmányára utal, amely több humántudományos diszciplínára is nagy hatást gyakorolt. Spivak azt vizsgálta, hogy „miként jelenik meg a nyugati diskurzusban a gyarmati világ szubjektuma” (35.). A szerző az indiai özvegyek feláldozásához kapcsolódó hivatalos dokumentumok vizsgálatakor megállapította, hogy az alárendelt nem tud megszólalni a domináns diskurzus nyelvén.

Zsadányi Edit a subaltern fogalmát az irodalmi művek területére viszi át, és azt igyekszik bizonyítani, hogy Spivak tézise csak részlegesen igaz irodalmi szövegek esetében, vagyis az alárendelt bizonyos mértékig szóra bírható a szépirodalomban. A kötet tanulságai alapján azonban ellentmondásnak tűnik az előzetes témamegjelölés. Nem az alárendeltek történetmondásainak elemzéseivel találkozunk, ahogyan azt az alcím jelzi. Éppen a történetmondás, vagyis a megszólalás hiánya miatt – Spivak tézisének megerősítve – Zsadányi a prózapoétikában keresi a kifejezés lehetőségeit: „A visszatérő mondatok, állandó jelzők, monoton, sívár beszédmod a kilátástalan élethelyzet interpretációs lehetőségeit képzi meg.” (147.) Véleményem szerint Zsadányi felvetése a subaltern fogalmának újragondolásáról a szépirodalmi művek esetében indokolt, és kutatásának jelentősége éppen abban áll, hogy az alárendeltek megszólal(tat)ásának lehetőségeit máshol kell keresnünk egy irodalmi alkotásban, mint a társadalmi valóságban – vagy abban a történelmi- és jogi kontextusban, amelyből a subaltern elmélete származik.

¹ Spivak, Gayatri Chakravorty: Can the Subaltern Speak? In: Nelson, Cary, Grossberg, Lawrence (szerk.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1988. 271–313. (Magyarul: Spivak, Gayatri Chakravorty: Szóra bírható-e az alárendelt? Ford.: Mánfai Alice – Tarnay László. *Helikon* 42. sz. (1996). 450–483.)

További ellentmondásokat találunk azzal kapcsolatban, hogy Zsadányi hogyan fogalmazza meg a kötet célját. Több helyen írja, hogy a prózában a kiszolgáltatottak megszólalása lehetséges, valamint az ellenkezőjét is, hogy a kiszolgáltatottak nem szólalnak meg, ezért a prózapoétikai megoldásokat elemzi. Az, hogy a szerző nem dönti el, hogy szóra bírható-e az alárendelt, vagy sem, zavart okoz a kötet vizsgálati irányában és argumentációjában. Ezt láthatjuk az alábbi részletben: „Célom, hogy a kirekesztettel való szembesülés olvasása maga is olyan diszkurzív teret hozzon létre, amely, ha töredékesen is, ha ellentmondásosan is, de képes megszólaltatni marginalizált női hangokat vagy legalábbis képes megjelölni azt, ami hiányzik.” (195–196.)

Ezt az eldöntetlenséget jelzi a kötet és az értekezés címei közti apró eltérés is.² Az értekezés alcímében megjelent a történetmondás mellett egy másik elem is: *Megszólal az alárendelt? A kiszolgáltatottak történetmondása és az önértelmezés hiányának értelmezése 20. századi irodalmi művekben*. Az „önértelmezés hiányának értelmezése” a könyv harmadik fejezetének *Az önértelmezés hiányának narratív reprezentációja* című alfejezetében kap helyet. A könyv egészére vonatkozóan azonban nem válik domináns gondolatmenetté, pedig az önértelmezés hiányának értelmezését érdekes volna kifejtetni a képviselési és politikai művészet kortárs tendenciáinak kontextusában. E cím azt előfeltételezi, hogy a könyv inkább arról fog szólni, hogy az önértelmezés hiánya is egyfajta reflexió, és Zsadányi Edit ennek az irodalmi kifejezőmódnak a bemutatására vállalkozik. Ebbe az irányba indul el, amikor az első műelemző fejezetben Kosáryné Réz Lola 1920-as *Filoména* című regényéről megállapítja, hogy az ismétlődésre épülő narratív dinamika jelentéshordozóvá válik a szövegben (143.). Valamint akkor is, amikor az utolsó fejezetben arról értekezik, hogy Rakovszky Zsuzsa *A hullócsillag éve* és Dragomán György *A fehér király* című, gyermeknézőpontot érvényesítő regényei a „reflexió hiányára” reflektálnak (265.). Zsadányi hasonló következtetésre jut Kaffka Margit *Két nyár* című kisregényével kapcsolatban: „A szövegszervező elv a felsorolás, a kommentár nélküli mellérendelés, amely a narrátori autoritásra, pontosabban annak hiányára irányítja a figyelmet.” (213.)

A nőkérdés kitüntetett helyet foglal el a kötetben: Spivak az alárendelt női helyzetre alkalmazza a subaltern-fogalmat, és Zsadányinál a második fejezet a legterjedelmesebb, melyben a nőiség és a nyelv kapcsolata áll a középpontban. Ebből következően a könyv legfontosabb részei is a nőirodalomra vonatkozó megállapítások, melyek közül hármat emelnék ki. Zsadányi szerint a kötetben elemzett magyar női szerzők írásaiban gyakori az ismétléses (Kosáryné Réz Lola, Szenes Piroska, Földes Jolán, Lesznai Anna), illetve a felsorolós alakzatokra épülő narráció (Forgács Zsuzsa, Erdős Virág, Kaffka Margit); valamint meghatározók az olyan irodalmi hősök, akik a saját helyzetük kilátástalanságára nem reflektálnak közvetlenül, nem fogalmazzák meg nyelvileg a sorsukat. Helyettük „[a]z elbeszélő kiegészíti az olvasó számára a szereplők előtt nem látható összefüggéseket” (például Tóth Krisztina *Pixel* című novelláskötetében) (231.). A reflektálatlanságot a lázadással és az ellenállással helyezi szembe Zsadányi, nem függetlenül attól, hogy őket nevezi Kádár Judit a 20. század elejének nők által írt művei alapján „engedelmes lázadóknak” (188.). Zsadányi kötetének fontos eredménye, hogy sikerül összekapcsolnia a kortárs szerzők ábrázolásait a közel száz évvel korábbi női irodalmi hagyománnyal. Irodalomtörténeti szempontból fontos továbbá az is, hogy Rakovszky Zsuzsa regénye kapcsán felhívja a figyelmet arra, hogy a kötet kritikai recepciójában – Angyalosi Gergely, Balajthy Ágnes és Kolozi Orsolya által – megfogalmazódik, hogy a posztmodern „aparegények” mellett létezik a kortárs magyar irodalomban az „anyaregény” kategóriája is (275.). A Zsadányi-könyvben elemzett művek nagyrésze a Rakovszky-regényhez hasonlóan szintén megjeleníti az anyaságot. Zsadányi harmadik összegző megállapítása, hogy a női tapasztalatok regényben való megjelenítéseivel új témák kerülnek az irodalomba. Ez a reprezentációt előtérbe helyező megközelítés vezet a „kirekesztett vécésnéni-pozíció” nem túl szerencsés megfogalmazásához (227.). Itt Zsadányi annak köszönhetően, hogy nem távolodik el kellőképpen Tóth Krisztina *Szálak* című versének szövegétől – melyből jelöletlenül idéz –, egészen távol marad az irodalmi műtől: „Az egyik unokatesóm, / raklapőr Battonyán. (...) A másik meg, akivel elloptuk az anyja rúzsát, / vécésnéni a Boráros téren” (226.). Felmerül a gyanú, hogy Zsadányi szemlélete nem szab-e túl szűk határokat az irodalomértelmezés számára, hiszen, ha egyszer sikerül minden marginalizált, láthatatlan csoportot irodalmi művek segítségével beazonosítanunk,

² Zsadányi Edit: *Megszólal az alárendelt? A kiszolgáltatottak történetmondása és az önértelmezés hiányának értelmezése 20. századi irodalmi művekben*. (Akadémiai nagydoktori) ELTE, 2024. URL: <https://real-d.mtak.hu/1662/>. Hozzáférés: 2026.01.25.

akkor nem fogunk tudni miről beszélni az irodalommal kapcsolatban. Megjegyzésem Billy Collins versének logikáját követi, amelyben az amerikai költő ironikusan felveti, hogy akkor fog véget érni a költészet, ha már mindent összehasonlítottunk mindennel.³

Zsadányi többféle műfajú szöveget vizsgál különböző korszakok ismertebb és kevésbé ismert szerzőitől. Bár zömében prózaköteteket elemez, verseket és versesköteteket is tárgyal. A második fejezet első műértelmező alfejezetében például a német író, Anna Seghers regényéről is értekezik, ami kissé következtelen, hiszen a többi elemzett szerző mind magyar. A következő alfejezet pedig meglepő módon Lesznai Anna verseskötetéről szól, amelyből néhány költeményre összpontosít az elemzés során. Az ötödik alfejezetben pedig Erdős Virág, Forgács Zsuzsa és Kaffka Margit köteteinek egyes szövegeit vizsgálja. Zsadányi nem tér ki a szokatlanul változatos korpusz kiválasztásának okaira. Érdeemes lett volna e döntést indokolni, hogy kizárható legyen az az olvasat, miszerint az egymástól nagymértékben különböző irodalmi művek pusztán tematikai megfontolásból kerültek a tanulmánykötetbe. Különösen problematikus, hogy nem kísérel meg kapcsolatot teremteni a kötetben elsőként és utolsóként elemzett kortárs szerzők között. Így szükségszerűen felmerül a kérdés, hogy Erdős Virág költészete és Barnás Ferenc prózája milyen összefüggés mentén került egymáshoz közelebb Zsadányi értelmezésében.

A könyv első fejezete két részből áll, az elméleti bevezetőt egy azzal azonos terjedelmű – a többi elemzéshez képest jóval hosszabb – műelemző rész követi a *Sátántangóról*. Krasznahorkai regényének és Tarr Béla filmjének elemzése az elméleti fejezetben szerepel, ezáltal kitüntetett helyet foglal el a kötetben. Bár a film eszközkérésében a regényszereplők monológjainak érzékeltetésekor felfedezhető a subaltern-pozíció, ami által a médiumok közti „fordíthatóság” kérdése is új megvilágításba kerül, érdemes volna – az elméleti bevezetőben megfogalmazottaknak megfelelően – kitérni arra, hogy miként lehet elkerülni egy művészi alkotás instrumentalizálását az elemzés során.

A *Sátántangó* poétikai megoldásainak bemutatása elvezet a könyv egyik legfőbb témájához, az olvasóhoz. Zsadányi szerint:

A befogadó saját lépése és a szereplő lépése, illetve a befogadó saját lélegzete és a szereplő lélegzetének összemosódása, a fikciós szinteket egymásba játszva, metalepszist hoz létre. Ez a metalepszis tovább erősíti a befogadói szolidaritást, lehetőséget nyújtva a szereplő helyzetének elsajátítására, arra, hogy a néző maga is érző és lélegző lényként belépjen a fikció színpadára. (50.)

Az idézetben is megjelenő „együttérzés” és „szolidaritás” fogalmak használata azonban nem eléggé kidolgozott. A film kapcsán a szerző megjegyzi, hogy a „hangok és a zajok (...) a néző testi-biológiai tevékenységére hatással lehetnek, amelyek önkéntelen együttérzést válthatnak ki” (45.). Olyan homogenizált olvasófogalmat használ itt Zsadányi, amellyel nem sikerül elkerülni a kiszolgáltatottak tárgyiasítását, amelyet a bevezetőben az alárendeltek szóra bírásának figyelembevételén alapuló kutatások kapcsán tematizál, és amelynek elkerülésére egy subaltern-konceptiót érvényesítő kutatás saját szándékai szerint irányul. Meglátásom szerint az olvasóra vonatkozó figyelem is visszavezet az elbeszélőhöz: amit Zsadányi a *Sátántangó* kapcsán az olvasó aktivitásáról mond, az a szerző és rendező tevékenységének köszönhető, így feléjük mutat. Az olvasó fogalma inkább az értelmezés szabadságát képviseli, ahogyan arról Umberto Eco ír az olvasó aktivitására hangsúlyt fektető irodalomelméleti irányzata kapcsán, Spivak tanulmányának megjelenésével egy időben, a nyolcvanas évek második felében.⁴ Eco meglátásai Zsadányi számára is meghatározóak, rá hivatkozik, amikor az olvasó jelentősége mellett foglal állást (98.). Éppen ezért kár, hogy az olvasó szerepéről szólva nem tér ki az általa megfogalmazottakra: „Nem feltétlenül az olvasói szándéknak adományozott kiváltságok garantálják az olvasatok végtelenségét.”⁵

³ Collins, Billy: Az a baj a költészettel. In: Collins, Billy: *Az a baj a költészettel*. Ford.: Kőrösi Imre. Jelenkor, 2020. 174–175.

⁴ Eco, Umberto: *Az értelmezés határai*. Ford.: Nádor Zsófia. Budapest: Európa, 2013. 34–36.

⁵ Eco: *Az értelmezés...*, 35.

Folytonosság érzékelhető a második fejezetről a harmadikra átlépve. A gyermeknézőpont, amely a kötetet záró fejezet témája, az előző fejezet végén elemzett regényekben is megjelenik. A második a leghosszabb egység, amelyben a szerző posztkoloniális-feminista kritikai nézőpontból közelít, a harmadik pedig jóval rövidebb, amelyben a gyermeki nézőpontot alkalmazó regényekkel foglalkozik. Zavaró azonban a két rész terjedelme közti aránytalanság. Pontosabban inkább az, hogy nem érthető, mi indokolja, hogy az egyikben hét alfejezet legyen, míg a másikban csak kettő. A nők és a gyerek nézőpontjainak kiemelésével a könyv szerkezete felidézi Derrida képviseletiséggel kapcsolatos gondolatait. Derrida írásai visszatérő hivatkozási pontok a könyvben, mivel Spivak számára alapvető fontosságú, amit a *Grammatológiában* ír arról, hogyan képes a narrátor önmagában megszólaltatni a másikat, ahelyett, hogy a másikat hagyná beszélni önmaga érdekében (33.). Egy másik írásában Derrida kifejti, hogy a saját nevében való beszéd nem áll rendelkezésre automatikusan mindenkinek, az „én” kimondása nem lehetséges *a gyerekeknek, az elmebetegnek és a nőnek*.⁶ A nők, a gyermekek és az elmebetegek perspektívájának összekötése az alárendeltségük, kirekesztettségük szempontjából nemcsak azért releváns Zsadányi könyvében, mert magyarázza a felépítését, hanem a borítóképként kiválasztott 1928-ban készült *Démoni bábok* című Paul Klee-festmény miatt is indokolt. A festőművész maga is foglalkozott a művészet és a képviseletiség kérdéseivel. 1920-as *Tiszta látás* című,⁷ festményeket, rajzokat és rövid feljegyzéseket tartalmazó könyve alapján Hal Foster összegzi, hogy Klee szerint a gyerek, az őrült és a vadember a művészet által képes láthatóvá válni.⁸

Mindezek alapján a kötet tehát inkább igazolja Spivak tézisé, miszerint az alárendelt nem képes megszólalni, semmint felülírja azt szépirodalmi művek segítségével, hiszen a szerző regénypoétikák és regényszerkezetek értelmezésében fedezi fel az alárendelt „megszólalását”, ez pedig nem kimondást jelent, mert a megszólalás csak az értelmezés által jön létre. Az olvasófogalmat túlságosan homogenizálóan használja, és ezzel az értelmezői pozíciót helyezi alárendelt szerepbe. Valamint hiányzik a saját megnyilatkozásainak nagyobb lélegzetvételű reflexiója is. Például amikor azt mondja, hogy a „[a] domináns diskurzus nyelvén nem szólalhat meg a belőle kirekesztett beszéd” (58.), akkor nem tér ki arra, hogy eredeti hipotézisének milyen következményei vannak az irodalomfogalomra vonatkozóan. Zsadányi a könyv legelején kiindulópontként fogalmazza meg, hogy az irodalomban más szabályok érvényesek, mint a subaltern eredeti, történelmi-társadalmi kontextusában. Könyvében azt figyelhetjük meg, hogy az irodalomban a „hiány” jelentése is megváltozik. Zsadányi nem a *Megszólal az alárendelt?* kérdésre válaszol, amit Spivak nyomán a címben olvasunk, hanem emellett érvel, hogy a „megszólalás hiányának” megjelenítése a szépirodalomban jelentheti a kiszolgáltatottak reprezentációját. A Zsadányi által felvetett téma ugyanakkor perspektívaváltást képvisel a „szegénységirodalom” diskurzusában.⁹ A kiszolgáltatottak képviselésében folytatott beszéd helyett a Zsadányi által választott irodalmi művek szerzői a kiszolgáltatottak narratív és poétikai eszközökkel való ábrázolására helyezik a hangsúlyt. Az ábrázolás az elemzett példákban arra is kiterjed, hogy megmutassák, a kiszolgáltatottak nyelvileg nem tudnak reflektálni a saját helyzetükre. A műelemzések során Zsadányi Edit felhívja a figyelmet azokra a kritikai megközelítésekre is, amelyek hozzá hasonló belátásokból indulnak ki, és ezzel érdemben hozzájárul a subaltern perspektívájából kiinduló irodalomértelmezési paradigma körvonalazásához.

⁶ Derrida, Jacques: Ki az anya? (Születés, természet, nemzet). Ford.: Boros János – Csordás Gábor – Orbán Jolán. *Jelenkor*, 2. sz. (1994). 154–175., 155.

⁷ Klee, Paul: *The Inward Vision*. Ford. Norbert Guterman. New York: Harry Abrams, 1959

⁸ Foster, Hal: Elvakult belátás. A mentális betegek művészetének modernista recepciójáról.

Ford.: Kozák Zsuzsa. *Laokoön*. 2023. 06. 12. URL: <https://laokoön.hu/elvakult-belatas-a-mentalis-betegek-muveszetenek-modernista-recepciojarol/>. Hozzáférés: 2026.01.27.

⁹ Illetve ahogy Seres Lili Hanna nevezi: „deprivációs irodalom”. Seres Lili Hanna: *Kortárs magyar deprivációs irodalom: interdiszciplináris megközelítés és esettanulmányok*. (Doktori disszertáció) ELTE BTK PHD/Irodalomtudományi D. I., 2025.



Domokos Tamás

Mi értelme a traumáknak?Nemes Jeles László: *Árva*, 2025

ORCID: 0009-0005-9917-6528

„ma sínylem amit a gyermek vétkezett,
a világra hogy előttem érkezett”Sziveri János¹

„A XX. század a gyilkos kvázi-atyák kora.”

Király Jenő²

Hauser Arnold szerint Machiavelli nem azzal indította útjára a modernitást, hogy felfedezte, hanem azzal, hogy először mondta ki, a hatalomgyakorlás alapja a *kettős erkölcs*: „az alattvalók erkölcsé mellett létezik egy külön erkölcs, az uralkodóké, és az engedelemre kötelezettek magánerkölcsé elvileg más, mint az állam létéért felelősek közerkölcsé”.³ Az állam ily módon lelepleződő hipokratikus eljárásrendje fokozatosan vált bürokratikussá, majd technokratikussá. Ezekben a fázisokban egyre hatékonyabban közvetítődött az embert fojtogató, kíméletlenül maga alá gyűrő elidegenedés áttekinthetetlen, feltérképezhetetlen masinériája. Míg az egyén odáig jutott, hogy az idegenség befészkelte magát a személyiségbe, és lokalizálódott az Énben. A XX. századra az emberi létezés értelmezhetősége már csak az abszurd felől közelíthető meg (ébredés *szörnyű féregként*, Josef K. keres, de nem talál stb.), ám a gyermek, a gyermeki lét világa többé-kevésbé sikeresen állt ellen az asszimilációs kísérleteknek: „Ifjúságom, e zöld vadont // szabadnak hittem és öröknek” – emlékezhetünk József Attila összegzésére egyik költeményében.⁴ A gyermek megmaradt a redukált emberi létből adódó megváltódás ígéretének, a varázstalanított világ folyton visszatérő reményének, a válságtapasztalatok halmozódásából fakadó kollapszus elodázását lehetővé tevő biografikus tükörképnek, mindannak, akiben az elbukott igazság (egyszer majd) rekonstruálhatóvá válik. Tulajdonképpen megmaradt a Fennálló, az Apa, a fallikus jelölők rendje elleni lázadás lehetőségének.

A XX. század a gyermeki világ szétzúzásának, felperzselésének időszaka, amikor a *nagy haragra lobbant* Heródes mítosza visszatér, és Eisenstein elszabadult babakocsiját már nincs, aki elkapja. Ebben a korszakban, az atyai, monarchisztikus uralom modelljeinek összeomlása után, illetve a heveny, apokaliptikus krízisek hatására, mind az ödipuszi, mind a hamleti (nem csak a filmművészeti tipizálás szempontjából fontos) karaktert hiteltelenné a modernizációs sémákat totalitárius víziókká alakító nemzet-családfők, apa-hamisítványok és kvázi-atyák,⁵ miközben elkészülnek a Fiú pokoljárásának, szenvedés- és pusztulástörténetének *pszichológiai élményformái*. Az ellenállás csíráját, a lázadás gyertyalángját magában őrző gyermek megsemmisítése nem pusztán szükségszerűség, hanem élvezetforrás, törvényesített vágy, aminek kiélése a kvázi-atyai projektumokat nem elodázza vagy feltartóztatja, épp ellenkezőleg, helyreállítja és beteljesíti.⁶

¹ Sziveri János: *Ma vie*. Szájbarágás, Budapest: Magvető, 1988. 63.

² Király Jenő: *A mai film szimbolikája*. Budapest: Eszmélet Alapítvány, 2017. 139.

³ Hauser Arnold: *A modern művészet és irodalom eredete - A manierizmus fejlődése a reneszánsz válsága óta*. Ford.: Görög Livia. Budapest: Gondolat, 1980. 110.

⁴ József Attila: *(Talán eltűnök hirtelen...)*. In: *József Attila összes versei*, kiad. Stoll Béla, Róna Judit, Budapest: Magvető, 2022., 537.

⁵ Király: *A mai film...* 139–142.

⁶ Ennek csúcspontja „az emberséget törő veszethezesség eksztázisa” (Király Jenő: *A mai film...* 142.) – ezzel szembesít Elem Klimov a *Jöjj és lásd!* (1985) című filmjében. A műben a Fiú pokoljárása aligha ér véget, viszont a film végén önkívületében hitet tesz amellett, hogy vinnie kell magával a könyörtelenül harcias antifasizmus szellemét. Ezért az üzenetért a rendező ma nem kerülne el a *terrorizmus támogatásának* vádját.

Fenti problémakör megjeleníthetősége és elbeszélhetősége a második világháború után rögvest foglalkoztatni kezdte a filmrendezőket. A kérdés a következő módon fogalmazódott meg: ha a kapitalizmus egyre rövidebb ciklusok végén jelentkező, egyre mélyebb válságaira adott modernizációs válaszokat (rombold le, irtsd ki, hogy utána újjáépíthesd és benépesíthesd egy szigorúbb tőkelógika mentén) kiterjesztjük a Fiúra is, a gyermeklét terrénumára, akkor mi értelme ennek az egésznek?

Radványi Géza *Valahol Európában* és Roberto Rossellini *Németország nulla évben* (*Germania anno zero*) című alkotásait ugyanabban az évben, 1948-ban mutatták be. Mindkettő nagy mű, de Nemes László tavaly év végén megjelent új filmjének, az *Árvának* előzményeként inkább tekinthető Rossellini alkotása, mint Radványi példázata. Rossellini filmjében Edmund Köhler (Edmund Moeschke), a serdülő fiú Berlin, a szétbombázott város romdísztetében botorkál, sodródik jelenettől jelenetig, téblábol a nullpontba jutott civilizáció törmelékei között. Anyja halott, apja fekvőbeteg („Életre vagyok kárhoztatva!”), bátyja a kiutalt szükséglakásban rejtőzik, egy fogolytáborból leveleket küldözgető férfi tartja még a lelket a nővérében. Naivitását, gyámoltalanságát, zavarodottságát tovább erősíti, hogy környezete a gyermekekhez hagyományosan kötődő érzelmi mozzanatok (törődés, gondoskodás, megóvás) képtelen reprezentálni, így a nézőben egyre csak fokozódik az a baljós sejtélem, hogy Edmund túlélésére senki sem tart igényt.

A mű „fordulópontja” Enning tanító (Erich Gühne) feltűnése, aki a Führer, a kvázi-atya továbbélésének és fennmaradásának biztosítója. Ő a korszakot meghatározó és kontinuitását leleplező karakter, a *bűnökhez vezető társadalmi formáció lecserélhetetlenségének* záloga, a „gyilkos vagy bűnrész”, aki „tragikus katarzisz híján, nem az áldozatot gyászolja, hanem saját élideálját”.⁷ Vagyis a Führert, aki igazán halhatatlanná az által vált, hogy nem titkolta tovább, célja az ártatlanok, a gyengék, a gyermekek és a gyermeki világ könyörtelen megsemmisítése mindazokkal a kivételésekkel egyetemben, amelyek a modernitásban addig a gyermek(i)re vonatkozóan így vagy úgy, de továbbhagyományozódtak. A náciizmus a természettel való újraegyesülés ígérete: a gyengék kiiktatásával helyet biztosítani az erőseknek evolúciós tett, igazodás a természeti törvényhez, kvázi-visszatérés a társadalom előtti időbe úgy, hogy a tőke egy pillanatra sem függeszti föl értékesülését (ez azonban elleplezendő azzal a mítosszal, hogy a tőke természetes). Enning tanítóból továbbra is hiánytalanul árad a makulátlan ideológiai üzenet, amivel szemben Edmund védtelen. Kiszolgáltatottsága kapóra jön: újra és újra igazolódhat az üzenet (küldőjének) igazsága.

Edmund élni akarásának oka a jövőbe vetett hite. Ám Enning csapdájából nincs kiút, élethez ragaszkodása helyébe az *Életteret kell biztosítani az erőseknek!* parancsa lép. Elszánja magát, és megmérgezi az Apát. Enning Edmund tettét elítéli, megbocsáthatatlan félreértésnek bélyegzi, ám belül ünnepel: az élideáljától megfosztott pót-Apaként bosszút áll az Apán, ami lehetővé teszi számára, hogy az ideológiailag tiszta üzenetének célba érkezésével kielégüljön. Enning ezáltal halhatatlannak gondolhatja magát, amennyiben elhalaszthatja vereség- és veszteségérzetét úgy érezve, a kvázi-atyai hatalommal mindig és mindenkinben érvényt szerez(het) magának.

De Edmund végül megsejti, hogy azt ölte meg, akit szeret(nie kellene), és azt tartja életben, akit gyűlöl(nie kellene). Rossellini nem egyértelműsíti, vajon Edmund azért lesz öngyilkos, mert az apagyilkosság pszichés terhével nem kíván együttélni, vagy azért, mert érzi, áldozathozatala, mártíromsága halaszthatatlanul esedékes. Ugyanakkor értelmezhető úgy, hogy Rossellini Edmund lépcsőn felfutásával nem a test mozgását, hanem a lélek emelkedését, a világmegváltó gyermeki akaratot reprezentálja, vagyis Edmund erőfeszítését a világ értelm(esség)ének helyrehozására tett kísérletként, áldozathozatalát valamiféle – igaz, kétséges – elmozdulásként mutatja a nullpontból.

Az *Árva* főszereplője, Andor (Bojtorján Barabás) Edmunddal körülbelül egyidős. Mindkét filmben a városi térben zajló események meghatározott intervallumba, bizonyos értelemben hatalmi vákuumba esnek (Berlin: 1945–1949; Budapest: 1956. november 4. – 1957. május 1.). Mindkét alkotásban a Fiú meg hasonlít (és elbukik), az élideálját gyászoló (pót-)Apa megdicsőül (és kielégül). Nemes ugyanarra

⁷ Király: *A mai film...* 142.

keresi a választ: mi értelme ennek az egésznek, ha a gyermeki terrénuma bevonódik a hatalomgyakorlás viszonylataiba, és ezáltal ellehetetlenül a létezés jelentőségének megjavíthatóságába vetett bármiféle remény.

Nemes a válaszáshoz egy, a Fiút deviáló trauma feltérképezésére, bogozgatására vállalkozik meghozva azt a zavarbaejtő döntést, hogy az Anyát ért traumákat (a vészorkorszakban bűjtatója, védelmezője bántalmazónak, erőszaktevőnek bizonyult, így túlélésének ára megtestesült a Fiúban)⁸ relokalizálja gyermekében. Azzal, hogy a Fiút a narráció centrumába helyezi, az Anyát utoléri a kameranézőpont elmozdításának és újraállításának (mint ideológiailag motivált tettnek) átka: megjelenhet a kamera látószögében, de csak, mint rideg tény, idegen anyag, a mindennapok nyomorúságában tévelygő vágytárgy. Az Anyában ezáltal nem reprezentálódhat az anyai (gondoskodás, törődés, óvás és szeretet).⁹ Miért teszi ezt vele a rendező? Így éri el, hogy megemelődjön a Családfő visszatérése miatt érzett sokk intenzitása, és hogy megmutatkozhasson a (filmnyelvileg kódolt) trauma értelme: az általa generált egzisztenciális rettenetből nincs kiút.

A Családfő, az Apa előkerülésével egyidejűleg feldereng benne a készülőben lévő kvázi-Atya, az új énídeál: Kádár János. Amíg a Fiú (akit meg kell törni, akivel el kell fogadtatni a régi-új rendet) folyamatosan zihál, fut, menekül, kiutat keres, addig az Apa (aki megtör, beállít a sorba, megfogalmazza, szentesíti és betartatja a szabályokat, aki a nevére vesz) lépésről lépésre válik megkerülhetetlen viszonyítási ponttá. Hol szelíden követel és parancsol, hol csörtet, tör-zúz, hőzöng, fenyeget és ordít. Az Apa egyúttal az Anyát (az élet mint autonóm tér-idő lehetőségét) becserkészi, leigazza, fogva tartja, és megsemmisíti. Ezzel a Fiú a szexjelenetben szembesül: az apa dühkitörése után az anyát ismét magáévá teszi, miközben bocsánatáért könyörög, így biztosítva a hatalmi erőszak logikájának végérvényességét a trauma ismétlésével. A hatalom mint obszcenitás, a hatalom mint erőszak kíméletlenül a Gyermek elé tárul. De többről van itt szó: a hatalom, az Apában megszületett új énídeál kijelöli az élvezés alanyait és az élvezet tárgyait, így pedig a traumában a világ működésének elve, alattvalók és hatalomtartók *kettős erkölce* egyesül. Íme a trauma értelme: hely az Enben, az *élvezet metasztázisa*, amin keresztül a hatalom blokkolja, hogy a személyes fájdalom feloldódjon a kollektívben, ezen állapot konzerválásával pedig az alávetett (számára nem artikulálhatóan) tárgyasul, az alávető pedig (végre és jól megfogalmazottan) felszabadul.

Ennek fényében nyer igazolást a Fennálló, amikor az Apa szembenéz a *töltött fegyverrel*, és az *üres szívvel*: míg Edmund megölni kényszerült az Apát, akit szeret(hetett volna), Andor kénytelen élni hagyni, akit gyűlöl. Edmund csapdába esett, élni akarása ellehetetlenült, ám (kétséges) áldozathozatala elmozdulást jelenthet a nullpontból, míg Andorban, groteszk módon, a fegyver átadásának pillanatában, feltámad az anyai, de már csak mint az élni akarás abszurditásának jelölője. Az új kvázi-Atya továbbélésre ítéli, hátralévő napjait egy élhetetlen élet darabkáinak összeillesztésével töltheti, és a feje tetejére állt világ ettől kezdve a normalitás pózában tetszeleghet: „A múlttól örökölt, gátlástalan, kemény, kegyetlen, köpönyegforgató, aljas típusok megváltókként ágnak.”¹⁰

Ez a film nem azért tűnik kudarcnak, mert el akar beszélni egy történetet, aminek működtetéséhez fel kell áldoznia az Anyát, hanem azért, mert a filmművészet nem tud mit kezdeni a következő paradoxonnal: csak az ártatlanok érdemlik meg, hogy emlékezzünk rájuk, ám a bűnösöknek, a történelem nagyjainak útja mindig ártatlanok tetemein át vezet az üdvözüléshez (a *damnatio memoriae* elvének alkalmazása folyton elhalasztódik). A filmművészetben az áldozattal való azonosulás és egyidejű tárgyasítása szerves egészként működik, utóbbi lehasítása az előbbiről a filmnyelv eszköztárával nem megoldható.¹¹

⁸ Ennek egy feminista olvasata – Jasmila Žbanić: *Szerelmem, Szarajevó* (2006).

⁹ Erről megkérdeztem egy kollégámat, aki egy holokauszt túlélő gyermeke. Anyja egész életében az átélt traumák foglya maradt, és őt, a lányát először 8-9 évesen kezdte szembesíteni az átélt borzalmakkal anélkül, hogy másnap emlékezett volna rá, miket beszélt hozzá előző este. „Nem tudott velem mit kezdeni, hogy az élete része lettem. Viszont amikor tudta, mindig kimutatta, hogy nagyon szeret.”

¹⁰ Király: *A mai film...* 142.

¹¹ Ez a teherterhel számos filmkészítőt kísértett. Pl. Stanley Kubrick: *Acéllövédék* (1987). A mű végén a haldokló vietkong

Úgy vélem, a traumákkal való szembenézés legrelevánsabb médiuma a költészet. Csak a költő, képes hitelesen szemünk elé tárni, hogy a trauma lehet az esély arra, hogy kiizzadjuk magunkból a bénultságot, a tehetetlenséget, a hatalomtartók felé mutatott engedelmisséget, ugyanakkor lehet béklyó: az anyaiában való megnyugvástól, feloldódástól megfosztott alany nem tehet mást, mint megpróbál egyszerre *kint s bent egeret* fogni. Másként érvényesülnek hatásmechanizmusai az egyénben, a személyesben, mint a közösségben, a kollektívben. Másképp visszhangzik e két dimenzióban a *Beszélj róla!* és a *Fejezd ki szavakkal, amit érzel!* kényszere, és az *Ez felfoghatatlan!* és az *Ez megnevezhetetlen, sőt, kimondhatatlan!* ítélete. A *Beszélj vagy hallgass!* (a maga módján mindkettő képes gyógyítani) tanácsát suttogók egy emlékezetpolitikai mezőben menthetetlenül magukra szabadítják a *megváltókként ágálókat*, az addig csak *álló és bámuló Szörnyeket*. A trauma a maga kibont(hat)atlanságában csak érvényesíti tovább a *törvény tiszta beszédét* életeken át. A megszenvedett emberség fényébe emel, vagy a történelmi-politikai általánosítások kódéba taszít. Egy szó mint száz: aki gyógyulni akar, és ehhez nem fél a szakadékba tekinteni, mélyedjen el Gergely Ágnes különlegesen tragikus szépségű írásművészetében. Gergely Ágnes mindig kérlelhetetlen őszinteséggel, hitelességgel kutatta, keresi a választ Hauser Arnold kérdésére: *hogyan éljen emberi, értelmes és lehetőleg egyértelmű életet az az ember, aki kétértelmű vonzalmak és összeegyeztethetetlen törekvések prédája a feloldhatatlan ellentmondások világában?*

katonalány, amikor felszólítja az amerikai katonákat, hogy öljék meg, és ezzel megszabadulhasson szenvedéseitől, a kamerát is megkéri, hogy forogjon, vegye föl, tudósítson agóniájáról vadidegeneknek. („Shoot me!” – az angolban egyszerre jelenti a fegyver elsütését és a kamerával való felvételt.)



Szerzőink

Csondor Soma (Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar)

e-mail: csondorsoma@gmail.com

Irodalomtörténész, kritikus, óraadó oktató a Pécsi Tudományegyetem Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszékén, valamint a Filmtudományi és Vizuális Tanulmányok Tanszéken. Jelenleg a PTE Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola doktorjelöltje.

Hegedüs Ferenc (Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar)

e-mail: h.feri2003@gmail.com

A PTE BTK esztétika mesterszakos hallgatója, a Kerényi Károly Szakkollégium tagja, az *új szem* szerkesztője.

Knausz Imre (Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kar)

e-mail: knauszi@gmail.com

Pedagógiai szakíró, a *Tanít-tani Online* főszerkesztője, a Miskolci Egyetem egykori docense, a Van Helyed Alapítvány egykori munkatársa.

Holczer Dávid (Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar)

e-mail: holczerdavid71@gmail.com

A PTE szabad bölcsészet alapszakos hallgatója, a Kerényi Károly Szakkollégium tagja. Költészettel és drámaírással foglalkozik, figyelme középpontjában a ma létező dekadencia áll. Versei olvashatók többek között a *Vigiliában*, a *Tiszatúján*, az *ÚjForrásban* és a *KuITERen* is.

Simon Bettina (Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola)

e-mail: nincsblogom@gmail.com

Költő, művészettörténész. Jelenleg a Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola doktorandusza. A neoavantgárd képzőművészet recepcióját kutatja. Megjelent verseskötetei: *Strand* (JAK-Magvető, 2018), *Rengeteg állat a vonatból* (Jelenkor, 2024)

Domokos Tamás (Országos Rabbiképző – Zsidó Egyetem)

e-mail: domokostamas74@gmail.com

(Csongrád, 1974) Író (legutóbbi kötete: *A bomlás melódiái*, versek, Dotnet, 2023), rádiós műsorvezető (Tilos - Extázis&Agónia: történetek az angol postpunkról).



English-language abstracts

Soma Csondor: “Are we having swans?” – Wedding industry, consciousness industry, popular cinema

This study examines the ideology of romantic comedies centred on wedding preparations, focusing on the Hollywood trend of the 1990s and 2000s, which had high viewing figures and revenue. The text sheds light on how popular films produced by the entertainment industry shape the consumer logic associated with weddings, creating identity constructions related to ‘the big day’, and how they can become examples of the mode of operation of late capitalist cultural production.

Keywords: comedy, consciousness industry, culture industry, ideology, wedding.

Ferenc Hegedüs: Oppositional Conscience – Identity Videos in Hegemonic Struggles

The essay deals with the large number of documentaries produced by liberal media outlets in Hungary in recent years. In his interpretation, it suggests that these contents should be understood in the context of the struggle for hegemony between political-historical blocs. As political tools that give their audience the experience of “The opposition”. For this reason, it considers it more appropriate to refer to this content as “identity videos” rather than documentaries. In analysing a video, it points out how problematic it is to interpret Hungarian political discourse within an ethical framework.

Keywords: documentary, ethics, Hungary, identity, opposition.

Imre Knausz: Pedagogical revolution as a minimum of democracy

Today, in the developed world, it is compulsory to attend public education until at least the age of 16, which imparts traditional literacy and general knowledge of the world conveyed by the sciences and arts (and in many places, religion). However, the democratization of education has never actually taken place. The knowledge of the world provided by schools has simply become uninteresting and therefore unreliable. Schools have thus grown into the most robust institutions for the oppression of the working classes. We can hardly trust in the effectiveness of top-down reform of education. However, “good pedagogy” can be partially achieved even when the structural conditions for it are not yet in place. Here you can read the revised version of the presentation given at the Hungarian Pedagogical Society’s conference “The Future of School – Utopias and Dystopias” (May 16–17, 2025).

Keywords: democracy, public education, critical pedagogy, mass, school.