

**[ME.DOK]**

**2018/3**

**Szerkesztőbizottság:**

**Balázs Géza** (Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest,  
Partiumi Keresztény Egyetem, Nagyvárad)  
**Botházi Mária** (Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár)  
**Reinhold Stipsits** (Universitát Wien)  
**Rostás Zoltán** (Universitatea Bucureşti)  
**Szabó Zsolt** (Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár)  
**Szijártó Imre** (Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest,  
Eszterházy Károly Főiskola, Eger)  
**Szijártó Zsolt** (Pécsi Tudományegyetem)  
**Tudor Vlad** (University of Georgia, USA)  
**Vallasek Júlia** (Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár)  
**Zirkuli Péter** (Keleti Nyelvek s Kultúrák Intézete – INALCO, Párizs)

**Főszerkesztő:** Cseke Péter

**Főszerkesztő-helyettes:** Győrffy Gábor s Tibori Szabó Zoltán

**Felelős szerkesztő:** Péter rpad

**Szerkesztő:** .Botházi Mária

**Korrektúra:** András Zselyke

**Tipográfia:** Könczey Elemér

**Műszaki szerkesztés:** Péter rpad

Lapszámunkat Csomafáy Ferenc archívumából származó felvételekkel illusztráltuk.

Kiadja a Kolozsvári Kommunikáció- s Médiakutató Intézet

**Támogatók:**



Ministerului Culturii  
s Identitatii Naionale



Megvalósult  
a Magyar Kormány  
támogatásával



BBTE, Politika-, Közigazgatás- s  
Kommunikációtudományi Kar

Postacím: Str. Napoca nr. 16., 400009 Cluj-Napoca, Romania

e-mail: kmki.kolozsvar@gmail.com

Adószám: 18529617

Adományokat a RO74RNCB0113040737460001 (RON) s a  
RO47RNCB0113040737460002 (HUF) bankszámlaszámra, a  
BCR Kolozsvári fiókjában fogadunk (BCR Agetia Unirii Cluj)

Lapunk megvásárolható Kolozsvárt az „Idea Könyvtér”-ben, Budapesten az Irók boltjában.  
Megtalálható: az OSZK-ban, a Petőfi Irodalmi Múzeumban, a Szabó Ervin Könyvtárban.  
Szemelvényei olvashatók a <http://medok.ro> honlapon.

# [Tartalomjegyzék]

ME.FOTOGRAFIA ■ 4

AULA

Balázs Géza: *A hagyományos média vége, és ennek következményei* ■ 5

MÉDIATÉR

Zágoni Balázs: *A Netflix partraszállt* ■ 15

FÓKUSZ

Balázs Eszter–Sipos Balázs–M. Madarász Anita: *Gendered War Heroism and Heroisation During the 20<sup>th</sup> Century* ■ 27

Biró Árpád Levente: *Kulturális nevelési programok: a kultúra-közvetítés új kommunikációs lehetőségei* ■ 53

KAMERA

Csibi László: *„Ott voltam, és számomra ilyenek látszott az élet abban a pillanatban”* ■ 67

LAPOZÓ

Killyéni András: *A kolozsvári sporttelep felépítésének története a korabeli sajtó tükrében* ■ 81

Makkai Anna Júlia: *Modern, polgárosodó Kolozsvár-arculat a dualizmuskori Erdélyben* ■ 89

KÖNYVESPOLC

Beretvás Gábor: *Valóságok metszetében* ■ 101

Szerkesztési alapelvek ■ 110

CONTENTS ■ 112

CONȚINUT ■ 114

# [ME.fotográfia]

Lapszámunkat Csomafáy Ferenc archívumából származó felvételekkel illusztráltuk.



Csomafáy Ferenc (Csibi László felvétele)

# A hagyományos média vége, és ennek következményei

**DR. BALÁZS GÉZA, EGYETEMI TANÁR / PHD, PROFESSOR**

ELTE BTK Mai Magyar Nyelvi Tanszék; Partiumi Keresztény Egyetem, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék – Magyar Nyelvstratégiai Kutatócsoport – Diák- és Ifjúsági Újságírók Országos Egyesülete / ELTE Hungarian Language Inst.; Christian Univ. of Partium, Hungarian Language and Literature Inst. – Language Strategies Research Group – Country Assoc. of Student and Young Journalists  
E-mail: balazs.geza@gmail.com

**Abstract (The end of Traditional Media and its Consequences)**

*The essay aims at presenting the process leading to the disappearance of traditional journalism and the description of the characteristics of new media, trying to draw some conclusions concerning the future of the journalist profession and the society as a whole. The main questions the essay tries to answer are: What lead us to the disappearance of the traditional journalism? What shapes new media is going to take? What will happen to the journalist profession itself? How will all these changes affect the society?*

**Keywords** tradition; media; new media; journalism; society

**Rezumat (Sfârșitul mass-mediilor tradiționale și consecințele ei)**

*Studiul prezintă procesul care a condus la dispariția jurnalismului tradițional, descriind caracteristicile new media. Pe baza acestora, încearcă să formuleze câteva concluzii privind viitorul profesiei de jurnalist și a societății în ansamblu. Întrebările la care autorul caută răspunsuri sunt: Care a fost cauza dispariției jurnalismului tradițional? Cum va arăta new media? Ca se va întâmpla cu jurnalismul ca profesie? Care vor fi consecințele acestor transformări asupra societății?*

**Cuvinte cheie** tradiție; mass-media; new media; jurnalism; societate

Az esszé azt a folyamatot törekszik bemutatni, amely a hagyományos újságírás felszámolódásához vezetett, majd ismerteti az új média legfontosabb jellemzőit. Ezekből igyekszik következtetéseket levonni az újságíró szakma és a társadalom jövőjére vonatkozóan. Mindeközben a következő kérdésekre keresi a választ: 1) Mi vezetett a hagyományos újságírás felszámolódásához? 2) Milyen lesz az új média? 3) Mi lesz az újságírással mint szakmával? 4) Mi következik ebből a társadalomra nézve?

## Bevezetés

Áttekintésemben törekszem bemutatni azt a folyamatot, amely a hagyományos újságírás felszámolódásához vezetett, majd ismertetem az új média legfontosabb jellemzőit, és ezekből következtetéseket levonni az újságíró szakma és a társadalom jövőjére vonatkozóan.

A rendszerváltás után, az informatikai (digitális) fordulat legelső szakaszában, 1996 decemberében az MTA-n (Akadémián) volt egy konferencia, ahol Szecskő Tamás, a magyarországi tömegkommunikáció-kutatás kiváló szakembere idézte a francia TF-1 televíziós program egyik stratégiáját: „a digitalizáció olyan, mint valami földrengés: lökéshullámaait szakmánk valamennyi területén érezni”. Azt is hozzátette: „a médiakutatók Lazarsfeldtől McLuhanig feszülő klasszikus íve leszakadni látszik; a kutató kénytelen sutba vágni a hagyományos fogalmi hálót, s a társadalmi kommunikáció posztmodern világában új, adekvát magyarázó elvek irányában tapogatózik”. (Szecskő 1997: 135.)

Eltelt húsz év, a földrengés megvolt, mondhatjuk: minden megváltozott, és még tovább változik. A hagyományos média (sajtó, rádió, televízió) véget ért vagy a végét járja; a technológiai, szociológiai, pszichológiai és politológiai környezet gyökeresen megváltozott, csakúgy, mint az alkotói kör (újságírók, újabban: médiamunkások) élete, munkája, valamint a befogadók világa. Ezzel együtt a médiatartalmak is forradalmi átalakuláson mentek át. Minden más tehát most, mint volt húsz-huszonöt évvel ezelőtt. És ez a „minden más”-folyamat nem is ért véget.

Esszémben a következő kérdésekre keresem a választ, a következő problémákat boncolgatom:

- 1) Mi vezetett a hagyományos újságírás felszámolódásához?
- 2) Milyen lesz az új média?
- 3) Mi lesz az újságírással mint szakmával?
- 4) Mi következik ebből a társadalomra nézve?

A bevezetőhöz és a fölvetett kérdésekhez kapcsolódva egy személyes vonatkozás. 1989-ben alapítója voltam a Diák- és Ifjúsági Újságírók Országos Egyesületének (DUE, ma: DUE Médiahálózat), amelyik ma a legnagyobb létszámú médiaszervezet. Azzal a meggyőződéssel fogtunk munkához, hogy elősegítsük egy új, felelős újságíró nemzedék kiművelését. Tanfolyamokat, táborokat szerveztünk, könyvek sorozatát adtuk ki, és elértük azt, hogy ma nincs olyan médium, ahol ne lenne egykori vagy mai DUE-s. Talán nem a mi vagy az én hibám, hogy az eredeti törekvésünk nem tökéletesen valósult meg. Személy szerint szerencsés vagyok: nemcsak azért, mert nagyon sok tanítványom dolgozik a médiában, hanem azért is, mert magam a kulturális értékért elkötelezett szerkesztőkkel, szerkesztőségekkel dolgozhattam együtt: hét év alatt 1500 műsort készítettem a Duna Televízióban (1998–2005), a Kossuth rádióban folyó *Tetten ért szavak (Édes anyanyelvünk)* című műsorsorozatomban pedig valahol a 3000. adásnál jár (1992). Ezzel a háttérrel jegyzem most következő gondolataimat.

Mi vezetett a hagyományos újságírás felszámolódásához?

A hagyományos újságíráson, médián értem a papíralapú sajtót, az ún. „lineáris”, tehát szerkesztett műsort sugárzó rádiót és televíziót. Ez a hagyomá-

nyos média gyakorlatilag felszámolódt, most éli végnapjait. Csak meg kell nézni egy újságosbódét (ha egyáltalán találnak ilyet), elemezni kell a lapok olvasottságát, a rádió- és a tévéműsorok nézettségét. A Magyar Rádió korábbi vezetői már az 1990-es években felfigyeltek arra, hogy a közszolgálati rádió hallgatottsága 40 év alatt nem mutatható ki. A mai digitális nemzedék gyakorlatilag nem olvas újságot, nem hallgat rádiót, nem néz televíziót, viszont folyamatosan „csüng” a neten, „online van” (internetre kapcsolt állapotban van), filozófiailag mintegy a „széles/folyamatos jelenben” él; ott informálódik, posztol, lájkol, hájpol, csetel, trollkodik...

A hagyományos média felszámolásához több ok vezetett. Mindenekelőtt a technológiai: a digitalizáció gyors és tömeges térhódítása, a technológiai konvergencia: az a jelenség, hogy minden, addig különálló technológia egyetlen eszközben, a mobil- vagy okostelefonban egyesült. Köztudottan minden kommunikációs technológia hatott a kultúrára, nyelvre, az emberre. A digitalizáció, az internet tudományos fogalommal „a technológia társadalmi konstrukciója”: a társadalom igényei folyamatosan kikényszerítik az újabb és újabb műszaki megoldásokat (Nyíri 2010: 18).

A különböző médiumok a történelem folyamán sorban követték egymást: sajtó–rádió–televízió (ezt nevezem médiafejlődésnek), míg a digitális forradalom megszüntette a technikai kötöttségeket – a laphoz immár nem kell nyomda, kiszállítás, árusítás, a hagyományos rádió és televízió sugárzási nehézségei (például a frekvenciák korlátozott száma vagy a kábelhálózatok kiépítettsége) többé nem jelentenek problémát. A rádióadások digitális térbe költözése kapcsán hangoztatták régi rádiósok: „a frekvenciák száma végtelen”.

újság > rádió > televízió > újmédia

1. ábra: Médiafejlődés

Ez tehát a technológiai előzmény, ok. Lehet, hogy ez önmagában is elvégezte volna azt a pusztítást, vagy másként: átalakítást, ami a hagyományos média tén bekövetkezett, de azért az egyéb, társadalmi, politikai környezet is sokat tett azért, hogy ma már nem is nagyon beszélhetünk minőségi médiáról.

A következő (második) ok a média politikaformáló szerepének túlhangsúlyozása. Maradjunk csak Magyarországon, ahol korábban alapvetően csak közszolgálati média létezett. (A pártállami időkben értelemszerűen pártirányítás alatt.) A sajtó, rádió, televízió óriási szerepet vitt a békés magyar rendszerváltásban. Megjelentek a sztárújságírók, többségüknek volt nagy szakmai háttere, elismertsége, majd a média kereskedelmiesülésével (bulvárosodásával) felbukkantak a még nagyobb presztízssre (ismertségre) szert tevő megmondóemberek. A rendszerváltáskor az újságíró szakma felértékelődött. Az 1990-es években létrejöttek magán médiaiskolák és -tanfolyamok, sorra indultak a főiskolákon, egyetemeken a kommunikáció szakok, tömegesen jelentkeztek ezekre a képzésekre. Már akkor sejteni lehetett, hogy ez a tömegesedés nem fog jót tenni a szakmának. De bízni lehetett abban, hogy egy kommunikáció szak sok mindenre jó lehet (ez részben igaz is, jó kommunikátorra több területen is szükség van); az újságíró szakmában pedig mégiscsak a legjobban fogalmazók, beszélők fognak maradni. A szak-

ma felértékelődésével együtt járt egy – szerintem téves – hiedelem: az, hogy a média a negyedik hatalmi ág. Egyes újságírók hirtelen népszerűségük okán politikacsinálónak képzelték magukat, és sokszor úgy is tűnt, hogy a média egyenesen a többi hatalmi ág fölé magasodik. Amint ezt egyesek elkezdték hangsúlyozni, a mindenkori politika azonnal elkezdett élénken érdeklődni a média iránt, s különböző módszerekkel, eszközökkel és intenzitással elindult a média politikai bekebelezése.

Ehhez járult a politológia azon észrevétele (a kétezer éves retorikai hagyomány nyomán), hogy a politika jó része (pusztán) kommunikációs tevékenység, a politika voltaképpen egyfajta marketing, amihez szükség van hatékony közvetítő közegre: vagyis médiára. A politikai elit sokszor úgy érezte, hogy a „média átveszi a politika szerepét”, az újságírók-médiamunkások politikai szerepben lépnek fel; vagyis nem kellő távolságtartással szolgáltatnak, nem okos kritikával ellenőriznek, hanem szerepkörüket túllépve személyes politikai elfogultságuk alapján befolyásolni akarják a politikai berendezkedést. Csoda, ha ezek után a mindenkori politika egyre erőteljesebben igyekezett ellenőrzése, sőt befolyása alá vonni a médiát? Talán nem így lett volna, ha a szakma erősen összefog, tart egy bizonyos szakmai-etikai színvonalat, és terjed túl érdekeltségi körein, nem lép fel politikacsináló szerepben – talán egy ilyen magatartás odafigyelést, megbecsülést, elismerést jelenthetett volna a számára. Nem így történt.

A hagyományos újságírás végét egy harmadik okra is vissza lehet vezetni. Ez a kereskedelmiség, más szóval: bulvárosodás. Egyre nagyobb kényszer lett a médiában a profit, illetve amikor és ahol nem ez volt a fő szempont, ott is a gazdaságosság, a gazdaságos üzemelés. A kereskedelmi médiában ez eleve alapvető szempont volt. Elméletben létezik is színvonalas szórakoztató, bulvár média. De az olvasókért, hallgatókért, nézőkért olyan eszement verseny indult be, hogy a kereskedelmi média egyre újabb és újabb, kifinomultabb, ravaszabb befogadó vonzó eszközökkel kezdett el élni, ami az újságírás hagyományos értékeinek, sőt általában az emberi magatartásformák, etikai kérdések teljes megkérdőjelezéséhez vezetett. Jól jellemzi ezt az egyik vezető magyar bulvárlap korábbi főszerkesztőjének mondása: „Lefelé az út még nagyon hosszú!”

Nos, ennek a lefelé haladó útnak most már a vége felé járunk, bár szerintem is mindig lehet mélyebbre süllyedni. Mi történt szakmai szempontból? Átalakult a korrekt tájékoztatás, összekapcsolódott a tájékoztatás és a szórakoztatás (az infotainment persze világjelenség), és kiszorultak a médiában az üzleti (vagy kevés befogadót vonzó) kisebb közösségeket érintő témák (pl. tudományos ismeretterjesztés, kulturális, művészeti információk), sőt számos médiaműfaj átalakult vagy egyenesen megszűnt.

Mindenki harcba indult a közönségért. A kereskedelmi média profitszerzési céllal, a közszolgálati média a minél nagyobb propagandalehetőség miatt. Azzal, hogy a politika is ráébredt a kommunikáció szerepére és mindent elsöpörő erejére, az államilag fenntartott, közszolgálati médiumok is elindultak a nagyobb befogadó vonzó műsorok irányába, elkezdődött a közszolgálati média kereskedelmiesülése. Ma a legtöbb közszolgálati médium műsora nem különböztethető meg a kereskedelmi média műsoraitól.



Valószínűleg csak értelmiségi észrevétel és panasz, de talán több annál: a mai magyarországi nyomtatott lapok (napilapok, bulvárlapok) jórészt olvashatatlanok, gyakorlatilag nincs minőségi („szerióz”) újságírás, bizonyos műfajok teljesen kiszorultak a lapokból (pl. az elemző cikk, oknyomozó riport). A „lineáris”, vagyis szerkesztett tévéműsorok nézhetetlenek (vagy az egyes műsorok követhetetlenek) a mindent eluraló szórakoztatóelemek (show-elemek) és reklámok (önreklámok és fizetett kereskedelmi reklámok) miatt. Még talán a rádiók vannak jobb helyzetben, bár a szórakoztatónak szánt, többnyire mérhetetlenül szánalmas (már sokszor leszerepelt, de valahogy mégis mindig tovább szerepeltetett) médiaszárak tündöklése már ezek hallgatását is korlátozza. (Ebben az esszében nem fogok neveket sorolni, de egy jelenségre felhívom a figyelmet: vannak évtizedek óta szereplő, egyre rosszabb minőséget produkáló „médiacelebek”, akik végigjárták már szinte az összes kereskedelmi és közszolgálati médiát. Eleve szakmailag és etikailag is megkérdőjelezhető jelenség, hogy valaki az egyik médiában szórakoztatóműsort vezet, azután a másikban híreket mond, majd ismét tovább áll és egy konyhashow-ban bukkan fel.)

Talán az a legnagyobb baj, hogy nincs színvonalas, valamiféle nemzeti etalonnak minősülő közszolgálati média. A közszolgálati médiának kötelessége lenne fenntartani a sokszínű, sokszintű tájékoztatást, kulturális életet, szolgálni a színvonalas műveltséget. Természetesen vannak ennek még a közszolgálati médiatérben oázisai; de hiányolom az átfogó nemzeti művelődéspolitikát, s abban a közszolgálati média küldetésének, éthoszának megfogalmazását, és persze megvalósítását.

A jelenlegi magyarországi médiatérben csak elvétve lehet találni a magyar valóságot szociológiai, szociográfiai eszközökkel feltáró „életságú” anyagokat: interjút, riportot, útleírást. A pusztuló, átalakuló vagy éppen a jövőért küzdelmet folytató vidék szinte láthatatlan. De ugyanígy láthatatlan a boldogulását megtaláló, sikeres ember is. Megszűnt a hangjáték és a tévéjáték. Pedig íróink-költőink mindig szívesen írtak a rádióknak és a televízióknak, és most is írának, ha kérnék őket. És ennek a színészeink örülnének a legjobban, akik egykor egymásnak adták a kilincset a rádióban és a televízióban. Nincs az európai és a magyar kulturális hagyományokra, értékekre, nyelvre alapuló vetélkedőműsor – pedig ezek mindig, mindenkor sikeresek voltak. Nincs, vagy alig van valódi tudományos értékeket felmutató érdekes médiaanyag. A National Geographic- vagy a Travel Channel-féle, a természeti és kulturális értékeket bemutatni szándékozó műsorok elkereskedelmiesülése szánalmas, sok tekintetben káros, mert nem a táj, az ember megismerését, hanem inkább „legyőzését”, valamiféle utazási teljesítménykényszer mutatnak. Az újságírás manapság sokszor csak annyi, hogy médiainformációkból születnek újabb médiainformációk. A média sokszor csak a médiáról szól. Bizonyos médiumok politikai szócsövek, a korábbi „közlönyök” helyettesítői. Megkérdőjeleződött és elbizonytalanodott a korábban általunk leírni és meghatározni próbált médianorma, illetve a média valamiféle iránymutató nyelvi normája (Balázs 2017, 2018, Balázs–H. Varga 2017).

Összefoglalva: mi vezetett a hagyományos újságírás felszámolásához? A technológiai változások, konvergencia, az újságíró szakma prominenseinek rend-

szerváltás utáni nagyképűsége, pöffszkedése, és az ennek ellenreakciójaként megjelenő politikai válasz, valamint a gazdasági kényszerek.

Milyen lesz az új média?

Az informatikai világban a média új dimenzióval bővült: a közösségi, szociális vagy civil újságírás/média fölerősödésével, sőt szinte egyeduralkodóvá válásával. A hivatásos, profi médiatartalmakat is többnyire a közösségi oldalakon osztják meg, továbbítják, véleményezik. 2008-ban James Katz ilyennek látta ezt a világot: „a fékek és ellensúlyok nélküli <újságírás> tág teret ad az ellenőrizetlen és felelőtlen híradásoknak, illetve egyáltalán megbillenti a hír és kommentár közötti kívánatos egyensúlyt”. (Nyíri 2010: 94., 95.)

Az új világ új médiájának még nincs neve. Sokféleképpen emlegetjük: polimédia, metamédia, közösségi, szociális média és persze újmédia. Lehet, hogy nem is lesz neve, mert az lesz a MÉDIA. Ma az okostelefonba költözött minden, és valószínűleg a technológiai továbbfejlesztés is megőrzi ezt a „minden egyben” formát. Az új médiára leginkább ez a jellemző: „IT, MOST, MINDENT.”

Az újmédia tartalmazhat igényes, minőségi anyagokat, tartalmakat. Bízunk abban, hogy lesznek ennek gyártói, igényes kivitelezői és persze: befogadói.

Az újmédia legfőbb sajátossága azonban leginkább az: mindenki adó, mindenki befogadó. A mindenki adó jelenséggel együtt jár egy további átrendeződés: a média szerepe tovább módosul, a végletekig kitágul, a befogadók (fogyasztók) számára teljesen követhetlenné, kiismerhetlenné válik. A média tájékoztatói, tájékoztatói funkciója elhalványul, helyén az időeltöltés, a szórakozás jelenik meg, s ez tág teret ad a félretájékoztatásnak, ami végső soron alulinformált-sághoz vezet.

Az újmédia néhány kiugró jelensége a következő:

a) Szinte a semmiből ugranak ki pillanatok alatt sok százazres olvasottságot (követést) kiváltó blogok (vlogok). Ezek létrehozói többnyire fiatalok, középiskolások vagy egyetemisták, akik ösztönös (sok esetben: kiváló) kommunikációs érzéssel, ám nagyon kevés ismerettel válnak „sztárokká”. A fiatalok számára ezek a blogok ma alapvető tájékoztatói, orientálódási és műveltségforrások.

b) A teljes médiatérben, de különösen az ún. online médiában feltűnő a műfajok eltűnése, a meglévő információk lerövidülése, a háttérmagyarázatok elmaradása, csak egy-egy mozzanat kiragadása, annak harsány kommunikálása. Az online sajtóban ennek vizuális képe: a sokszor félevezető cím, a nagybetűs, színnel dúsított kiemelés.

c) Ez a befogadóvadászat vezet az álhírek (fake news-ok) vagy (szerencsés fordítással) koholmányok sokaságának előretöréséhez. A valóságnál mindig érdekesebb a hazugság: az internetet, az online sajtót elárasztják a pillanatnyi figyelmegragadásra, talán szórakozásra szolgáló koholmányok. Ezzel nem az a baj, hogy szórakoztatnak, hanem az, hogy teljesen hiteltelenné teszik a valódi újságírást. Az e-megtévesztés olyan nagyarányú lett, hogy ma már egy kritikus befogadó sem képes eligazodni; a legjobb, amit megtehet: hogy tudatosan NEM BÖN-GÉSZIK AZ INTERNETEN, hanem egyfajta médiamagányba vonul.

d) Új jelenség a tényeken túli, fikciós világot kitaláló, erőteljesen szubjektív ún. gonzó-újságírás, amely korunk egyik meghatározó módszere, stílusa lett.

e) Az újmédiában összeolvad a duális médiarendszer, és feloldódik, keveredik a közösségi média terében. Tehát a jövőben csak elméletben létezik a médiában kialakult a hagyományos felosztás: közszolgálati – kereskedelmi – harmadikutas (vagy civil) média (Balázs 2017). A minőségi és a mennyiségi (közszolgálati és kereskedelmi) média összeolvad, a civil média hangsúlyosabbá válik, de alapvetően mindent a gonzó-újságírás jellemez.

minőségi	>	„mennyiségi”	>	gonzó
közszolgálati (szeriőz)		kereskedelmi, bulvár		fikciós, tényeken túli
jazz-újságírás				
objektív, mérvadó		bulvár, tabloid		szubjektív

2. ábra: Médiatípusok

A technológiák fejlődése, az internet betörése egy burjánzó, posztmodern, a valóság és a fikció között mozgó, kiismerhetetlen, kritikailag ellenőrizhetetlen újmédiát eredményez, amelyben a hagyományos újságírói szakmai értékek (objektivitás, oknyomozás, valamiféle ellenőrző funkció) nem számítanak, szóba sem jöhetnek.

Mi lesz az újságírással mint szakmával?

A hagyományos újságíró szakma véget ér. Ennek jele, hogy az egyetemeken kiürültek a kommunikáció szakok. Az újságírás mint szakma presztízse a mélypontra került. Névről ma már csak a botrányhősöket, az önjelölt sztárújságírókat ismerik, a többség névtelen, hiába is van neve feltüntetve egy cikk előtt vagy után. Emlékezzünk arra az időre, amikor „nevek” alapján olvastunk cikkeket, hallgattunk-néztünk műsorokat.

A kommunikációs szakmákra természetesen a jövőben is szükség lesz: kereskedelmi vagy politikai marketinget végző szakemberekre, s ezt a munkát nyilván egy képzett újságíró, médiamunkás el tudja végezni. A hírgyáraknak, médiatáraknak (ezek lehetnek, lesznek) az újmédia háttérében szükségük lesz hírszállítókra, írni-olvasni-hangot, képet készíteni tudó szakemberekre. Egy omnipotens, azaz sok területhez értő újságíró a jövőben is munkát fog találni.

De szinte biztos, hogy az újságíró és az újságírás korábbi presztízse már nem tér vissza, egy-két harsány szószólót leszámítva senkit nem fog érdekelni, hogy az adott anyagot ki készítette. Az újságíróból (aki még személyiség volt), visszavonhatatlanul médiamunkás válik.

Mi következik ebből a társadalomra nézve?

Az internet filozófiája szerint a posztmodern társadalom technológiája az internet, az internet fogyasztói pedig egy új kor emberei, akik másként viszonyulnak a hagyományhoz, az értékrendekhez. (Ropolyi 2006: 315). Megjósolható, hogy a magas művészetek iránti érdeklődés tovább csökkenhet, a globális tömegkultúra szerepe pedig tovább növekedik. Az is várható, hogy a politika is idomul a modern technológiához. Például a közösségi médiát felhasználja céljainak a népszerűsítésére. De az is várható, hogy ebben a közösségi médiaterben a közönség (szándékosan nem mondom: közösség) még gyorsabban aktivizálható pillanatnyi érzelmek szerint (gondoljunk itt a flash mobokra, amelyek politikai töltet is kaphatnak, s érzésem szerint a jövőben választásokat is befolyásolhatnak). A

jövőben még gyorsabban előretörnek és nagyon gyorsan cserélődnek új eszmék, új gondolatok, új mozgalmak, aminek hatására a társadalom és az ember is instabillá válik. Csak azt nem látom, hogy a közösséget összetartó értékeknek a médiatek melyik sarkában lesz egy kis helye, ahol át- vagy túléli ezt az időszakot.

### Összefoglalás

Korántsem teljes, nem minden részletre nem kiterjedő áttekintésemben igyekeztem bemutatni, hogy mi vezetett a hagyományos újságírás felszámolódásához. Bemutattam az újmédia legfontosabb jellemzőit, igyekeztem megjósolni az újságíró szakma jövőjét, és rámutattam, hogy mindebből mi következik a társadalomra nézve. Hangsúlyozom, hogy látéletem, elemzésem nem terjedhetett ki mindenre. Elkerülhetetlennek látom a hagyományos média befejeződését, végét, s csak arra biztatom ennek a médiának a munkásait, ismerőit és kedvelőit, valamint a médiakutatókat, hogy maradék értékeit igyekezzenek átmenteni egy jövőző korszakba, amelynek pedig egyáltalán nem látjuk a fő irányait. Ha igaz az amerikai kognitív tudós, Mark Turner azon állítása, hogy „emberi önmagunkat kommunikációs technológiáink tükrében értjük meg” (Nyíri 2010: 99), akkor a mai kor és a közeljövő világát és emberét csak nagyon homályosan látjuk.

## SZAKIRODALOM

Balázs Géza, 2017. A média nyelvi normája. 61–70. In: Televízió és közízlés. Szerk.: Barabás Klára, Buglya Sándor. Magyar Művészeti Akadémia, Budapest.

Balázs Géza–H. Varga Gyula szerk., 2017. Sajtónyelv – médianyelv. Kutatás, elemzés, dokumentumok. Hungarovox Kiadó, Budapest.

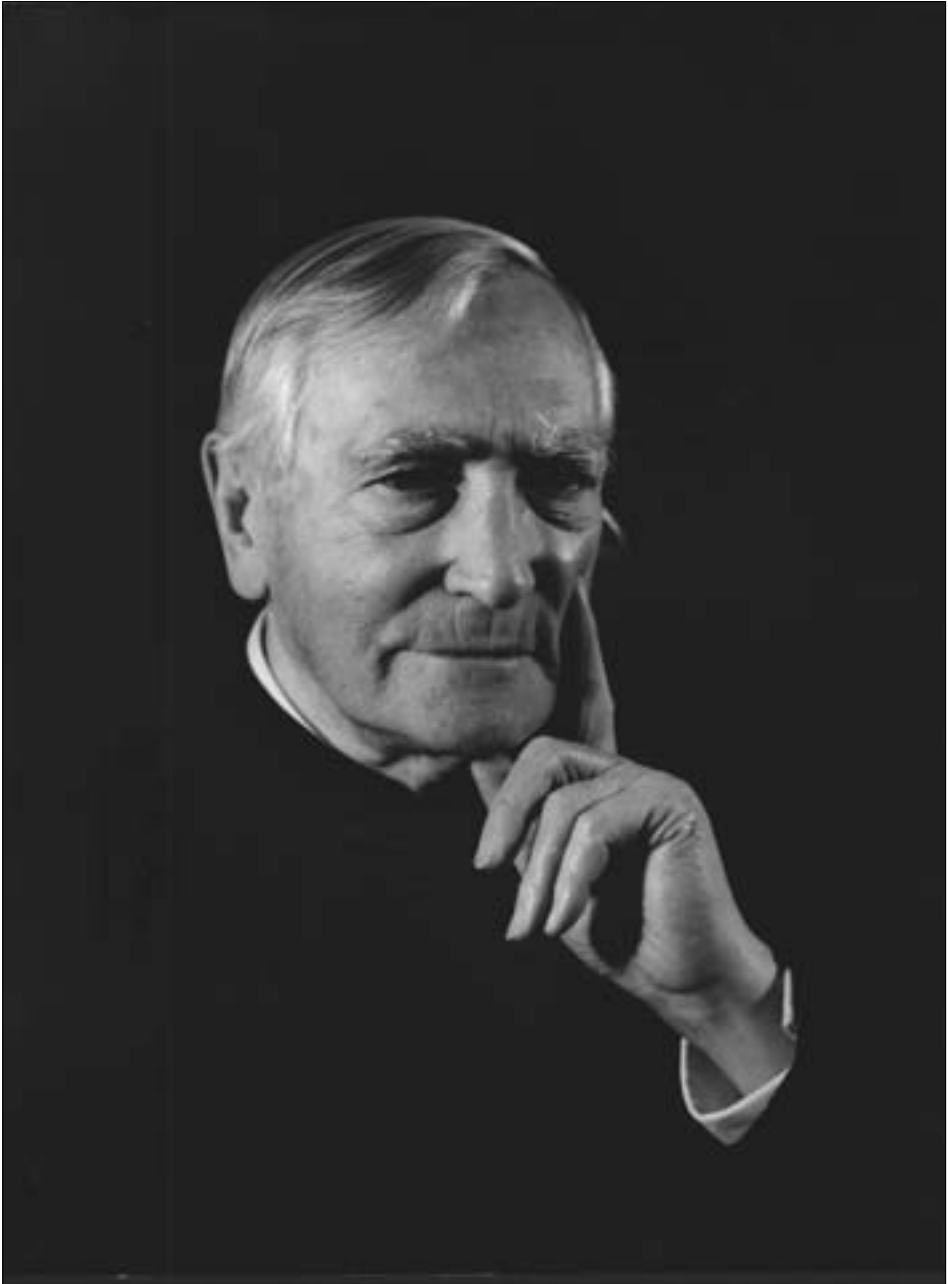
Balázs Géza, 2018. Médianyelvi stílusok. (Megjelenés alatt, EKE, Eger)

Nyíri Kristóf (összeállította), 2010. Mobilvilág. A kapcsolat és közösség új élményei. Magyar Telekom Nyrt., Budapest.

Ropolyi László, 2006. Az Internet természete. Internetfilozófiai értekezés. Typotex, Budapest.

Szecső Tamás, 1997. Földrengések a médakutatásban. 135–140. In: Terestyéni Tamás szerk.: Médiakritika. Tanulmányok a média kritikai megközelítéseinek témaköréből. Osiris–MTA–ELTE Kommunikációelméleti Kutatócsoport, Budapest.

\* Elhangzott a Károlyi József Alapítvány által szervezett *Milyen média milyen társadalomnak? (Quels medias, pour quelle société?/Welche Medien für welche Gesellschaft?)* című nemzetközi konferencián, 2018. április 28-án a fehérvárcurgói Károlyi-kastélyban.





# A Netflix partraszállt

Európai prémium televíziós sorozatok az amerikai médiaóriástól

## ZÁGONI BALÁZS

Író, filmrendező és filmkritikus, a Babeş–Bolyai Tudományegyetem Színház és Televízió Karán a Fotó, Film és Média Intézet társult oktatója / Writer, movie director, movie critic, BBU, Assoc. at Fac. of Theatre and Television, Movie and Media Inst.

E-mail: zagonibalazs@gmail.com

**Abstract (Netflix landing. European Premium TV series from the American Media Giant)** The present article examines Netflix's strategy for new content from the beginning of the production of original scripted series for its growing European audience. After a few less successful House of Cards-like political dramas, like the French Marseille or the Italian La Suburra, Netflix changed strategy and co-opted already successful series from local European televisions for worldwide distribution on its platform. Moreover, it purchased the rights for already terminated British and Spanish shows like Lovesick, Black Mirror or La casa del papel, with some of these, achieving significant festival and audience successes.

These coproductions made Netflix's library more diversified and offered previously unimaginable opportunities for European televisions, to make available their premium content virtually everywhere around the globe.

But the question remains, how long this win-win situation can stay? And how this is going to be influenced by Netflix's competition with HBO, a new competitor on the SVOD market, but with a lot of experience in home-growing content in Europe and for Europe. **Keywords** HBO; Netflix; original content; SVOD; streaming; scripted series; television

**Rezumat (Netflix a sosít)** Acest articol examinează strategia de dezvoltarea a conținuturilor noi de pe Netflix, de la începutul producției serialelor de televiziune originale tip premium pentru audiența crescândă din Europa. După câteva seriale de dramă politică gen House of Cards, anume Marseille în Franța sau La Suburra în Italia, Netflix și-a regândit strategia și a început să coopteze seriale originale de succes produse de televiziunile europene, pentru distribuție globală pe platforma sa. Mai mult decât atât, a cumpărat și drepturile pentru continuarea unor seriale deja finalizate sau suspendate de către televiziunile europene producătoare, printre care Lovesick, Black Mirror, sau La casa del papel.

Aceste coproducții au contribuit la diversificarea ofertei SVOD al Netflix, și au oferit posibilități de distribuție globală neimaginabile până mai demult pentru televiziunile europene.

Dar rămâne întrebarea: până când va supraviețui această situație reciproc avantajoasă? Și în ce măsură va fi influențat acest lucru de competiția cu HBO, un competitor relativ nou pe piața SVOD, dar cu o experiență de aproape un deceniu în domeniul producției conținuturilor originale în Europa și pentru Europa?

**Cuvinte cheie** HBO; Netflix; conținut original; SVOD; streaming; serii scriptate; televiziune

## A Netflix kora

A Netflix kora (*The Age of Netflix*) című tanulmánykötet előszavában a szerkesztők nem kevesebbet állítanak, minthogy a Netflix a kortárs globális médiafogyasztási tapasztalat központi hajtóerejévé vált.<sup>1</sup> Eme kijelentés alátámasztásaként a kötetben található tanulmányok szerzői a Netflix-jelenség számos aspektusát elemzik, a tartalom-előállításban végbement változásoktól kezdve, az új nézői szokások megjelenésén át azokig a kihívásokig, amelyek elé az újfajta televíziós a kritikusokat állítja.

A kötet címe, időzítése és előbbi állítása még érthetőbbé válik, ha figyelembe vesszük Reed Hastingsnek, a Netflix vezérigazgatójának, 2016 januárjában, a CEX nemzetközi vásáron elhangzott szavait: „És most, miközben a színpadon beszélek, a Netflix elindult Azerbajdzsánban, Vietnámban, Indiában, Nigériában, Lengyelországban, (...) összesen százharminc új<sup>2</sup> országban. (...) Ma egy új globális internet TV hálózat születésének vagytok a tanúi<sup>3</sup> – zárta a szavait.

Így, egy phoenixi videókölcsönzőből kinőtt SVOD<sup>4</sup>-streaming szolgáltatás immár a világ szinte minden, köztük Európa minden egyes országában kínálja több ezer filmet és televíziós sorozatot felvonultató online videótárát. Ezzel együtt egy könnyen kezelhető platformot is nyújt, amelyen bármikor elkezdhető, abba-hagyható és bármilyen eszközön (számítógép, okostévé, okostelefon, táblagép) folytatható a megkezdett tartalom megtekintése.

Száz évvel ezelőtt a rádió megjelenése által éltre hívott és Marshall McLuhan<sup>5</sup> által megnevezett *globális falu* fogalma így új tartalommal gazdagodott: a világ szinte minden pontján, ahol internet és vizuális tartalom megtekintésére alkalmas eszköz van, megtekinthető ugyanaz – az alapító ígérete szerint egyre bővülő – film és televíziós műsorválaszték.

Tanulmányom kiindulópontját viszont Hastings-nek egy másik ígérete képezi: „A következő években hihetetlen sorozatokat és filmeket akarunk készíteni, melyet a világ *minden* táján élő alkotók mondanak el a világ *minden* táján élő embereknek<sup>6</sup>.”

Jelen tanulmányomban azt vizsgálom, hogy e vezető amerikai médiavállalat miért kezdett egyáltalán saját sorozatokat gyártani; milyen stratégiát követ, amikor európai tartalmakkal próbálja meghódítani e kontinenseken élő nézőit; hogyan módosította, finom-hangolta ezt a stratégiát az első eredmények után, illetve hol tart ez a folyamat a cikk lezárásának pillanatában?

### **A tartalom mindent visz**

Mindenekelőtt meg kell értenünk, hogy miért kezdett a Netflix nagy erővel saját tartalmakat gyártani, míg korábban megelégedett azzal, hogy megvásárolta más tartalomszolgáltatóktól, film és televízióstúdióktól a számára érdekes produkcióik online sugárzási jogát.

Az ok mindenekelőtt gazdasági: 2011 és 2013 között a Netflix által a sugárzási jogok tulajdonosai felé kifizetett díjak összesen 700%-al emelkedtek. A Netflix negyedéves jelentéseiből a tartalomszolgáltatók pontosan ki tudták olvasni a cég bevételét és új előfizetőinek számát, és ennek megfelelően tudták jogdíjaikat is évről évre emelni addig a szintig, amit a Netflix még épp ki tudott fizetni.<sup>7</sup> A fordulat éve 2013 volt, amikor összesen 1.355 milliárd dollárt kellett kifizetnie jogdíjként. De ugyanebben az évben a Netflix bejelenti a *Kártyavár* (House of Cards) című politikai drámasorozatnak, egyben első saját gyártású sorozatának elindítását is, Kevin Spacey főszereplésével.

A harc a tartalomért ezzel csak épp elkezdődött. A Netflix nem az egyetlen SVOD, és noha elsőként lett globális streamingszolgáltató, 11 hónappal később az Amazon online áruház Amazon Prime Video nevű SVOD-szolgáltatása is megjelent a világpiacón. 2018 elején pedig a kábelszolgáltatótól függetlenül is előfizet-



hető HBO GO-szolgáltatással az amerikai prémium kábeltelevízió is beállt a majd minden országban elérhető konkurens SVOD-ok sorába. Ha pedig csak az Egyesült Államokat nézzük, ott már egy évtizede komoly vetélytársnak számít a húszmilliós előfizetői bázissal rendelkező HULU, amely több filmstúdió és médiaórás közös vállalkozása.

2015 nyarán az amerikai Netflix-előfizetők arra lettek figyelmesek, hogy közel 500 film és sorozat tűnt el a Netflix online videótárából. Az esetről a szolgáltató, valószínűleg üzletpolitikai megfontolásokból, nem adott ki sajtóközleményt. Az eltűnő filmek elsősorban klasszikus Paramount-játékfilmek voltak, valamint az előbbiek jogaival is rendelkező CBS Television sorozatai<sup>8</sup>. A CBS ekkor már pár hónapja elindította saját *All Access* nevű VOD<sup>9</sup>-szolgáltatását, így egyértelmű, hogy a televízió érdekében állt az, hogy a továbbiakban kizárólag a saját felületén tegye elérhetővé a filmjeit.<sup>10</sup>

Másfél hónappal később a Netflix bejelentette, hogy nem újította meg az EPIX tartalomszolgáltatóval kötött szerződését sem, ezért szeptember 1-től számos népszerű film (elsősorban a Metro-Goldwyn-Mayer és a Lionsgate stúdiók filmjei) eltűnnek az online videótárából. Két órával később már a Hulu közölte a sajtóval, hogy többéves szerződést írt alá az EPIX-szel, a filmek tehát hamar új gazdára leltek.<sup>11</sup>

Ted Sarandos, a Netflix tartalomért felelős igazgatója, hiába adott ki részletes közleményt arról, hogy hány saját gyártású film és sorozat érkezik a kieső tartalmak helyett, szeptember elején a Netflix tőzsdei árfolyama is megérezte a filmár folyamatos karcsúsodását.

A tartalomszolgáltatók, akik korábban gondtalanul adták át filmjeik online streamelési jogát a Netflixnek, majd évről évre emelték az áraikat, a cég globális terjeszkedésével elkezdtek vetélytársat látni benne<sup>12</sup>, és vagy a még többet fizető konkurenciának adták el filmcsomagjaikat, vagy magunk indítottak hasonló szolgáltatást, több-kevesebb sikerrel.<sup>13</sup>

### **Prémiumtartalmak és a Netflix HBO-sodása**

Mindazonáltal hamarosan a SVOD-piacon mindenkinek rá kellett jönnie arra, hogy a kulcsszó nem annyira az online tartalmak mennyisége, mint inkább a prémiumtartalmak exkluzivitása. A néző nem igazán érzékeli a különbséget aközött, hogy ezerkétszáz vagy ezeröttszáz filmet, sorozatot nézhet meg online, ha viszont egy bizonyos prémiumtartalom, vagyis egy sztárszínészekkel, igényes forgatókönyvvel és erős marketing-gépezettel megtámogatott új sorozat kizárólagosan egy szolgáltatónál érhető el, jó eséllyel elő fog fizetni arra a szolgáltatásra.

Felix Salmon, a Reuters újságírója erre tapintott rá, amikor a *Kártyavár* megjelenése után néhány hónappal kijelentette, hogy a Netflix a saját tartalom gyártásával egy nagyon hosszú és nagyon drága játékba kezdett.<sup>14</sup>

Ennek a *játéknak* pedig a végső célja, hogy „a Netflix gyorsabban váljon HBO-vá, mint ahogy a HBO válhat Netflixszé”<sup>15</sup>. Ez utóbbit már Ted Sarandos állította, és a mondat első fele egyértelműen a HBO ekkor már többszázas prémium minőségű saját film- és sorozattárára utalt, míg a második része arra, hogy ezzel

egy időben a Netflixhez hasonlóan, a HBO is elkezdte fejleszteni saját SVOD-szolgáltatását.

Az itt röviden ismertetett folyamat eredményeként a Netflix, amely az évtized elején még a legnagyobb online (és offline) film és sorozat-kölcsönzőkét működtött az USA-ban, amely *minél több stúdió tartalmait* próbálta elérhetővé tenni amerikai előfizetőinek, mára egy globális szolgáltatóvá vált, amely hatalmas összeget fordít saját, *exkluzív tartalmak* gyártására, éles versenyben a többi SVOD-szolgáltatóval.

### **Az első európai próbálkozások**

Az első két európai nyelven gyártott Netflix-sorozat, a 2015 augusztusában bemutatott spanyol nyelvű *Club de Cuervos* és a három héttel később a részben angol, részben spanyol nyelven forgatott *Narcos* nem a spanyolországi nézőknek szóltak, hiszen ott még nem működött a szolgáltatás, hanem sokkal inkább a latin-amerikai közönségnek, valamint az Egyesült Államokban élő igen nagyszámú spanyol anyanyelvű kisebbségnek. Mindkét sorozat nagy sikernek örvendett és újabb évadokat rendelt belőle a Netflix.

Az első valóban európai sorozat a 2016 májusában bemutatott *Marseille*, Dan Frank alkotása. A Netflix által „*gall Kártyavár*”-ként beharangozott<sup>16</sup>, ám a kritika által csak gyenge klónnak bélyegzett sorozatban a hatalmi harc nem a Fehér Ház elnöki székéért, hanem a francia kikötőváros polgármesteri posztjáért folyik<sup>17</sup>. De a *Marseille* távolról sem tudta felvenni a versenyt a *Kártyavár* politikai cselekményének komplexitásával, és igényes dialógusaival<sup>18</sup>. A Rotten Tomatoes brit aggregátoroldalon listázott kritikák átlaga a lehetséges százból mindössze 33 százalékra értékelte a sorozatot<sup>19</sup>, a *New York Times* filmkritikusa szerint pedig a *Marseille* jól példázta, hogy az amerikai kábeltévé kliséit nem nehéz Európába is exportálni.<sup>20</sup> Ezt követően, a Netflix leállította a sorozat gyártását.

A tanulság, amelyet a Netflix tartalomért felelős vezetői egyértelműen kiolvashattak a kritikák soraiból az, hogy egy, az Egyesült Államokban sikeres sorozat alapszituációjának, bonyodalmának vagy szerkezetének átültetése egy európai ország és kultúra kontextusába nem garancia a sikerre, még akkor sem, ha a főbb szerepeket az adott európai ország olyan sztárszínészei játsszák, mint Gérard Depardieu vagy Benoit Magimel.

A következő évben a Netflix visszavezett a biztonságosabb spanyol és portugál nyelvű dél-amerikai sorozatok területére, majd 2017 májusában elkészült a *Cable Girls (Las chicas del cable)* első évada, amely nem prémium sorozat, hanem a szappanoperák vizuális eszközeivel operáló televíziós melodráma, viszont a Netflix első Spanyolországban gyártott televíziós sorozata.

### **Európai sorozatok 2.0: Az olasz kísérlet**

A következő kísérletre ugyanez év októberében került sor, az első olasz sorozattal, a *La Suburra: Blood on Rome* című krimi és politikai dráma ötvettel.

Itt viszont már némi stratégiamódosítást vehetünk észre a tartalomfejlesztés színpalái mögött. Noha a *La Suburra* a római politikusok, az olasz ma és a

Vatikan összefonódásairól és harcairól szól, és egyből egy újabb *Kártyavár*-klón juthat az eszünkbe, mégis, ez a sorozat már nem „zöldmezős beruházás”, hiszen Giancarlo De Cataldo és Carlo Bonini azonos című regényéből 2015-ben már készült egy játékfilm a RAI és a Netflix gyártásában. Két évvel később a Netflix és a Rai Fiction megbízásából, Daniele Cesarano és Barbara Petronio ennek a történetnek az előzményeit írta meg egy tízrészes sorozat formájában.

Noha a Netflix korábbi európai sorozataihoz hasonlóan, a *La Suburra* egyetlen díjat sem kapott nemzetközi televíziós fesztiválokon – összehasonlításként, a *Kártyavár* 29 díjat és több mint kétszáz jelölést kapott az eddigi öt évadra – a Rotten Tomatoes oldalon kiemelkedően jó összértékelést kapott<sup>21</sup>, az IndieWire kritikusja pedig egyenesen a következő európai, jó eséllyel függőséget okozó sorozatnak nevezte<sup>22</sup>.

Látható, tehát, hogy a *La Suburra* esetében egy tényeken alapuló, eredeti, olasz irodalmi nyersanyagon és a Netflix által megrendelt, szintén olasz játékfilm adaptáción tesztelte a Netflix a történetet, mielőtt a sorozat zöld lámpát kapott volna. Továbbá a sorozat gyártása egy helyi partner, az olasz RAI Fiction bevonásával valósult meg.

A helyi partnerekkel való koprodukció még inkább jellemző a Netflixre Európán kívül, elsősorban Ausztrália, Kanada és Japán esetében.

### **Európai sorozatok 3.0: A helyi erők becsatornázása**

De hamarosan még markánsabb paradigmaváltásnak lehattünk tanúi. Miközben a saját európai sorozatok gyártása nem áll le – a *Suburra* után két hónappal bemutatásra kerül az első német nyelvű sorozat is, a sci-fi-thriller ötvözet *Dark*, majd 2018 májusában az első dán nyelvű sorozat, a posztapokaliptikus *The Rain* – Ted Sarandos szájából elhangzik egy, első hallásra talán ártatlannak tűnő mondat: „Az embereket nem érdekli, hogy honnan jönnek a történetek. A cél az, hogy a legjobb tartalommal rendelkezünk. Nem föltétlenül nekünk kell előállítani azt”.<sup>23</sup>

Ez a mondat valójában forradalmi változást jelzett a Netflix tartalomfejlesztési stratégiájában. Észak-Európában például azt jelentette, hogy Norvégiában és Finnországban a Netflix egyelőre nem kezdett önálló sorozatok gyártásába, hanem Finnországban megvásárolta a *Deadwind* (finnül: Karppi) és nagysikerű *Bordertown* (finnül: *Sorjonen*) című krimisorozatok jogait a gyártó Yle TV 1-től az összes még szabad országra, Norvégiában pedig a *Borderliner* (norvégül: *Grenseland*) noirkrimi-sorozat világforgalmazási jogait a TV 2-től. Így a skandináv krimi szülőföldjén a Netflix a helyben fejlesztett és helyben már be is mutatott tartalmat részesítette előnyben a saját gyártásával szemben, és beírta azzal, hogy ezeket a sorozatokat *csak* a gyártó országon (és esetleg más, már leszerződött területeken) kívül teheti fel online videótékájának virtuális polcaira, hiszen a gyártó országban a helyi gyártó televízió birtokolja az exkluzív sugározási jogokat.

Ezt a stratégiát párhuzamosan alkalmazta olyan országokban is, ahol egyébként már állított elő saját tartalmat. Így például a sikertelen *Marseille* hazájában, a France 2 közszolgálati csatornától megvásárolta a *Le Chalet* című thriller, valamint a *Call my Agent* (franciául: *Dix pour cent*) című vígjátéksorozatokat, Dáni-

ában a *Rita* című vígjátéksorozatot a TV 2-től, a francia–német Arte-től pedig a *Very Secret Service* című kémparódiát, valamint a *Canabbis* című krimisorozatot. A sor természetesen sokkal hosszabb. A nem saját gyártású, de nemzetközileg forgalmazott sorozatok között izlandi krimi (*Case*), katalán fekete komédiát (*Benvinguts al a familia*), lengyel krimi (*Ultraviolet*) és a bolgár közszolgálati televízió által gyártott drámasorozat (*Undercover*) is találunk.

Mindez jól illusztrálja, hogy a Netflix világszintű SVOD szolgáltatóként most ugyanolyan előnyös ajánlatot tud tenni az európai televíziók számára, mint amelyet pár évvel ezelőtt a hollywoodi tartalomszolgáltatóknak tudott. Egy európai televízió számára pedig korábban elképzelhetetlen volt, hogy a televíziós vásárok költségeit és bonyodalmaikat megspórolva, nem csak egy pár szomszédos, vagy nyelvokon országban, hanem egyetlen szerződéssel a teljes bolygóra eladja a sorozatait.

Az európai (és nemcsak európai) nézők sem voltak még a televízió történetében ilyen közel ahhoz, hogy bármely országokban gyártott televíziós tartalmakat, egyetlen szolgáltatás keretében, de számos lehetséges platformon, szabadon választható szinkronnal bárhol, bármikor egy havi fix díjért megnézhessék.

#### **Európai sorozatok 4.0: Kincsek a kukában**

A minél több eredeti európai sorozat utáni hajsza egy olyan fejezetet is nyitott a Netflix tartalom bővítési programjában, amelyre korábban, valószínűleg, az alapítók sem gondoltak volna.

Olyan sorozatokról van szó, amelyeket az eredeti gyártó televíziók műsorpolitikai vagy gazdasági megfontolásokból leállítottak, vagy amelyekre lejárt az alkotók egy-két évadra szóló eredeti szerződése. De a Netflix ebben a virtuális kukában is szétnézett, és ha látott egy-egy sorozatban fantáziát, megvásárolta a folytatás jogait.

Az első ilyen európai kísérlet két brit televíziós sorozatot érintett, amelyeket a brit Chanel 4 állított le két évad után. A *Lovesick* című vígjátéksorozat mellett a Netflix megvette a *Fekete tükör* (*Black Mirror*) című sci-fi-antológia-sorozatot is, és két újabb évad leforgatásával bízta meg Charlie Brooker író és csapatát.<sup>24</sup>

Az egy alternatív jelenben játszódó és az új technológiák nem kívánt és előre nem látott mellékhatásait vizsgáló *Fekete tükör* harmadik és negyedik évada nemcsak a kritikusok és a közönség kedvence lett, de jelentős fesztiválsikereket is elért. Új epizódjai összesen húsz díjat nyertek, köztük a rangos BAFTA és Primetime Emmy-díjakat is, a Rotten Tomatoes oldalon a film kritikái pedig 90 százalékos körüli átlagpontszámot értek el<sup>25</sup>.

A sikeren felbuzdulva, a Netflix bejelentette a spanyol Antenna 3 *La casa del papel* című leállított krimisorozatának 2019-es folytatását is.<sup>26</sup>

#### **Konklúzió és kitekintő**

A Netflix első európai prémium-televízióssorozatait vizsgálva megállapíthatjuk, hogy a globális médiacég az Egyesült Államokban jól bevált receptek alapján (*Kártyavár*) Európában is elsősorban politikai drámasorozatok gyártásába kezdett (*Marseille*, *La Suburra*), de a vegyes nézői és szakmai visszajelzések

alapján hamar diverzifikálni kezdte gyártási stratégiáját. Anélkül, hogy feladta volna az exkluzív tartalmak gyártását (*Dark*, *The Rain*), koproducerként helyi televíziókkal társult (RAI, NRK), vagy megvásárolta a jól sikerült helyi sorozatok (például skandináv, francia és lengyel krimisorozatok) világforgalmazási jogát. Sőt, érdeklődést mutatott már leállított európai sorozatok (*Lovesick*, *Fekete tükör*, *La casa del papel*) iránt is, ezek újabb évadaival adott esetben a vártál is nagyobb nézői és fesztiválsikereket aratva.

Összességében, az európai televíziós műhelyek bevonása, már készülő vagy elkészült sorozataik megvásárlása, a Netflix videótárának igazi diverzifikálódásához vezetett. Az európai televíziók számára pedig eddig soha nem látott lehetőséget biztosított a globális piac eléréséhez.

Kérdés azonban, hogy ez a kölcsönösen előnyös állapot meddig maradhat fenn? Hosszú távon igényt tart-e a Netflix az európai televíziók kreatív műhelyekben készült sorozatokra, vagy csak egy ideiglenes, áthidaló megoldásnak tekinti, amíg saját tartalomállománya elér egy kritikus mennyiséget? Hiszen csak idén több mint egymilliárd eurót fordított újabb exkluzív európai tartalmak gyártására, és hamarosan Madrid külvárosában felépül az első Netflix-filmstúdió is, ahol majd kizárólag saját produciókat forgatnak<sup>27</sup>.

Persze, az exkluzív saját gyártás még sok meglepetést tartogathat; például hamarosan elkészül a Netflix első kelet-európai sorozata, Agnieszka Holland Oscar-díjas lengyel filmrendező *1983* című, hidegháborús thrillere.<sup>28</sup>

A folyamat alakulását minden bizonnyal az is befolyásolni fogja, hogy miként alakul továbbiakban a Netflix és fő európai konkurense, a SVOD-világába csak nemrég belépő, de az európai, és ezenbelül kelet-európai tartalmakat már lassan egy évtizede gyártó HBO Europe versengése.

## JEGYZETEK, SZAKIRODALOM

1 Barker C. and Wiatrowski M., 2017. *The Age of Netflix. Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access*. Jefferson, North-Caroline: McFarland and Company, II.

2 2010 és 2016 között fokozatosan hatvan, jobbra már fejlett országban indult el a szolgáltatás

3 Netflix, 2016. *Netflix Is Now Available Around the World*. (sajtóhír) [online] Elérhető: <https://media.netflix.com/en/press-releases/netflix-is-now-available-around-the-world> Utolsó megtekintés: 2018. 07. 20.

4 SVOD – a „Subscription Video on Demand” rövidítése, avagy havi átalánydíjas házi videótéka

5 McLuhan, M., 1962. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto

6 Netflix CES 2016 Keynote | Reed Hastings, Ted Sarandos, [online] Elérhető: <https://www.youtube.com/watch?v=n-FFzhtZhg> Kiemelés tőlem: ZB Utolsó megtekintés: 2018. 07. 20.

7 Salmon, F., 2013. Why Netflix is producing original content [online] *Reuters Blog*.

<http://blogs.reuters.com/felix-salmon/2013/06/13/why-netflix-is-producing-original-content/> Utolsó megtekintés: 2018. 07. 20.

8 McKinley, W., 2015. The Netflix Classics Massacre [online] *Cinematically Insane*, Elérhető: <https://willmckinley.wordpress.com/2015/07/04/the-netflix-classics-massacre-of-2015/> Utolsó megtekintés: 2018. 07. 20.

9 VOD – a SVOD-dal ellentétben, nem fixdíjas, hanem minden egyes tartalom megtekintésért díjat felszámoló online videotéka.

10 Warren, C., 2015. More than 500 Movies, TV Shows and Documentaries Disappear from Netflix.

[online] *Mashable*. Elérhető: <https://mashable.com/2015/07/05/netflix-july-2015-massacre/?europe=true#gdQB0vIfWEqo> Utolsó megtekintés: 2018. 07. 20.

11 Protalisnski, E., 2015. Netflix Will not Renew its Epix Deal at the End of September... *Venturbeat* [online] Elérhető: <https://venturebeat.com/2015/08/30/netflix-will-not-renew-its-epix-movies-deal-at-the-end-of-september-continues-shi-towards-exclusives/> Utolsó megtekintés: 2018. 07. 20.

12 Editorial, 2018. The Tech Giant Everyone is Watching. *The Economist*. CLXXV (2018). 9098. 11

13 A ma is működő CBS All Access szolgáltatásnak kb. 2 millió előfizetője van, szemben a Netflix 125 milliójával. Forrás: Sarah Perez: *The Grammys Gave CBS All Access its Second-biggest day for Signups yet*. Tech Crunch 2018. január 29. <https://techcrunch.com/2018/01/29/the-grammys-gave-cbs-all-access-its-second-biggest-day-for-signups-yet/> Utolsó megtekintés: 2018. 07. 20.

14 Salmon, F. (2013)

15 Uo.

16 Szalai, G. and Roxborough, S., 2014. Why Netflix Needs Europe? *The Hollywood Reporter*, [online] Elérhető: <https://www.hollywoodreporter.com/news/why-netflix-needs-europe-732815> Utolsó megtekintés: 2018. 07. 24.

17 Naar, R., 2016. Marseille Review: Netflix's French House of Cards is très uncool. *Hindustan Times*, [online] Elérhető: <https://www.hindustantimes.com/tv/marseille-review-netflix-s-french-house-of-cards-is-tres-uncool/story-WVNp0S5REJTitN3JW0hwPO.html> Utolsó megtekintés: 2018. 07. 23

18 Wharton, D., 2018. 'Marseille' Wants to be 'House of Cards,' but the Deck is Stacked Against it. *The Daily Dot*, [online] Elérhető: <https://www.dailydot.com/upstream/netflix-marseille-season-2-review/> Utolsó megtekintés: 2018. 07. 23.

19 Rotten Tomatoes, 2016. Marseille [online] Elérhető: <https://www.rottentomatoes.com/tv/marseille> Utolsó megtekintés: 2018. 09. 08

20 Poniewozik, J., 2016. Review: 'Marseille' Proves That American Cable Clichés Are Easy Exports. *The New York Times*, [online] Elérhető: <https://www.nytimes.com/2016/05/11/arts/television/tv-review-netflix-marseille.html> Utolsó megtekintés: 2018. 07. 23

21 Rotten Tomatoes, 2017. Suburra: Season 1 [online] Elérhető: <https://www.rottentomatoes.com/tv/suburra/s01/> Utolsó megtekintés: 2018. 09. 08

22 Nguyen, H., 2017. *Suburra*' Review: Netflix's Italian Answer to *Narcos*' Is a Stylish Mix of Violence, the Vatican, and at Least One Orgy, *IndieWire* [online] Elérhető: <https://www.indiewire.com/2017/10/netflix-suburra-review-italian-narcos-sex-violence-religion-orgy-1201884389/> Utolsó megtekintés: 2018. 09. 08

23 Spangler, T., 2018. Netflix Eyeing Total of About 700 Original Series in 2018. *Variety*, [online] Elérhető: <https://variety.com/2018/digital/news/netflix-700-original-series-2018-1202711940/> Utolsó megtekintés: 2018. 07. 27

24 Netflix, 2015. *Netflix Will Bring Viewers Twelve New Episodes of the Critically-acclaimed Black Mirror* [online] Elérhető: <https://media.netflix.com/en/press-releases/netflix-will-bring-viewers-twelve-new-episodes-of-the-critically-acclaimed-black-mirror-migration-1> Utolsó megtekintés: 2018.09.08

25 IMDB, 2018. *Black Mirror* [online] Elérhető: [https://www.imdb.com/title/tt2085059/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](https://www.imdb.com/title/tt2085059/?ref_=nv_sr_1) Utolsó megtekintés: 2018.09.08.

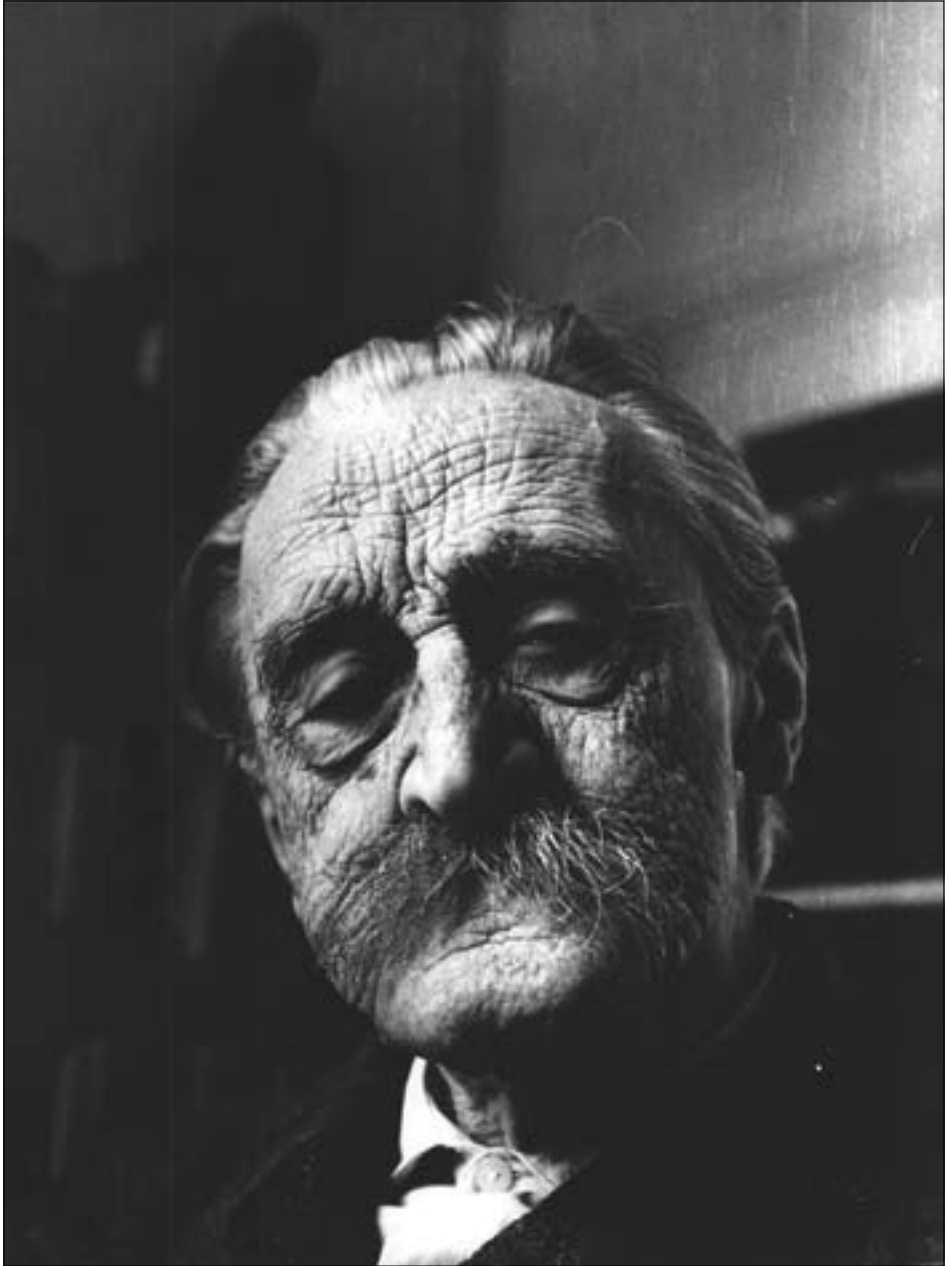
26 Business Insider, 2018. Netflix to Open in Spain its First European Production Hub [online] Elérhető: <https://www.businessinsider.com/ap-netflix-to-open-in-spain-its-first-european-production-hub-2018-7> Utolsó megtekintés: 2018.09.08

27 Uo.

28 Keslassy, E., 2017. Agnieszka Holland to Direct Netflix's First Polish-Language Original Series. *Variety* [online] Elérhető: <https://variety.com/2017/tv/news/netflix-enrolls-agnieszka-holland-to-direct-first-polish-language-original-series-1202556614/> Utolsó megtekintés: 2018.09.08









# Gendered War Heroism and Heroisation During the 20<sup>th</sup> Century

## **BALÁZS ESZTER**

PhD, Kodolányi János Főiskola Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszékének főiskolai docense / Assoc. prof. PhD, Kodolányi János HS, Comm. and Media Inst.

E-mail: eszterbalazs0915gmail.com

## **SÍPOS BALÁZS**

PhD, Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Új- és Jelenkori Magyar Történelmi Tanszékének habilitált egyetemi docense, az ELTE Történelmi Intézet Nőtörténelmi Kutatóközpontjának vezetője / PhD, ELTE, Assoc. Prof. Habil. at New and Contemp. Hungarian History Inst., Head of Woman Hist. Research Center of Hist. Inst., ELTE

E-mail: sipos@caesar.elte.hu

## **M. MADARÁSZ ANITA**

PhD, a Nemzeti Emlékezet Bizottság kutatója / Researcher at National Memory Commission

E-mail: madarasz.anita@neb.hu

### ***Abstract (Gendered War Heroism and Heroisation During the 20<sup>th</sup> Century)***

*Based on the idea of construction of heroism this paper will consider the cross-cultural regularity/patterns and differences of gendered war heroism and heroisation during the 20th century through different media representations. We will investigate how wars are used to promote the heroic ideal which is often based on gender differences and often shaped the collective perception of wars.*

**Keywords** *Gender; propaganda; nationalism; heroism; heroisation; world wars; political ideology; totalitarian regimes*

**Rezumat (Eroism și gen din perspectiva războaielor secolului 20)**

*În baza ideii de construcție a eroismului, studiul analizează modelele culturale și diferențele privind eroismul, eroizarea, respectiv legăturile acestora cu genul în diferite reprezentări mass-media ale secolului 20. Autorii cercetează modul în care războaiele sunt folosite pentru a promova idealul eroic, deseori bazat pe diferențe de gen.*

**Cuvinte cheie** *gen; propaganda; naționalism; eroism; eroizare; războaie mondiale; ideologie politică; regimuri totalitare*

## 1. Introduction

Media history has not developed as „a major, mainstream scholarly field” (Hampton, 2005, p. 239). According to James Curran there are many rival narratives of media history (for example, the feminist narrative, the libertarian narrative or the anthropological one) which contextualize the different events or phenomena of media history. As Curran wrote: „a tradition of media history [...] seeks ambitiously to situate historical investigation of the media in a wider societal context.” (Curran, 2006, p. 20). Some other approaches also got a mention by Curran such as technological determinism and Marshall McLuhan or Jean Baudrillard and his school because media history can be described from many points of view.

On the other hand we have to allude to the connections between media history and social sciences such as sociology, political science, gender studies, cultural studies or media and communication studies. The link between media history and social sciences included media and communication studies is complex. While in Curran’s opinion media history is „now neglected grandparent of media studies: isolated, ignored, rarely visited by her offspring” (ibid. p. 3), Siân Nicholas defined media history as „the half-acknowledged offspring of history” (Bailey, Holmes, Nicholas & O’Malley, 2010, p. 243). This strange relationship has caused special situation of media history by which we mean it is between history (historiography) and social sciences – and belongs to history and media and communication studies at the same time.

In our opinion media and communication history is a historical scholarly field which has been formed by approaches, topics and models of media and communication studies, in addition to other social sciences. „The Handbook of Communication History” illustrates this thesis. This book contains five parts titled „Field”, „Modes”, „Media”, „World” and „Society” and the last mentioned part is about science communication, war, race, gender, politics, city, labour and organizing. Each part of them is about a „joint” history of media/communication problem and another topic: the authors of these chapters depicted the media history of „something”. For example there is a chapter about media in wartime, and another one is about the joint history of media and gender (Simonson, Peck, Craig & Jackson, 2013).

Media and communication historians agreed with the *raison d'être* of these very different approaches and many of them put their media history account in a wider societal context. As Su Holmes declared: media history „can be positioned in relation to, broader social, cultural and political histories” (Bailey, Holmes, Nicholas & O'Malley, 2010, p. 237). We have opted for this interpretation of media historiography. The chosen context of our account is politics and gender. We integrate the media and communication history into the history of wars, the so-called post-war studies, nationalism studies and gender history to check the thesis of Karen Ross. According to her „any discussion about gender and media must be also a discussion about power, politics and patriarchy. [...] the communication of gender in media discourse is pervasive and, potentially at least, powerful.” (Ross, 2013, p. 355).

This systematic review will consider the cross-cultural regularity and differences of gendered war heroism and heroisation during the 20<sup>th</sup> century. Our approach is based on three premises. Firstly, wars are used to promote the heroic ideal which is often based on gender differences. Second, war heroism and the process of heroisation are two different types of social phenomenon. While heroism is a kind of behaviour and activity, heroisation (promoting heroism) became a question of mass media, mass culture and political regimes in the 20<sup>th</sup> century. Mass media was a typical device of political propaganda in dictatorships in general and in democratic regimes in wartime, but it could reshape the norms of heroisation following its own industrial patterns in democratic regimes in peacetime. It partly means that the process of heroisation was an opportunity of gender minorities to improve their social positions. Third, one can study both the changing role of mass media and the changing gender norms focusing on the promoting heroism. Summarizing these three premises we can formulate our research question in the following way: how heroisation has to be researched as a promulgation or propaganda activity and as a negotiation between different social groups, media industry and political power. We have aspired to re-read the literature on media history of wars using gender point of view – and re-read the literature on gender of war using media history point of view in order to answer to our research question.

To sum up, our work is a *longue durée* examination based on James Curran's approach. It means that we would like to give a new media history narrative which is consistent account of gendered heroisation during the two world wars and which belongs to the scholarly field of history. Our aim has been to create a new narrative of media history which can help to understand the heroisation and political propaganda of the Western world in the 20th century. First our article depicts the theoretical framework of heroism and heroisation. In the second place the male heroism and roles in World Wars will be described. Third, supporting roles occupied by women in World War I will be analyzed. In the context of World War II, the only focus will be put on women performing actual military service. At the end of the article the analysis devotes a section to the heroism of women spies of two World Wars, and the issue of their heroism, will be discussed jointly.

## 2. Theoretical Framework

Promoting heroism became a question of mass media and mass culture in the 20<sup>th</sup> century. Mass press was an already established means of communication, still on expansion, when WWI broke out. The mainstream European liberal public opinion had been forged by it as well as by political journals throughout 19<sup>th</sup> century. In WWI, in order to concentrate and maximize war efforts of the belligerent societies, recent means of visual culture like posters, postcards, photography and cinema were used on the large scale to influence public opinion since the beginning of the conflict. All these visual devices served along with mass press state propaganda as well as self-persuading from below. Even traditionally intellectual journals like cultural and scholarly periodicals devoted their pages to propaganda or self-persuasion purposes. However, in WWI radio remained in military use. During the interwar period media became much more complex; new mediums like radio and the still recent cinema made a breakthrough in many European societies. Thanks to photography and photojournalism, illustrated magazines became popular, too. These and the network of foreign correspondences massively contributed to the internationalization of the national public opinions at the eve of WWII.

Since 1789 and the Napoleonic Wars, the regular „soldier-hero”, modelled on an idealized conception of manhood that originates from the ancient Greeks, has emerged as part of the national pantheon across the entire European continent. In the 19<sup>th</sup> century, this were constantly being reconstructed in national memories (gender played a central role in this process), and thus became intertwined with the process of the emergence of the bourgeoisie, in the sense that the citizen and the most masculine soldier were complementary figures in the self-sacrificing struggle for the homeland. (Hagemann, 2004, p. 118). The civilian hero and the soldier hero are on a par – this had been taken for granted in the relatively long peaceful period before WWI – but it was changed by the emergence of a unitary militarized figure of the hero when WWI broke out. Thanks to the Europe-wide mobilization, active military service became the dominant form of participation and the main source of heroism (in Great Britain only after 1916). Thanks to the total character of WWI everyone fighting in the battlefield was considered a soldier-hero; he did not need to perform any daring feats to achieve this status. The construction of heroism was based on a series of equations: a real man = a patriot = a soldier = a hero.

All wars are characterized by „gender shock” (Mayer, 1988, p. 150). Succinctly summarized, what this means is that the terms „woman” and „man” become primarily understood through militaristic schemes. During World War I, the previous dualistic concept of mutually complementary military and civilian (male and female) heroes, which had prevailed in peace times, was replaced by the „gendered binary opposition” between Moral Mother/Stalwart Son.

This first total and industrial war also marked the first time that the concept of the „home front” emerged, and the separation between the two fronts was deeply gendered. Those who did not fight belonged in the feminine sphere, which is why the presence of women at the front has a disconcerting effect, as does – to

a certain extent – the presence of fighting-age men on the home front. On the battlefield, women are only welcome if they reinforce soldiers in their manliness masculinity (for example as nurses).

Nevertheless, despite the separation of the two fronts, rigidly fixed borderlines between them never emerged. The underlying reason was the emergence of mass culture across Europe and US; mass press, periodicals, posters, postcards, movie and even trench journals connected the two fronts throughout the conflict. Military news were strongly censored everywhere, however according to countries and period of the conflict, various issues of society and war could be discussed. At the same time the permanent connection of battlefield and home front also owed to the fact that the number of women who were involved in fighting was higher than in previous conflicts. The fronts were also intertwined because the „heroic soldiers” and the „heroic mother” complemented each others’ efforts in support of the war.

During World War II, these boundaries, which had not been stable to begin with, become even more blurred – to varying extents, depending on the country. The battlefront forcefully pierced its way into the home front, and ever-increasing numbers of women were recruited by the military. This marked the beginning of a new era in the relationship between the genders, which also manifested itself in the forms of hero worship and heroisation.

That also shows that in some ways the Second World War was the continuation of the first, yet brought some changes. The changes can be measured using a number of factors. For our topic it is important that during the Second World War the heroisation took place in other way, and the image of the citizen-hero ready to die for the homeland rooted in the 19th century lost its significance. The reason for this was that the role of national myths pushed back and the modern ideologies confrontational with each other come to the fore. Another important change was the realist approach of the war (instead of the earlier idealism), the demand of final war victory without conditions (which meant also the complete discredit of the other), the constant threats and enormous human loss of the civil society, and the complex media and its penetration too. (Mosse, 1990, p. 201–203, 223). One should think on the importance of radio, movies and illustrated journals, for example. Since 1945 wars have not bred heroism: antiwar activism during the Vietnam War put an end to the soldier-warrior’s heroisation, promoted by the state, at least in Western countries. (Goldstein, 2001, p. 286).

### **3. Soldering, Heroism and Masculinity during WWI**

World War I was the first modern conflict that simultaneously implicated both combatants and non-combatants, and which also had an impact on the process of heroisation. Certain social groups (e.g. workers, Jews, women) sought to promote their own soldier-heroes and, indeed, also the heroism of those members of the group who contributed to the war effort on the home front. This type of hero production, combining military virtues with civil virtues based on the 19<sup>th</sup> century model, was most intense in the early phase of the conflict; war offered

minorities a great opportunity to prove their patriotism and achieve a more complete integration into the majority societies. (Hoffmann, 1997, p. 90).

In official discourse, the 'home front man' appeared as the anti-hero rather than the actual hero. In Great Britain, where the draft was not introduced until 1916, men at home were occasionally subject to public shaming, and those who were drafted were considered to have a lower status and to be less heroic than volunteers (Bet-El, 1998). Generally home front men were not celebrated as heroes and in some countries they were even represented as womanly. Men who had suffered psychiatric collapse as a result of their military experiences often abandoned heroic self-depictions, the poet Siegfried Sassoon is a case in point (see further) (Showalter, 1989, p. 61).

The hero images of World War I were also formed by the unique cultural discourse of war: 'This was the 'war culture' (Audoin-Rouzeau & Becker, 2002, p. 102–103) based on the expression of mutual wartime hatred. All participants spoke of a defensive war that their civilized „heroes“ were compelled to fight against the hostile „barbarians“.

Especially the younger generations' aspirations of heroism are explained by the fact that many were doing penance for their modern consumption-oriented lifestyle and expected the war to return them to a life based on noble values. This was accompanied by a growing concern common since the last third of the 19<sup>th</sup> century about the presumed feminization of men. (Forth, 2008, p. 141–142). In Europe, the war also gave an impetus to the quest for the „new man“. The image of this man was rooted in a militant masculinity, and in Germany it was intertwined with a notion of destroying the enemy.

The propaganda organized at the state level mobilized both, national myths and actual historical heroes, in its service. Apart from their common features, the hero images that especially emphasize a warrior-like masculine role also reflect national/cultural/ethnic differences. One of the common approaches to portraying soldier-heroes was to present them as knights: For the Brits this was Saint George the dragon killer, while for the Russians it was *bogatir*. Allen J. Frantzen argues that German artists proved most effective in depicting heroic manliness. Even among the German efforts, Fritz Erler's „*Heil uns siegen*“ poster urging the audience to buy war bonds was an outstanding image (Frantzen, 2004, p. 185–186).

In the thinking determined by racist nationalism, prevalent in Europe and the rest of the Western world since the last decades of the 19<sup>th</sup> century, humans were warlike and competitive: war was seen as a biological necessity where superior would necessarily win. Struggle between races was essential to progress (Morrow, 2014, p. 405–407). In accord with that – as Joanna Bourke highlights it – on every front

[...] racist discourses inverted traditionally positive characterizations of masculinity. Courage, fortitude and aggression, for example, could become not of valorized mascu-



linity, but of artless inferiority. [...] The lack of a connection between martial vigor and a positive masculinity.

(Bourke, 2014, p. 165).

In addition to effeminate and demonizing renderings of the enemy, there was also a gendered value hierarchy in this army of many cultures: This is reflected, for instance, in the way Cossacks are represented (on one hand as inferior because they were seen as too aggressive, on the other hand they were thought as particularly brave soldiers), though there were also instances of overt racism, for example against soldiers from Central Asia (Petroni, 2001, p. 177).

There were different types of racial tensions on the Western front: „as the war eroded the traditional prohibition against using colored troops from the colonies for fight against Europeans” (Morrow, 2014, p. 428), on the Western Front hundreds of thousands of non-European soldiers fought in the French and British armies and the Central Powers stigmatized them. Principally, Germans constructed a fundamental contrast between the heroism of their own soldiers and a contrasting depiction of these non-white soldiers. Yet the Allies themselves were also not unequivocally ready to recognize these soldiers as equals. The French leaders in charge of the draġ oġen stood up for the legal equality of colonial soldiers, but the politicians on the home-front, while recognizing the valour of the non-European fighters, also emphasized their subordinated role (Morrow, 2014, p. 416–417). As for the colonial soldiers themselves, by the end of the war they were proud of themselves and they no longer believed in the invincibility of white soldiers (Cabanes, 2014, p. 179–180).

The new types of military engagements (see techniques of war) also influenced the prevailing images of heroism, especially on the battlefield. Everywhere, individualized heroism become increasingly relegated to the background, but because of trench warfare the possibility of individual heroism on the Western Front was limited to the air only. In the air, German pilots, for example, became popular – even in the eyes of enemy soldiers – thanks to a combination of novel flying techniques and elements of medieval duels (Chickering, 1998, p. 96; Frantzen, 2004, p. 157). In fact, duels were still alive in the memory of European societies since their 19<sup>th</sup> century revival had just ended around 1900. Though infantry soldiers serving on the stationary frontlines were referred to as heroes, they were also depicted in the mass media as the proletarians of industrial warfare or as animals fleeing into their burrows. At the same time – as the historian Sonya Michel stresses – „the most explicit hero-concentration occurred in commercial films” (Michel, 1998, p. 151).

On the Eastern Front, by contrast, where the vast differences between the military powers resulted in a war that was considerably more mobile, with a commensurately greater role for strategic decisions, the German generals Paul von Hindenburg and Erich Ludendorff appeared to the public as „national heroes” traditionally understood.

On the battlefield, images of heroism also changed over time. For example, among the Germans, for the first two years – when it was still widely be-

lieved that each coming battle would be the last – the topos of heroically standing one's ground at the urging of the state was predominant among soldiers as well. Subsequently, a shift happened in the heroic image of the German soldier. In his memoir titled *Storm of Steel*, Ernst Jünger – who was a highly decorated soldier during the conflict and served from 1914 until 1918 – related this apocalyptic aspect of industrial warfare. Jünger's work is „the quest for self-transcendence by a new breed of warriors, who were bereft of moral sentiment and honed to the violent rituals of death” (Chickering, 1998, p.97).

In France and England, the representations of soldier-heroes were also manifested in the works of soldier-writers who had front experience themselves; though these provided a counterpoint to the pathos of official discourse, they nevertheless affirmed accepted depictions of heroism. Siegfried Sassoon's poems celebrated the warrior hero and the „heroic mother” („The Hero”, „The Glory of Women”). In Henri Barbusse's 1916 novel *Under Fire, which was based on the author's 15 months experiences of service in the French army during the war* and was awarded late 1916 the Prix Goncourt, a major literary prize in French literature, the united caste of „heroic men” is forged through joint suffering and sacrifice (Grayzel, 1999, p. 14, 16–17). In other words, the majority of official and non-official depictions of the front fail to buttress Paul Fussell's thesis arguing that soldiers at the front were confronted with the growing emptiness of ideals of heroism and became receptive to irony (Fussell, 1975, p. 335).

#### 4. Men in World War II

In Western Democracies, World War II brought substantial changes to social ideas of gender as well as conceptions of citizenship, which also had an impact on hero images. This process was immediately preceded by another development in the US, where „the Depression was emasculating both at work and at home” (Martschukat, 2011). This new type of manliness was present simultaneously with the martial manliness whose role had appreciated during wartime. Similarly, in Great Britain during the wartime the „anti-heroic” understanding of manliness that had emerged as a result of the trauma of World War I, which Sonya O. Rose describes as a new ideal type of masculinity and heroism, was combined with the image of the martial soldier: this was the British „temperate hero” (Rose, 2004, p. 179). This new, more humane heroism – which also matched a sort of idealized Englishness (it was characterized by humour, friendliness and courage) – was also a counterpoint to the hyper-masculinity and dehumanization of Nazism (Hagemann & Dudink, 2000, p. 9; Elliott, 2014, p. 172).

For example in Britain newspapers often placed a great emphasis on presenting the civilian population's sacrifice and ability to hold their ground, and the daring feats they performed in the process. By showing photographs of shipyard workers, the press stressed that they, too, are heroes who have gone through the inferno of the war. A Cardiff newspaper portrayed a railway worker, a certain Sergeant-Major Thomas as a courageous, adventurous and intelligent patriot who was ready for action and who had managed to draw on his civilian profession in his fighting efforts when, despite being under hostile artillery fire, he single-

handedly destroyed trains in Greece to obstruct the Nazi advance. This particular narrative of heroism (for other narratives see also the cult of soldier-hero in WWI and WWII) emphasized individuality and the role of professionalism in civilian life (Rose, 2004, p. 183). In World War II, more significantly than in World War I (although in both of them the whole population of the countries concerned was involved in the war effort) the hero construction could concern many social groups and individuals.

Civilians who were engaged in dangerous work at home were also often portrayed as heroes; the joint presentation of the soldier and the civilian created an iconography-based relationship between masculine citizenship and heroic patriotism. The Fire Brigades Union presented the work of the Fire Service during air raids in a heroic context (Rose, 2004, p. 183).

In the interwar period the connections of masculinity and heroism developed in two completely different ways in the Western world. After the war, there was a veritable turn; in some countries in Western-Europe and North-America a new hero image broke into the foreground and it ran counter to the heroic image of the soldier-hero: it was the ideal of the home-centred man. The „breadwinner ideal of manhood” became typical in France, in the UK, in the US and in Canada as well (Moore, 2012, p.12). The dominant images of masculinity and heroism became widespread in the above mentioned Western democracies in the 1930s, while in new dictatorships like in Nazi Germany and the Soviet Union or Fascist Italy, everybody had to serve the state and the army. Military service was not only an institution but was a part of the process of becoming a man in totalitarian dictatorships, heroisation was part of the „political religion” and the hero was a super specimen of the new type of man.

In Nazi Germany, the war was also a test of the superiority of the Aryan race. The category of gender is only of limited use in trying to understand German hero worship, since race was considered by the Nazi propaganda vastly more important than gender (Stibbe 2012: 159–178). As Victor Klemperer also wrote in his famous book *The Language of the Third Reich*, the hero could only and exclusively be a representative of the Germanic (Teutonic) race. (Klemperer, [1947] 2009, p. 16).

While the subject of National Socialist heroisation could only be an Aryan, according to German propaganda the heroes in the „Pantheon of Evil” could only be „Jews” or figures allied with „international Jewry”. Correspondingly, the enemy was dehumanized and the body of the nemesis of the German hero was substantially deformed in its visual depiction, rendered devoid of all masculine attributes.

The German volunteers of World War II were also new types of men. As opposed to the romantically enthusiastic volunteers of World War I, they „faced war in a relaxed manner, according to Hitler’s and Mussolini’s maxim, „Live dangerously”” (Mosse, 1990. p. 203). They were not afraid of death because „the German cult of heroism tied more to death than to life, more to destruction than to victory” (Baird, 1992, p. XI). The brutality expected of them was such that only a

great lack of sensibility would render the achievement of such brutality possible. Heroism was supplanted by cruelty.

However, hero cult and heroisation in Hitler's Germany were also very traditional at least in that women could not at all become soldier-heroes. The Nazi regime represented them only as mothers and subordinate partners to their husbands. There are no women among the persons presented as martyrs by the Nazi movement, only predominantly young and – from a racial perspective – perfect men (Casquete, 2009, p. 272). Nevertheless, the rigors of gender roles become somewhat relaxed as Germany collapsed under the pressure of the advancing foreign armies, and towards the end women were also allowed to join the military and take up arms, though these units were never actually deployed in combat.

In some of its elements, Nazi hero worship was thus traditional and characterized by hyper-masculinity. Women were excluded, while in the case of men recognized masculine behaviour – expressed in the strength exuded by the naked male body – involved camaraderie, honour and the connection between individual and collective achievement (beyond mercilessness and the racial aspect). Masculinity was thus contrasted with the home front, and the weakly nation in general. This latter contrast is also interesting because this interpretation was also popular in Germany's satellite states. For example, Abel Bonnard, the education minister in Vichy France was hoping for France to be reborn through her strong, natural and courageous youth, who were meant to stand against the bourgeois degeneracy that had characterized the French Republic (Mosse, 1990, p. 208). One might also say that Bonnard and others were thinking in terms of a dichotomy, with „manly fascism” on the one side, and the „female republican past” on the other. (Even during this period French resistance fighters in turn cast collaborators as feminine.)

At the same time, there was also a clandestine form of hero worship. This manifested itself in secretly considering a certain person (or persons) as hero(es), even though in official discourse they were presented as the opposite. Among these heroes, Victor Klemperer mentions those „Aryan” wives who, despite all the brutality they experienced in society, refused to divorce their husbands who were classified as Jews: „[...] this is heroism [Heroismus] over and above any hero-worship [Heldentum]” – he said about them (ibid. p. 7). This is about the duplication of heroism: Real heroism is contrasted with the simple spectacle of heroism (the latter is part of the official heroisation).

In the Soviet Union, wartime hero worship and heroisation took totally different path before the war than in Germany. Though there may be some similarities in terms of hero worship becoming a more mundane, mass phenomenon, the pervasiveness of these developments in the Soviet Union far exceeded the levels experienced in Germany. Because of the character of the political system, entire institutions, cities, political and military leaders, and even everyday persons could boast heroic qualities. Stakhanovite workers played a special role in this system. The goal of Stakhanovism – apart from reinforcing loyalty towards the Soviet regime – was to provide an incentive „for successfully performance on the front of labour,” that is to encourage productivity, primarily in the form

of surplus labour. One illustration of how heroism became a mass and everyday phenomenon is a 1938 poster bearing the inscription „Who is Famous and Renowned in the Country of Socialism?,” which featured the photo of three men and three women, with the following text below the images: „[A]nd [there are] thousand other heroes and heroines of socialist labour in all fields of industry, agriculture, science and arts.” In Chonghoon Lee’s summary: „Everyday folks” become the heroes, thus realizing a total inversion of the classical ideal type of hero (Lee, 2007, p. 512).

In the mid-1930s, national slogans became more common, complementing internationalist slogans. The term „Russian homeland” first appeared in propaganda in 1934, when the rescue of the crew of a ship that had suffered a disaster in the North Sea was accompanied by an extensive patriotic campaign. The pilots who participated in the rescue mission were the first to receive the title of Hero of the Soviet Union. Three years later, in 1937, at the grand celebration on the 125 anniversary of the Battle of Borodino, the speeches talked of the „grand Russian people” and the „glory of Russian weapons.”

There was also another change in the construction of male heroes. In the 1920s, the presentations of the male heroes of the civil war between 1917–1922 were endowed with some features that were considered feminine, in the sense that ingenuity and instinct became more prominently emphasized features than physical strength or courage. Indeed, in Dmitry Furmanov’s famous novel about the legendary Civil War commander and „hero” Chapaev, the hero’s hands are described as „delicate, almost feminine”, and his motions are depicted as „strangely lithe and sinuous,” just as a woman’s (Petroni, 2001, p. 184–185).

In the 1930s, these very human heroes with their occasionally feminine characteristics were supplanted by superheroes. One aspect of this change was that the cultured and sophisticated male figure lost some of his lustre, since physical strength emerged as the most important male attribute. The „New Soviet Man” was characterized by a „mythical hyper-masculinity”: Even while bleeding from multiple wounds, he defeated the enemy despite the latter’s numerical superiority. The „super man” was not a lonely hero but a figure who forged his men into a „band of brothers.” What propaganda meant to convey was that masculine Soviet camaraderie, in other words collectivism, makes it possible for an average person to become a hero (Petroni, 2001, p. 185–189). (Nevertheless, one still had to satisfy popular culture’s thirst for prominent figures, and hence individualized heroes and romantic male characters, too, also had to be included in the propaganda.) The hero always had to be a committed communist, an average folk of working or peasant background who is willing to sacrifice him/herself for the Soviet Union without hesitation (see the story of the partisan girl Zoya below).

This combination of ideology and masculinity equally characterized both Germany and the Soviet Union. In Peter Lambert and Robert Mallett’s words: „For the Nazis, the heroic quality of the Aryan race was to be tested and enhanced through war, and especially through racial war. For the adherents of Communist regimes, as for all Marxists, the proletariat demonstrated its consciousness through class struggle.” (Lambert & Mallett, 2007, p. 458–459). As

a consequence of the totalitarian ideology, the greatest heroes were the leaders themselves, that is Hitler and Stalin (and Mussolini in fascist Italy). They were *mutatis mutandis* traditional hero figures.

### 5. Motherhood and variation in WWI

The relation of the „heroic mother” to the „heroic soldier” is the most vivid example of how these heroisms accentuate one another. In this context, the mother’s heroism is that of a citizen: She potentially sacrifices her son for the good of the nation, as he is sent to the front. The motherly support for war is not at all limited to World War I. Nevertheless, due to the long years of peace in the period leading up to the war, the idea of sending men off to war was still considered novel. „The extreme glorification of the suffering mother” is reflected, for instance, in the French idea that women who have lost men in their families should be compensated by giving them the right to vote (Grayzel, 1999, p. 215–216). The Brits also used the mother of the fallen as a role model: in June 1915, the bishop of St. Asaph stated: „It is better to be the mother of a dead hero than of a living coward” (Grayzel, 1999, p. 227).

This representation is further reinforced by an image of the nation-state as a feminine entity, which raises and nourishes her children, so that they will come to her defence at some point. In this context, violence committed against women in the occupied territories was seen as violence that threatens the ethnic („racial”) future of the nation, but it was also useful for emphasizing the protective role of men (Grayzel, 2014, p. 102–105). In the meanwhile, air raids served as occasions for highlighting the unmanly – so unheroic – behaviour of the enemy in the mass press. Even occupied nations such as Belgium which was invaded by the Germans from the beginning of WWI to attack France, could become symbols of civilian martyrdom (Van Ypersele, 2012, p. 578).

One question that arises is how often the word „hero” was used in connection with women? According to Susan R. Grayzel, the picture was complex:

Depending on women’s willingness to endure deprivation without either complaint or resorting to immoral behaviour, public opinion could laud them as heroines. Female victims forced to flee their homes, work for the enemy or endure sexual violence could become martyrs. However, evidence from multiple states suggests that fear that women removed from the protection (control) of men would engage in a range of illicit behaviors was widespread.

(Grayzel, 2014, p. 105).

Motherhood was emphatically extolled throughout Europe. Even suffragette movements which often turned towards a pro-war stance early in the war often invoked motherhood to buttress their demands. The nurses serving on the front were also portrayed as mother figures or as non-eroticized sisters. Yet at the

same time, motherhood was also invoked as one of the primary grounds for opposing the war.

The mother who is willing to sacrifice (hero) and the women who is raped by the enemy (martyr) were the anti-types of the cheating spouse, who may therefore be regarded as the counter female hero. In Germany, the theme of female infidelity – *the unfaithful Kriegerfrau* – was widespread, for cuckolding one's husband marked a simultaneous breach of codes relating to both gender and patriotism (Chickering, 1998, p. 120).

In the politics of post-war mourning and commemoration, mothers who had been previously glorified during the war were cast as „heroic mothers,” whose role was to give expression to suffering and mourning. Nevertheless, there were only few memorials dedicated to them. On the other hand, representations of nurses and women who performed actual military duties are completely absent. There are also few instances of attempts at offering alternative interpretations of commemoration. The German artist Käthe Kollwitz's post-war lithographs and sculptures, and more particularly the sculpture „Mother with her Dead Son”, represent the profound and never-ending grief and suffering.

In the case of women who work in the war industry, the official and self-representations were more aligned than in the case of women who fought in the field. In the songs they sang while they worked, British women portrayed themselves as heroes, and feminists newspapers also disseminated such representations. These were not in contradiction with how they were viewed by official bodies: Many of them were awarded the *Order of the British Empire*<sup>1</sup>, especially when they were wounded in the performance of their work (e.g. because of an explosion), which tended to happen because of the similarities between the respective circumstances prevailing in the war industry and the battlefield (Woollacott, 1998, p. 128–129).

## 6. Women in the Military Services – World War I

But how can one reconcile the image of fighting women with the duality of the heroic son and the heroic mother, given that even though the fighting women is situated along the same axis connecting these two points, her position on this axis falls somewhere between the two poles? World War I marks a turning point in that in some countries women were allowed to join the regular armed forces. They morphed from non-combatants into combatants, though in reality many of them were relegated „only” to auxiliary functions (e.g. caring for the wounded, administration), and from the perspective of those in power their primary role was to highlight the army's humane features. As Joanna Bourke stresses, „women who engaged in fighting were required to define themselves in relationship to a combatant masculinity.” (Bourke, 2014, p. 161).

While civilian society was very much involved in war efforts during WWI, the presence of women on the battlefield was still ambiguous. Only in Great Britain could women form officially recognized armed forces and be decorated as well (so recognized as war heroes) and where the „gendering of patriotic involvement became negotiable” (in part) due to the fact that the draft was de-

layed (Woollacott, 1998, p. 126). The government set up different female military corps. Though the French press recognized the services of British female soldiers in general, there were no similar corps in France, and proactive instances of female courage were rarely publicly recognized. Nor were German women allowed to fight on the front, and they were also excluded from civilian units; indeed, they could not even find positions in the military industry.

Generally in belligerent countries it was more frequent that women joined their or the allies' armies as volunteers. In Russia unmixed women armed forces were established only temporarily after the revolution of February 1917 with the propaganda purpose to shame men and thus motivate them to return to fight. Maria Bochkareva – who won the Cross of Saint George on several occasions before 1917 – was given permission by the Kerensky government to set up a so-called Battalion of Death, whose goal was to shame men in order to reaffirm the fundamental masculinity of combat and to make them return to their roles as defenders. Yet the only time Bochkareva experienced a hero's welcome was during her tour of the West: Woodrow Wilson greeted her as history's first female lieutenant, while the British king referred to her as a „second Jeanne d'Arc” (Goldstein, 2001, p. 73). Back to Russia, she was used both by the Reds, who executed her, and by the Whites for respective propaganda purpose.

Especially forgotten are women who, led by a passionate sense of nationalism, made their way to the front lines illegally and fought in the armed forces as isolated individuals alongside men. They are the cross-dressing fighters. Traditionally, this had always been the way for women to participate in combat, in small numbers. Between 1914–1918, they primarily cropped up on the Eastern front, where the rapid realignments of troops created an unstable military and social order that broke down traditional roles for women.

The representation of these „loners” did not vary significantly: They were cast as „masculinized virgin fighters” who transform their bodies, which are biologically and culturally coded as female bodies, into heroic male bodies, and who are proud of their chastity. The role model for female Russian volunteers were Joan of Arc and Nadezhda Durova, who became the archetype of the Russian female volunteer from the period of the Napoleonic Wars: their characters were also portrayed as heroines in children's books (Higonnet, 2014, p. 124). The Romanian Ecaterina Teodoroiu volunteered in the Romanian army when Romania entered the war against the Central Powers in August 1916 and her presentation as a defeminised woman also had an impact on her image as a hero: she was celebrated as a hero in life (she was awarded the Military Virtue Medal), but her tombstone bears the inscription „virgin heroine” (*fecioara Eroină*) (Higonnet, 2014, p. 145–146; Bourke, 2014, p. 161).

## 7. Women in the military services in WWII

The women's role and importance were very different in the involved countries. On one hand, starting in 1939, women began to play an increasingly important role in both the home front and the battle front in the US and in some European countries and by 1941 even in the Soviet Union. But the Axis powers, on



the other hand, were slow to employ women in their war industries. Though the number of female soldiers increased substantially, most governments were still loath to commit women to actual combat. The basis for their reluctance was an ancient and solid taboo: men were defined as fighters, while women were viewed as something that man customarily fought for (similarly to land, possessions and honour) (Allen, 2008, p. 61).

In Great Britain, World War II marked the first time that compulsory military service was mandated for some women. On account of the alarming lack of staff in the workforce and the military, Winston Churchill approved a proposal which suggested that women should help defending the homeland, to thereby free men to fight in the overseas battles. The spectrum of the activities performed by British women in the service of their country was very broad: It ranged from manufacturing work in factories over nursing all the way to roles in various branches of the military. Writing to the Secretary of State for War, Churchill wrote that it would be necessary to overcome the „complex against women being involved in any kind of lethal work” (Allen, 2008, p. 61). White and in short time black American women played an important role during World War II, both on the home front and on the battlefield in uniform. Since men were fighting abroad, women worked in various areas of military production and volunteered to serve in military organizations. The heroic and mythic Rosie the Riveter personified a fictitious woman in the United States symbolizing those patriotic women who worked in factories during WW II (Brock, Dickey, Harker & Lewis, 2015, p. xi). Her example is outstanding because a popular song was composed about her to encourage women to undertake wartime services. **However black women had the lion's share of the burdens and sacrifices of the war, almost always white women were advertised in newspapers, on posters concerning all fields of home front activities. This typically overwhelming portrayal of white women during wartime faded the significant and devotional contributions of black women, on the basis of racism. So happened, that the white Rosie the Riveter became a symbolic heroine, the brave worker and mother (Honey, 1999, p. 2).** Even though most of the women interviewed at the end of the war wanted to keep working in their jobs, many were ultimately driven out of the labour market because men began returning home, and large segments of military industrial production came to a halt anyway.

One might be tempted to believe that regardless of the country in question, women who had displayed such valour in battle would be the subject of widespread admiration. Yet in reality they were often the targets of insults and had to endure condescending treatment, which indicates that the sight of women in the army was still disturbing to most. Nevertheless, ultimately the inclusion of women in combat was also a reflection of the modern character of warfare, since the use of mechanized weaponry often stressed intellectual capacities and skills rather than physical force (Allen, 2008, p. 64).

The situation was entirely different in the Soviet Union. Both in terms of percentage and in absolute terms, the Red Army boasted the highest number of women: 800,000 women were drafted as soldiers, and of these roughly 500,000

fought on the front, while another 200,000 served as members of partisan units in the areas occupied by the Germans. There were also distinct female anti-aircraft units and three female units in the Soviet air force, and women were also involved in tank warfare. (According to the heroine narratives, this „disproved bourgeois contemplations’ about femininity and its incompatibility with combat” (Klirova, 2010, p.12).

The presentation of fighting women in propaganda was characterized by diversity. According to Susan Corbesero, on war posters women were mostly depicted as nurses or workers, in line with the patriarchal conceptions of gender relations:

In the Soviet Union, official propaganda represented femininity as symbolically conscripted and demobilised in order to serve wartime needs and post-war goals of reconstruction in ways that underscored conservative patriarchal gender relations and which ultimately circumscribed women’s heroism and wartime roles.

(Corbesero 2010: 103).

However, such a dualism had already previously been apparent in the 1930s, in the portrayals of Stakhanovite women or female top athletes. These figures simultaneously radiated masculine strength and feminine beauty. In other words, they embodied new (Soviet) and traditional female attributes at the same time.

In the Soviet movies made in 1941–1942, women were mostly presented either as mothers or wives encouraging their men, or as the defenceless victims of German soldiers. This meshes with posters from that period, which exclaimed „Mother Russia calls!” and showed a woman in a headscarf who urges the viewer to fight and calls for help, a famous gesture of exhortation known from World War I. Movies released in 1943, which began to portray women as fighters, latched onto this representation of women. The movie entitled „She defends the Motherland” (1943) is illustrative of this approach. Following the murder of her husband and son by occupying German soldiers, the heroine, who heads a kolkhoz (a Soviet collective farm), changes her clothing and undergoes a transformation that renders her similar to the figure in the poster: Her hair turns gray and she covers her head with a black scarf. The once cheerful peasant woman emerges as a symbol of the Soviet motherland who joins the partisans and becomes the leader of a partisan unit (Baraban, 2010, p. 128).

The narratives of real-life heroines display a different type of duality. Though doctors and nurses were presented in traditional roles that women tend to occupy in war (gentle, nursing), on occasion they would assume control. The story of Vera Krylova – as it was conveyed by the Soviet media –, for example, might evoke the hyper-masculinity of the „New Soviet Man”. Under enemy fire, Krylova took hundreds of men to safety; after being wounded in August 1941, she jumped onto a horse, took command and after two weeks of fighting, she successfully led her unit back to the Red Army (Goldstein, [2001] 2004, p. 66).

The story of the young female partisan Zoya Kosmodemyanskaya stands out among Soviet hero narratives of World War II because of its intensive media representation. According to the narrative of heroism, she endured torture with courage and heroism, and she stood bravely under the gallows. What also made her case special was that Pravda, the daily newspaper of the Communist party, showed a picture of her tortured and lifeless body, with one of her breasts naked. In her death, she represented the female motherland that had been disgraced and was in need of protection, whereas in real life she had been a fighter; the pictures of her when she was alive show this even more emphatically, as the majority of these depict her with short, boyish hair and male clothing. Her mother was quoted in Pravda as saying „she died like a real fighter, a communist man” (Tippner, 2014, p. 371–388).

As a result of the character of the Soviet regime and the prevailing leadership cult, Zoya’s story is presented in stark ideological terms by the Soviet propaganda. Reports suggested that just before her death she was extolling Stalin (and Zoya was awarded the title of Hero of the Soviet Union).

These narratives of heroism show that in the Soviet Union female and male heroes – and their heroism – of World War II were both recognized. Women, too, were awarded the title of Hero of the Soviet Union, though proportionally far less often than men (roughly 8 % of the Red Army’s total strength were women, while this was true of fewer than one percent among those who received honours) (Cottam, 2006, p. XX-XXIV).

### **8. Female Spies during WWI and WWII**

Spying as a „virtual front” played a key role during both World Wars, but in the First World War it was still considered as a main transgression of gender boundaries in the case of women (Higonnet, 2014, p. 122–123). During World War I, female spies had been active on both sides and according to Margaret R. Higonnet, „certain wartime roles were symbolically gendered as feminine, as in the conflation of spying and prostitution in public discourse” (Higonnet, 2014, p. 122). The representation of the enemy’s female spies was cast as counter-heroines like Mata Hari who was executed by the French authorities on the charge of having spied for the Germans. However, there were some women as well who signed up in service of a „good cause”, and they live on in collective memory as rational women who are willing to sacrifice for their homeland (Huisman, 1998, p. 68). One such woman is Edith Louisa Cavell, whom Allied propaganda elevated to the status of heroine already during wartime because of her martyrdom. Edith Cavell was a British nurse who helped Allied soldiers escape from occupied Belgium. She was executed by Germans in 1915 because of causing harm to the Germans and it was strongly implied in her trial that she was also involved in espionage. The British government denied it, but recently new evidence strongly suggests that she was involved in passing information as well as men to the United Kingdom.

At the time of World War II, the uncertainty surrounding the assessment of female spies changed. Women agents were trained alongside men, served together with them and in some cases even commanded them (Walker, 2014, p.

11). As compared to World War I, their role as potential heroines was more unequivocal, though the figure of Mata Hari – who was shrouded in the myth of a seductress with access to the bedrooms of men in uniforms, finding out their secrets and passing them into the hands of the enemy – continued to predominate in the imaginations of their activities (Huisman, 1998, p. 67).

After the war, the daring missions of the agents working for the Special Operations Executive (SOE) and the Office of Strategic Services (OSS) were recognized by the Allied governments with the highest levels of decorations. A majority of female employees at the American OSS worked far from the front, but there were also those who had the chance to experience dangers from up close. Among these was the American Virginia Hall, for example, who was referred to as the „most dangerous” Allied spy. She lost one of her legs in service and she had a wooden leg henceforth. The SOE sent her as its first female field agent to France. She helped the Allied soldiers and also the resistance fighters and was decorated with the Distinguished Service Cross in 1945. It was unique in its kind, because she was the only woman who got this military award during World War II (Atwood, 2011, p. 197–203). Few people knew that Marlene Dietrich was working for the OSS, and she herself stated later that this was the most important period of her life (Atwood, 2011, p. 219).

### 9. Post-war heroisms and present tendencies

Following World War I, war experience became mythicized everywhere, and the politics of memory was linked to hero worship. The figure of the fallen soldier moved into the centre of state-organized commemoration events. Across Europe, dedicated war cemeteries, which were considered novelties, emphasized wartime camaraderie and collective heroism (Mosse 1990, p. 6–7).

The intense link that had characterized the relationship between nationalism and hero worship in the post-World War I period was less pronounced in the aftermath of World War II. From the perspective of national self-esteem, heroism played a crucial role in commemorating war, while the concepts of sacrifice, self-pity and suffering expressed people’s wartime experiences (Confino, 2005, p. 52).

How heroisation is constructed is also apparent in the repositioning of heroes; counter-heroes or „unknown” persons subsequently emerge as heroes, while one-time war heroes morph into counter-heroes.

From the World War I period, one could specifically refer to the anti-war stances taken by feminist women. In 1917–18, defeatism began to be persecuted as an unlawful activity in France, and especially anti-war feminists were increasingly scapegoated. The mass media portrayed Hélène Brion as a counter-hero. In 1917, the newspaper *Le Matin* brought a photograph of Brion dressed in men’s clothes on the title page; by portraying her as masculine, this depiction expressed the want of patriotism among all feminists (Grayzel, 2014, p. 173–174). Clara Zetkin in Germany and the American feminist Jane Addams – who was tried because she had portrayed soldiers as victims of industrialised warfare, whereby, thus her accusers, she denied their heroism – were among many who were subject to harassment and vilification (Goldstein, 2001, p. 325).

The post-war memory of the previously reviled and harassed feminists was often polarised or relegated to oblivion, for that matter. The „counter-hero” Addams was awarded the Nobel Peace Prize in 1931, while the murdered socialist feminists became heroes of the workers' movement. But for Brion history only held a deliberate silence – and hers was the more typical fate.

Germany provides a good example of how the status of heroes changed after World War II. Following the total fall of the Nazi regime, the counter-heroes of the war period turned into heroes. The media played a significant role in this process (see the heroes of documentaries and movie films: e.g. those who had attempted to assassinate Hitler, or Sophie Scholl and the White Rose resistance organisation that she was a member of) (Sorlin, 2000, p. 114). In the interest of redefining soldiers' heroism, certain media products characterised soldiers with the dual characteristics of heroic military masculinity and camaraderie, assigning the blame for the Holocaust to an „an unrepresentative and ultimately 'un-German' minority”, or, in line with Cold War discourse, they interpreted the events on the eastern front as anti-Soviet measures (Clarkson, 2008, p. 178). In West Germany these narratives became widespread because they ensured possibility to disclaim the Nazi guilt.

Concerning to the Asian continent, regardless of whether they have a number of war heroes as well, for example in Japan, the war heroes' celebrations are mostly disabled. This attitude might be attributed to the fact that „losing a regime-changing war is a significant factor in determining how to describe the actions of those who died in Japan's 20<sup>th</sup> century conflicts.” (Allen & Sakamoto, 2013, p. 1047). However remembering is possible, and the main message of the institutions in the country which are dealing with the wars of the 20<sup>th</sup> century is „we must never let this happen again.” While allowing the public to get to know and rehabilitate these events and people who fought and died (i.e. like kamikaze pilots) in WWII. In Japan this was a common perception that the war itself was the enemy, and the Japanese were the victims (Allen & Sakamoto, 2013, p. 1048–1050).

The discoveries of „unknown heroes” are all somehow connected to the popular media. The German Oskar Schindler and the Italian Giorgio Perlasca who were unknown people after World War II recently became heroes not because of being soldier-warriors but because of saving thousands of human lives during the Holocaust in Germany and in Hungary, respectively. Their heroism was recognized mainly because the mass media discovered them.

Thus in the 20<sup>th</sup> century mediatisation played an ever more important role in the process of heroisation, and in turning certain national heroes into global ones. Fictional heroes were brought to the foreground. Everyone has heard of Rambo, for example, the hero who returned from Vietnam. Though he is a fictional character, his experience was symbolic for real combat and home front experiences. According to the research scholar Joshua S. Goldstein's analysis:

*Rambo* films masculinised the independent hero while feminizing the weak-willed political establishment [...]. Viet-

nam veterans became emblems of a masculinity unjustly victimized – by their government, the war, the Vietnamese, American protesters, and the women's movement'.

(Goldstein, [2001] 2004, p. 279).

After the transition from both World Wars to peace, pacifism and anti-war sentiments could be revalorized. But it was only after WWII and because of the nuclear fear that antiwar sentiments gained mass dimensions in the Western world and also globally. Consequently hero construction did not only concern wars but even post-war periods, although in different manners. The American Jane Addams, who had been harassed for her pacifism during WWI, was awarded the Nobel Peace Prize in 1931 and those individuals who saved Jews during WWII were officially recognized immediately or after the end of the second global conflict.

## 10. Conclusion

In this literature review we attempted to attest that war heroism and the process of heroisation were two different types of social phenomenon. During the process of heroisation political powers and/or social groups had selected people from many men and women and then they were represented as heroes and heroines by the mainstream media or propaganda. This construction was based on politics, social and cultural norms, ideologies as well as and gender representations, so according to different countries and periods, images of heroes and heroines were continuously transformed.

Firstly, it means that the idealized conceptions of manhood and femininity changed during the 20<sup>th</sup> century and these changes formed the attributes of heroines and heroes. Sometimes the new attributes were caused by previous events or their interpretations. It can be illustrated by the example of the British „temperate hero“, a kind of the new, more humane heroism which was the result of the trauma of World War I. The Nazi hyper-masculinity can be mentioned here too because it was a reaction to the „bourgeois degeneracy“ of Weimar Republic. Some attributes of heroines and heroes were determined by the modern ideologies such as nationalism or the totalitarian ideologies: for example the Soviet propaganda emphasized the working or peasant background of the given hero while the subject of National Socialist heroisation could only be an Aryan.

Secondly, the attributes of heroines and heroes determined the attributes of enemies and counter-heroes. For example the enemy was feminine according to the French resistance as well as according to the Vichy France. There was a closer relation between (Aryan) heroes and (Jewish) counter-heroes in the Nazi German propaganda.

Thirdly, the position of the same person could be altered in different contexts: an anti-hero in war could be transformed into a hero afterwards or, on the contrary, military hero could have a negative connotation in peacetime. Sometimes war heroism could give opportunity to socially marginalized groups (like women) to achieve a more complete integration into the majority society. There

are examples when groups or individuals remained excluded from the society because they were outside gendered norms. Alan Turing was regarded as a hero due to his role in breaking the enemy's army code during World War Two – he was decorated in 1945 –, but a few years later he was harassed by the British authorities because of his homosexuality and lost his heroic status. He lost his heroic position because of the traditional gender norms: a homosexual person could not be a national hero at that time. Thanks to the changing social and political sensitivity his heroism became visible in the first two decades of the 21<sup>st</sup> century and thanks to social initiative and through the movie *Imitation Game* (2014), he could become the member of the national pantheon of wartime heroes.

Fourthly, and last, the example of Turing or the above mentioned feature film about Rambo illustrate the growing role of mass media which could follow its own norms and could form the gender norms of heroisation because of its connection with the audience. It was general tendency in democratic regimes, while the mass media could specify only the way of presentation in the dictatorships (for example the Soviet hero had romantic male characters because of the demand of popular media).

## ENDNOTES

1 It was established in June 1917 by King George V and comprises five classes, in civil and military divisions. The two most senior classes make the recipient either a knight (if male) or a dame (if female).

## REFERENCES

Allen, A. T., 2008. *Women in Twentieth-Century Europe*. Gender and History Series, New York: Palgrave Macmillan.

Allen, M., & Sakamoto, R., 2013. War and Peace: War Memories and Museums in Japan. *History Compass*, 11(12), 1047–1058.

Alwis, M. de., 1998. Moral Mothers and Stalwart Sons. Reading Binaries in a Time of War. In L. A. Lorentzen & J. Turpin (Ed.), *The Women and War Reader* (pp. 254–271). New York & London: New York University Press.

Anderson, B., 2006. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London & New York: Verso.

Atwood, K. J., 2011. *Women Heroes of World War II*. Chicago: Chicago Review Press.

Audoin-Rouzeau, S., & Becker A., 2002. *1914–1918 Understanding the Great War*. Translated by Catherine Temerson. London: Profile Books.

Bailey, M., Holmes, S., Nicholas, S. & O'Malley, T., 2010. Roundtable. Michael Bailey (Ed.), *Narrating Media History*. *Media History*, 16(2), 233–251.

Baird, J. W., 1992. *To Die for Germany: Heroes in the Nazi Pantheon*. Bloomington: Indiana University Press.

Baraban, E., 2010. The Return of Mother Russia. Representations of Women in Soviet Wartime Cinema. *Aspasia* 4, 121–138.

Bet-El, I. R., 1998. Men and Soldiers. British Conscripts, Concepts of Masculinity, and the Great War. In B. Melman (Ed.), *Borderlines. Genders and Identities in War and Peace 1870–1930* (pp. 73–94). New York: Routledge.

Bourke, J., 2014. Gender roles in killing zones. In J. Winter (Ed.), *The Cambridge History of the First World War*, Vol. 3: *Civil Society* (pp. 153–177). Cambridge: Cambridge University Press.

Brock, J., Dickey, J. W., Harker, R. J. W., & Lewis, C. M. (Eds.). (2015). *Beyond Rosie: Documentary History of Women and World War II*. AR: The University of Arkansas Press.

Cabanes, B., 2014. 1919: Aethermath. In J. Winter (Ed.), *The Cambridge History of the First World War*, Vol. 1: *Global War* (pp. 172–197). Cambridge: Cambridge University Press.

Casquete, J., 2009. Martyr Construction and the Politics of Death in National Socialism. *Totalitarian Movements and Political Religions*, 10(3–4), 265–283.

Chickering, R., 1998. *Imperial Germany and the Great War, 1914–1918*. Cambridge: Cambridge University Press.

Clarkson, A., 2008. Virtual Heroes: Boys, Masculinity and Historical Memory in War Comics 1945–1995. *Journal of Boyhood Studies*, 2(2), 175–185.

Confino, A., 2005. Remembering the Second World War, 1945–1965: Narratives of Victimhood and Genocide. *Cultural Analysis*, 4, 47–65.

Corbesero, S., 2010. Femininity (Con)scripted. Female Images in Soviet Wartime Poster Propaganda, 1941–1945. *Aspasia*, 4, 103–120.

Cottam, K. J., 2006. *Women in War and Resistance. Selected Biographies of Soviet Women Soldiers*. Newburyport: Focus Publishing. R. Pullins Company.

Curran, J., 2006. *Media and Power*. London & New York: Routledge.

Dickinson, F. R., 1999. *War and National Reinvention. Japan in the Great War, 1914–1919*. Cambridge & London: Harvard University Asia Center, Harvard University Press.

Elliott, P., 2014. The Weak and the Wicked: Non-conscripted Masculinities in 1940s British Cinema. In M. Andrews & J. Lomas (Ed.), *The Home Front in Britain: Images, Myths and Forgotten Experiences Since 1914* (pp. 170–184). New York: Palgrave Macmillan.

Forth, C. E., 2008. *Masculinity in the Modern West. Gender, Civilization and the Body*. New York: Palgrave Macmillan.

Frantzen, A. J., 2004. *Bloody Good. Chivalry, Sacrifice and the Great War*. Chicago: University of Chicago Press.

Goldstein, J. S., [2001] 2004. *War and Gender: How Gender Shapes the War System and Vice Versa*. Cambridge: Cambridge University Press.

Grayzel, S. R., 2014. Men and Women at Home. In J. Winter (Ed.), *The Cambridge History of the First World War*, Vol. 3: *Civil Society* (pp. 96–120). Cambridge: Cambridge University Press.

Grayzel, S. R. (Ed.), 1999. *Women's Identities at War. Gender, Motherhood, and Politics in Britain and France during the First World War*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press.



Hagemann, K., 2004. German Heroes: the Cult of the Death for the Fatherland in Nineteenth-century Germany. In S. Dudink, K. Hagemann & J. Tosh (Ed.), *Masculinities in Politics and War: Gendering Modern History* (pp. 116–134). Manchester: Manchester United Press.

Hampton, M., 2005. Media Studies and the Mainstreaming of Media History. *Media History*, 11(3), 239–246.

Hatty, S. E., 2000. *Masculinities, Violence and Culture*. Thousand Oaks: Sage.

Higonnet, M. R., 2014. At the front. In J. Winter (Ed.), *The Cambridge History of the WWI*, Vol. 3: *Civil Society* (pp. 121–152). Cambridge: Cambridge University Press.

Hoffmann, C., 1997. Between Integration and Rejection: the Jewish community in Germany, 1914–1918. In J. Horne (Ed.), *State, Society and Mobilization in Europe during the First World War* (pp. 89–104). Cambridge: Cambridge University Press.

Honey, M. (Ed.), 1999. *Bitter Fruit: African American Women in World War II*. Columbia & London: University of Missouri Press.

Huisman, M., 1998. *Mata Hari (1896–1917): de levende legende*. Hilversum: Verloren.

Klemperer, V., 2006. *The Language of the Third Reich*, translated by M. Brady. London & New York: Continuum.

Lambert, P. & Mallett, R., 2007. Introduction: The Heroisation–Demonisation Phenomenon in Mass Dictatorships. *Totalitarian Movements and Political Religions*, 8(3–4), 453–463.

Lee, C., 2007. Visual Stalinism from the Perspective of Heroisation: Posters, Paintings and Illustrations in the 1930s. *Totalitarian Movements and Political Religions*, 8(3–4), 503–521.

Michel, S., 1998. Taking Risks for Pictures. The Heroics of Cinematic Realism in World War I. In B. Melman (Ed.), *Borderlines. Genders and Identities in War and Peace, 1870–1930* (pp. 141–160). New York: Routledge.

Mitrović, A., 2007. *Serbia's Great War, 1914–1918*. London: Hurst and Company.

Morrow, Jr., J. H., 2014. The Imperial Framework. In J. Winter (Ed.), *The Cambridge History of the First World War*, Vol. 1: *Global War* (pp. 405–432). Cambridge: Cambridge University Press.

Mosse, G. L., 1990. *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*. New York & Oxford: Oxford University Press.

Petrone, K., 2002. Masculinity and Heroism in Imperial and Soviet Military-Patriotic Cultures. In B. E. Clements, R. Friedman & D. Healey (Ed.), *Russian Masculinities in History and Culture* (pp. 172–193). New York: Palgrave Macmillan.

Rose, S. O., 2004. Temperate Heroes: Concepts of Masculinity in Second World War Britain. In S. Dudink, K. Hagemann & J. Tosh (Ed.), *Masculinities in Politics and War: Gendering Modern History* (pp. 177–195). Manchester & New York: Manchester University Press.

Ross, K., 2013. Gender and Media: A Very Short Herstory. In P. Simonson, J. Peck, R. T. Craig & J. P. Jr. Jackson (Ed.), *The Handbook of Communication History* (pp. 347–360). New York: Routledge.

Showalter, E., 1987. Rivers and Sassoon. The Inscription of Male Gender Anxieties. In M. R. Higonnet et al. (Ed.), *Behind the Lines. Gender and the Two World Wars* (pp. 61–69). New Haven & London: Yale University Press.

Simonson, P., Peck, J., Craig, R. T. & Jackson, J. P. Jr. (Eds.), 2013. *The Handbook of Communication History*. New York: Routledge.

Sorlin, P., 2000. Children as War Victims in Postwar European Cinema. In J. Winter, E. Sivan (Eds.), *War and Remembrance in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.

Stibbe, M., 2012. In and Beyond the Racial State: Gender and National Socialism, 1933–1955. *Politics, Religion & Ideology*, 13(2), 159–178.

Tippner, A., 2014. Girls in Combat: Zoia Kosmodem'ianskaia and the Image of Young Soviet Wartimes Heroines. *The Russian Review*, 73(3), 371–388.

Van Ypersele, L., 2012. Mourning and Memory, 1919–1945. In J. Horne (Ed.), *A Companion to World War I* (pp. 576–590). New York: Wiley-Blackwell.

Walker, R., 2014. *The Women Who Spied for Britain. Female Secret Agents of the Second World War*. UK: Amberley.

Woollacott, A., 1998. Women Munitions Makers, War and Citizenship. In L. A. Lorentzen & J. E. Turpin (Ed.), *The Women and War Reader* (pp. 126–131). New York & London: New York University Press.

### **Online references**

Hagemann, K. & Dudink, S., 2000. *Masculinity as Practice and Representation* (Introduction and abstracts).

Available from:

<http://www.oslo2000.uio.no/program/papers/s11/s11-intro-abstracts.pdf>





# Kulturális nevelési programok: a kultúra-közvetítés új kommunikációs lehetőségei

A nagyváradai Szigligeti Színház példája.

**BIRÓ ÁRPÁD LEVENTE**

Drd., BBTE, Politika-, Közigazgatás- és Kommunikációtudományi Kar, Kommunikáció, Közkapcsolatok és Reklám Doktori Iskola, II. év/  
PhDc, BBU, FSPAC, Comm., Publ. Rel. Doct. School, 2. year

E-mail: biroarpadlevante@gmail.com

**Abstract (Cultural Education Programs: New Perspectives of Art Mediation. The example of Szigligeti Theatre Oradea)** Although there is a considerable tradition of cultural education programs in the West, Romanian public cultural institutions have just started to exploit the possibility of educating their audience. The Romanian Cultural Consumption Barometer researches state that there is a great need for public relations strategies based on attaining cultural literacy. Thus, museums, theatres and concert halls should develop complex offers that are more than merely their core product, and which incorporate services that provide experiences and enhance audience engagement, like volunteer programs, collaborations between professionals and non-professionals, respectively, theatre pedagogy projects. Szigligeti Theater Oradea's educational offer is one of the best Romanian examples of how theater pedagogy projects could generate considerable changes in the consumers' attitudes, as the number of youth season tickets were doubled in the last seven years. This paper presents the results of a focus group research, conducted among teachers from Oradea. The purpose of this research was to investigate the attitude of this group of beneficiaries towards the theater education projects of Szigligeti Theater, to identify the causes of participation and non-participation, respectively to analyze the impact of these programs.

**Keywords** cultural consumption; cultural education; theatre pedagogy; art mediation; audience development

**Rezumat (Programe de educație culturală: noi posibilități în medierea artistică. Exemplul Teatrului Szigligeti din Oradea)** Deși practica educației culturale cunoaște o tradiție bogată în Occident, muzeele, teatrele, respectiv instituțiile de muzică clasică din România sunt la început de drum în ceea ce privește conceperea unor strategii de relații publice care să aibă în vedere dezvoltarea capitalului cultural al beneficiarilor. Însă Barometrele de Consum Cultural autohtone, întreprinse în trecutul apropiat, atrag atenția asupra importanței alfabetizării culturale, aceasta având o misiune dublă. Pe de o parte menținerea publicului loial, pe de altă parte atragerea unui nou grup de beneficiari prin îmbunătățirea ofertei culturale, imbinând produsul cultural propriu-zis cu servicii complementare, precum programe de voluntariat, rezidențe artistice care presupun colaborarea dintre profesioniști și laici, respectiv programe de pedagogie culturală. Încă din anul 2011, Teatrul Szigligeti din Oradea derulează multiple programe de educație culturală, înregistrând un adevărat succes privind atât numărul abonamentelor vândute cât și loialitatea publicului. Scopul acestui studiu este să prezinte rezultatele unui focus grup realizat cu participarea profesorilor de liceu din Oradea care sunt direct implicați în proiectele cultural-educative; interviu având ca temă atitudinea cadrelor didactice, identificarea motivele participării, respectiv ale non-participării, și analiza impactului asupra dezvoltării abilităților tinerilor participanți. **Cuvinte cheie** consum cultural; educație culturală; pedagogie teatrală; mediere artistică; relații cu publicul

A romániai kulturális-kreatív iparág utóbbi tíz évének látványos fejlődése a közművelődési intézményrendszer változásait, illetve ezzel párhuzamosan a kulturális közvetítés felértékelődését jelzi.

Ha a kilencvenes évek a kínálat forradalmát jelentette a romániai kulturális fogyasztás számára, akkor a kétezres évek közepétől kezdődően az intézményes kommunikáció forradalmáról beszélhetünk, annál is inkább, mert 2005-ben dolgozták ki és emelték törvényi szintre a 25/2005-ös kormányhatározatot, amely a kulturális közintézmények rendszerváltást követő legfontosabb, strukturális jellegű változásait eredményezte.

Ez az erőforrások radikális átszervezését igényli, amely együtt jár bizonyos szerepkörök átértékelésével és menedzsmentfunkcióvá emelésével. A fogalmi és intézményes keretek átrendezésével egyetemben olyan szakmiaisodási folyamatoknak lehetünk tanúi, amelyek során egyes szerepkörök kiüresednek és eltűnnek, ugyanakkor az egyes részfeladatok ellátásához szükséges speciális tudást és felkészültséget kínáló szakterületek jelennek meg (Croitoru & Becuț, 2016).

A kulturális közvetítés állapotáról és jövőbeli perspektíváiról az európai és a romániai közönségkutatások adnak támpontokat. A 2013-as Eurobarometer-kutatások a kulturális fogyasztás 2009–2010 közötti érezhető visszaeséséről számolnak be a 2007-es adatokhoz képest, az összes vizsgált területen. A felmérés hasonló eredményekről számol be minden uniós tagország kapcsán, így Románia esetében is a kulturális intézmények látogatottságának, illetve a lakosság kulturális eseményekben való érdekltségének aránya jelentős mértékben csökken (European Comission, 2013).

A kulturális részvétel 2010-től tapasztalható növekedését két tényező befolyásolja: egyrészt ösztönző hatással volt rá a gazdaság stabilizálódása, másrészt minden bizonnyal kedvezően alakította azt az intézetek működésének átszervezése, illetve a kulturális kommunikáció helyzeteinek felismerése és azok kiaknázása (Croitoru & Becuț, 2014).

A szóban forgó szektor non-látogatóinak száma az elmúlt években csökkenő tendenciát mutat, elsősorban a fiatal korosztály körében, ezzel párhuzamosan pedig egyre széles körűbbé válik a kulturális részvétel. 2009-től kezdődően folyamatosan nő azoknak a látogatóknak a száma, akik legalább egyszer részt vettek valamilyen előadó-művészeti eseményen, ezen látogatók jelentős része azonban *„úgy tekint az előadóművészetekre, mint a szabadidő eltöltésének egy lehetséges módjára, az esemény művészeti értéke pedig csak másodlagos számukra”*. (Croitoru & Becuț, 2014).

A Kulturális Barométer adatelemzői *alfabetizációs* folyamatként tekintenek erre a jelenségre, és arra hívják fel a figyelmet, hogy az összlátogatottság növekedése együtt járt a hűséges nézők arányának csökkenésével.

Ha a nézettségi adatokat tekintjük, jól látható, hogy új közönségrteg(ek) jelent(ek) meg a kulturális intézményekben, akik a maguk rendjén eltérő motivációkat mutatnak és más-más elvárásokat támasztanak a kínálat, illetve a kulturális közvetítéssel szemben. A kutatás kiemeli, hogy a kialakult helyzet *„megnehezíti a kulturális menedzserek feladatát, akik tevékenységük során meg kell győződjenek arról, hogy az egyik oldal nyeresége – a marketingkampányok által megnyert egyszerű látogatók – nem jelenti a másik oldal veszteségét – nevezetesen a hűséges nézők elvesztését”* (Croitoru & Becuț, 2014). A hűséges néző viselkedhet egyszerű fogyasztóként is, de az elkötelezettségi szintjétől függően, saját közegében egy-

fajta nagyköveti-véleményformálói szerepet tölthet be. „Az elmúlt években a művészetbefogadás egyre kevésbé passzív tevékenység” (Croitoru & Becuț, 2014) – állapítja meg a kutatás, és előrevetíti, hogy a web 2.0-ás virtuális térrel analógiásan olyan művészetbefogadási viszonyulások jelennek meg a valós térben, amelyekben a fogyasztó maga is előállítónak válik.

A *medializálás* kérdése következőképpen kulcsfontosságú a kulturális-kreatív szektor hosszú távú fenntarthatóságában, ennek alapján pedig az *ízlés* áll, amelyvel kapcsolatban David Throsby kijelenti: „Az ízlésformálás idő és tanulás kérdése, és nagyon nehezen alakítható” (Throsby, 1994). Ezzel összhangban, a Kulturális Barométer arra a következtetésre jut, hogy az alfabetizációs folyamat megsegítéseként a kulturális közvetítő intézmények fokozott hangsúlyt kell, hogy fektessenek olyan nevelési programok kidolgozására, amelyek az egyének kulturális tőkáját, és ezáltal a részvételi attitűd mértékét (mint a visszatérés fő tényezőjét) is növelik.

Hosszú távú kutatásom célja, hogy a fentebb részletezett kortárs kihívások szempontjából elemezzem a kortárs romániai kultúra-közvetítés helyzetét, különös tekintettel az erdélyi magyar, illetve magyar célközönségnek (is) szóló kulturális nevelési programokra. Céloom továbbá, hogy az így létrejött új kommunikációs helyzeteket a köz(önség)kapcsolatok számára hasznosítható módon írjam le.

A kulturális nevelési programoknak három szereplőjét különböztethetjük meg: a szolgáltatót, a felhasználót, illetve tágabb értelemben a társadalmat (mint a hasznélvezők széles kategóriáját). Adott csoportokon belül további alcsoportokat tudunk megkülönböztetni. Ennek megfelelően a szolgáltatók egyik alcsoportját a menedzserek, másik alcsoportját pedig a kommunikációs üzenetalkotásban közvetlenül érintett szakemberek jelentik. A felhasználók között találjuk a közvetlen hasznélvezőket, akik ténylegesen részt vesznek az adott programokban, illetve azokat az oktatókat (pedagógusokat, tanerőket), akik a maguk rendjén igénybe veszik a kulturális intézmények nyújtotta kiegészítő lehetőségeket.

A kutatás részét képezi az a fókuszcsoporthoz tartozó interjúsorozat, amelyet a hasznélvezők egy csoportjával, a pedagógusokkal folytatok. Jelen tanulmány célja, hogy a fókuszcsoporthoz tartozó interjú előzetes eredményeit bemutatva vázoljam a kulturális nevelési programokkal szembeni elvárásokat, valamint a szóban forgó kommunikációs helyzet jövőbeli perspektíváit.

A fókuszcsoporthoz tartozó interjúban a nagyváradi Szigligeti Színház példáján keresztül kívánom szemléletessé tenni a kulturális és oktatási stratégiák összehangolásának főbb kérdéseit. Választásom azért esett ezen eset tanulmányozására, mert a nagyváradi színház ismerte fel legelőször a kulturális nevelésben rejlő lehetőségeket; az elmúlt években pedig az erdélyi magyar kőszínházak közül a Szigligeti Színház rendelkezik a legnagyobb nevelési kínálattal, változatos kapcsolódási pontokat kínálva az említett célcsoport különböző alcsoportjainak (kor- és ízléskategóriák viszonylatában).

A színház 2011-ben indított önkéntességi programot, illetve a 2011/2012-es évadban indította útnak a Színház az iskolában, iskola a színházban projektet, amelynek lényege, hogy középiskolás diákok úgy ismerkednek a színház világgal, hogy színészek és színházi alkotók vezetésével visznek színre egy egész estét,

nagytermi előadást. Fontos kezdeményezés ugyanakkor az amatőr színészképzéssel foglalkozó színi kör, a Szigligeti Tanoda, valamint a Báboda, amely a Bihar megyei pedagógusok számára kívánt alapvető bábos és drámapedagógiai ismereteket átadni. A színház legújabb vállalkozása, a pilot-szakaszban lévő Sűgőlyuk háromlépcsős nevelési program, amelynek célja, hogy egyes előadásokhoz kapcsolódóan játékos felkészítő és reflektáló tevékenységeket szervezzen középiskolások számára.

A fókuszcsoporthoz tartozó interjúban a fentebb említett programok tapasztalatairól, a színházzal való kapcsolattartásról kérdeztem az alanyokat. Az interjú során olyan témákat érintettünk, mint a színház és az oktatási intézmény kapcsolattartása, a kulturális programokban való részvétel motivációi, illetve az eddigi tapasztalatok és javaslatok. Az interjút hat középiskola egy-egy kapcsolattartó személyével készítettem 2018. június 16-án.

Érdeemes megjegyeznünk, hogy ezeknek a pedagógusoknak különleges státuszuk van, hiszen kollégáik és a diákok körében is színházi véleményformálóként vannak jelen, így a velük való közvetlen és folyamatos kapcsolattartás kiemelt fontosságot kell, hogy élvezzen a színház részéről.

A **színházi kapcsolattartásról** szóló kérdéssorozatban első körben a kapcsolattartó személyére fókuszáltam. A színházi kapcsolattartó személyek túlnyomórészt magyartanárok, ez részben a **színház választása** volt, részben pedig mintegy **kulturálisan kötött forma**:

*„a színház eleve a magyartanárokat szólította meg, merthogy úgy gondolták, hogy hozzájuk áll a legközelebb”,*

*„nálunk egyértelmű volt, hogy ez a magyartanárnő dolga”.*

Ez arra enged következtetni, hogy a színház az **anyanyelvi identitás formálásának egyik alternatív közege**, ilyen módon pedig a színház befogadási stratégiáit is inkább az irodalomórán alkalmazott értelmezési módszerek határozzák meg, semmint egyéb társművészetek szempontjai (ez egyébként a művészeti oktatás alulfejlettségének és alacsony presztízsének kérdését implikálja). Ez a helyzet értelemszerűen befolyással van a kulturális nevelési tevékenységekre is, hiszen a kapcsolattartók más-más szemszögből látják ezt megvalósíthatónak és hasznosíthatónak.

A színház és az oktatási intézmények közötti ideális kapcsolat három ismérve a **bizalmi kommunikáció, a hatékony szervezés, illetve az odafigyelés**. A fogalmak tulajdonképpen kölcsönös meghatározottságban állnak: a hatékony szervezés odafigyelést jelent, ami a maga rendjén bizalmat épít ki a szereplők között. Ennek kapcsán a pedagógusok számos negatív tapasztalatukat osztották meg a 2017/2018-as évad bérletkínálatát („*Jobban odafigyelni arra, hogy kinek mik az igényei, mit tud nyújtani, és ebből mit tud a másik elfogadni*”), illetve az előadások szervezését illetően is („*ez az idejű évad iskolapéldája annak, hogy hogyan ne*”; „*az azért nagyon megnehezíti a dolgot, hogy az újságból értesülök arról, hogy mikor lesz bérletes előadásunk*”), ami mindenképpen jelzésértékű a színház vezetősége számára. Mint ahogy az is, hogy a pedagógusok a célzottan diákoknak készülő előadásokat kérik számon a repertoárpolitikán:

*„Nagyon rossz volt ez az évad. Merthogy nem volt egy olyan előadás, ami nagyon tessen mindenkinek, a kicsiknél a hárombérletes előadásból egy teljesen elma-*



*radt, áttoltuk szeptemberre, mind a kettő bábszínház, nagyon unják már öt-hatodikos korukban a bábszínházat, nem oda szeretnének menni.”*

Arra a kérdésre, hogy mi teheti izgalmassá egy diák számára a kulturális kínálatot, az első válasz a **megértés** kérdésére reflektált:

*„Mindenképpen érdemes valamiképpen felvezetni, felkészíteni őket, ha olyan darabról van szó, amit úgy gondolom, hogy nem értnek.”*

Egy másik interjúalany is hasonlóképpen válaszol:

*„Itt a színházba járás kapcsán, az a gyerek, aki nem néz be hozzá a könyvtárba, hogy megkérdezze azt, ami számára nem maradt világos az előadásból, tehát ott marad a kérdéseivel, egymással szerintem beszélgetnek ők szünetben is, meg előadás után is. Jó lenne, ha a magyaróra keretén belül beszélgetnének róla, hogy az a gyerek, aki nem vásárol bérletet, az lássa, valamiből kimarad.”*

A pedagógusok jelentős része a túlterheltségre utalva a felkészítés feladatát a színházhoz kapcsolja:

*„Hát akár az biztos, hogy jó lenne, mert azért elég elfoglaltak vagyunk, túlterheltek. Én mindig készülök, hogy felkészítem őket, de nem igen adódik alkalom.”*

Az iskolán kívüli tevékenységeket részben adminisztratív feladataik akadályozzák (*„Kellene ilyen kapcsolódási pontokat keresni az intézményeknek az iskolával, mert nagyon túlterheltek a tanárok, arra minimális idő van, hogy én járjak utána, hogy én beszéljem le.”*), részben pedig azok a megkötések, amelyek miatt az e tevékenységekre adódó lehetőségek minimálissá váltak:

*„nagyon megkötötték a kezünket azzal, hogy iskolaidőben osztályban kell lenni, nem lehet ezt így, csak úgy jönni-menni”.*

A tanórai feldolgozás nehézségét adja ugyanakkor az is, hogy egy osztályközösségen belül nem vesz minden egyes diák színházbérletet:

*„Az, aki nem jött el a színházba, azzal mit csinálok?”*

Az interjúalanyok konkrét példákat is felidéznek, és javaslatokkal élnek. Pozitív, hogy a Súlygyök programot minden interjúalany ismerte. A kezdeményezés kapcsán elmondták:

*„Nagyon örültem ennek a kezdeményezésnek, hogy a nehezebb darabokat beszéljük meg, csak az idén egy kicsit félrecsúszott ez a dolog. Itt is amiatt, hogy tizenöt embert szedjek össze 350-ből: kicsit nehéz.”*

A Súlygyök kapcsán többször is elhangzott, hogy a diákok töredékét szólítja meg, ahhoz képest, hogy milyen igény volna egy hasonló foglalkozásra:

*„ha belegondolsz, hogy több száz diákról beszélünk, maximum húsz diákról van szó, nem mindegy, húsz diák oké, hogy megértette, fel is dolgoztad vele, mi van a többivel?”*

Az egyik interjúalany konkrét megoldási javaslatot fogalmaz meg a felmerülő problémával kapcsolatban:

*„Ezt az iskolába kellene bevinni, én például simán adnék ehhez órákat, előtte is utána is, vagy megszervezném, hogy ott legyen, akinek színházbérlete van, egy órát előtte és egy órát utána. De az iskolában, mert az is nehéz például, hogy nálunk nagyon sok az ingázó diák, aki számára, hogy eljön egy délután előtte, egy délután az előadásra, egy délután utána, iszonyat sok idő neki”.*

A motiváció megteremtésében a **személyesség** elsőbbséget élvez. A pedagógusok több olyan esetet is említenek, amikor a diákok számára emlékezetes maradt egy-egy alkotóval való találkozás, hiszen az sokáig beszédtemát ad:

*„a gyerekek a színészekkel szerettek volna nagyon találkozni, minden alkalommal elmondták, hogy szeretnének legalább egy színésszel privát beszélgetést folytatni. Merthogy azt el lehet mesélni a többieknek”.*

Az élményszerűség megvalósításának egyik módja a Színház az iskolában, iskola a színházban program, amely azoknak is élményt nyújt, akik nem vesznek részt a tényleges alkotói folyamatban:

*„az is, akinek nincs bérlete, az is vesz jegyet, hogy megnézze a saját osztálytársát”.*

A kortársakra az önkéntességi programban résztvevők is hatással vannak:

*„Vannak a szöcskék [az önkéntesek beceneve – szerk. megj.], akik itt dolgoznak nálatok, és azt gondolom, hogy szívesebben hallgatnak mindig a kortársaik véleményére, és inkább a szöcskék szájába adom, minthogy én nyomjam le a torkukon. Mert ha egy felnőtt mondja, akkor azt csak előítéletet szül”.*

A kulturális nevelés módszereiről, eszközeiről, esetleges követendő példáiról kérdezve, az interjúalanyok a **tantermi, vagy legalábbis iskolán belüli tevékenységeket** részesítik előnyben, hiszen ezek egy egész osztályközösséget vagy alkalomadtán több osztályközösséget is megszólítanak. Előadásélményeik között túlnyomórészt az egy-egy szerző életművét feldolgozó, interaktív előadások vannak, több ízben is elhangzik, hogy a színház „olvasást kiváltó” tevékenység lehet.

Az utalások gyakoriságát figyelembe véve, szükség volna a tanóra keretében feldolgozható témákra. Ha a műfajt tekintve kialakul egy bizonyos egyetértés az interjúalanyok között (tantermi előadás, interaktív, életművet feldolgozó egyéni előadás stb.), a témák tekintetében felmerül egy részről az úgynevezett **„klasszikusok”** színre vitelének igénye is, de ugyanakkor a **kortárs és mai magyar** vagy világirodalmi művek feldolgozása is:

*„Lehetne ellensúlyozni az iskolának azt a deċitjét, hogy nem nagyon jutunk el a XX. századig vagy keveset tudunk beszélni ezekről, de tőlem várják, hogy kortárs irodalmat vigyek be, és ha beviszek, akkor kiderül, hogy hát ez mégsem olyan, mint amilyenre vártak. De hogy megrekedünk valahol ott, hogy József Attila, Radnóti, Dsida, Pilinszky, csak ott egy-egy verset bevisz az ember. És ott van például a Maszat-hegy [Varró Dániel: Túl a Maszat-hegyen – szerk. megj.], amit szerintem középiskolások is élveznének”.*

**Komplex színházi nevelési programokról**<sup>1</sup> csak egyetlen kapcsolattartó tesz említést, ez annak tudható be, hogy az erdélyi magyar színházak nem hoznak létre ilyen jellegű produkciókat, és csak egy-egy rendszertelen meghívás kapcsán van egy szűk rétegnek arra lehetősége, hogy ezzel a műfajjal találkozzon. A Káva Műhely előadásáról beszélve, a kapcsolattartó az előadás közösségformáló erejét és emlékezetességét emeli ki:

*„Nagyon jó volt a budapesti produkció, ahová a nyolcadikosokat hoztuk el. Én csak megszerveztem egy teljes osztályt. Ott nagyon csapatépítő visszhangja is lett. Sokkal maradtak a gyerekek közül. Az nagyon hasznos volt”.*

Az interjú utolsó részében az interjúalanyok a színház által kezdeményezett nevelési programok hatásáról beszéltek. Arra kértem őket, tapasztalataikat egy-egy konkrét példában foglalják össze. Az egyes példák a **diákok nyitottságáról, kommunikációs készségeik fejlődéséről, bátorságról és az önálló véleményalkotás képességének fejlődéséről** beszélnek:

„Nekem is egy volt diákom, akkor már nem tanítottam őt, aki hát nem is tudom, hogy fejezzem ki magam: nagyon gyengécske mindenféle szempontból, kommunikációs szempontból is. És amikor megláttam az egyik darabban, olyan ügyes volt, olyan más oldaláról mutatkozott meg, hogy leesett az állam, és nagyon-nagyon ügyesen szerepelt. Biztos nem lesz belőle színész, de maga az élmény, amit ő ott átélt és az, hogy kibontakoztathatta ezt a képességét, tényleg nagyon meglepő volt”.

A nevelési programok a résztvevők szociális készségeit is javítják, közösségi élményt nyújtanak, s azon keresztül a beilleszkedésben is segítséget nyújtanak.

A Mihai Eminescu Főgimnázium kapcsolattartója úgy foglalja össze a kulturális nevelési programok jelentőségét, hogy kiemeli, a szóban forgó színházi programok jótékonyan kiegészítették az iskolai oktatás egyik komoly hiányosságát:

„Abban sokat segít, hogy olyan oldalát kezdi fejleszteni a diákoknak, amilyen a tanórán teljesen lehetetlen. Mozgáskultúra, megszólalni, kiállni, hogy mit csináljon a kezével, a lábával”.

A fókuszcsoporthoz kutatás célja volt, egyrészt, hogy felmérje egy adott csoport színházzal szembeni attitűdjeit, másrészt, hogy támpontokat adjon a nagyváradai Szigligeti Színház által kezdeményezett kulturális nevelési programok működéséről és hatásairól. Gyakorlott nézőkről lévén szó, az interjúalanyok, válaszaikat konkrét példákkal támasztották alá, így hiteles, megalapozott információkhoz jutottam hozzá.

Az interjúalanyok meglátásában a színház olyan társadalmi intézmény, amely az élményszerű befogadáson keresztül biztosít egyfajta közösségformáló erőt, amely lokális szinten identitáspolitikai misszióval egészül ki. Ebből a szempontból vizsgálva, a színház nem csupán a tudástranszfer rendhagyó közege, hanem a tudásátörökítés is, amennyiben az anyanyelvi kultúra megismerését és továbbadását célozza. Ez a társadalmi funkció alapvetően meghatározza az intézménykommunikációs szereplehetőségeket is, ugyanakkor azt is jelzi, hogy különböző csoportok különböző elvárásokat támasztanak a színházzal szemben.

A fókuszcsoporthoz interjú egyik legpozitívabb eredménye, hogy a beszélgetésben részt vevő kapcsolattartók kivétel nélkül felismerik a kulturális és oktatási szféra közös feladatát, és javaslatokat fogalmaznak meg e két terület együttműködésére vonatkozóan.

Ezek a meglátások három kérdés köré csoportosíthatók:

**Személyesség:** A válaszadók már az első kérdéstől kezdődően kiemelik, hogy a színháznak milyen nagy szerepe van a későbbi kulturális szokások alakításában. A visszatérést leginkább a pozitív színházi élmény biztosítja, amely nem korlátozódhat csupán az előadásokra. Az élményszerűség kialakításában nagy szerep jut az alkotók és befogadók közötti informális kapcsolatteremtésnek, amely-

nek eszközei a közönségtalálkozók, kulisszajárások, valamint azok a programok, amelyek a színészek és diákok közvetlen együttműködésére épülnek. A személyes élmény beszédtemát ad, ebből a szempontból pedig fontos megtalálni azokat a véleményvezéreket, akik valódi befolyással lehetnek a csoport tagjaira. Ilyen értelemben fontos az önkéntességi program, illetve a színházi alkotói folyamatokban való közreműködés, hiszen a közvetlen találkozás élményének lehetőségét nyújtja mindazok számára is, akiket nem jellemez intenzív kulturális részvétel. A személyes tapasztalat ösztönző tényező.

**Tudásszerzés:** Egy program élményszerűsége egyenes arányban áll a megértéssel, érthetőséggel. A válaszadók meglátásában, az előadások befogadásának megsegítése hozzájárulna a fogyasztói motiváció erősödéséhez. A fiatalok nyelvén kialakított, széles csoportot megszólító programra lenne szükség, amely mintegy felkészíti a diákokat a befogadáshoz, és olyan információkkal látja el őket, amelyek szükségesek az adott alkotás értelmezéséhez. Az interjúalanyok az iskolán belüli tevékenységek gyakorlatát látják lehetséges megoldásnak, hiszen egy-egy osztályközösség vagy éppen több osztályközösség foglalkoztatása jelentősen megkönnyíti a szervezési kérdéseket, és hozzáférhetővé teszi a kínálatot azok számára is, akik például az időbeosztás miatt (zsúfolt órarend, ingázás, különórák, vizsgára való készülés) amúgy kimaradnának ezekből a tevékenységekből. A megvalósítás formái között felmerülnek a tantermi előadások, illetve az egy-egy szerző életművét feldolgozó produkciók. A tudásszerzés kapcsán arra a jelenségre lehetünk figyelmesek, hogy a színházra az irodalomoktatás egyik eszközeként tekintenek a megkérdezettek, ami kapcsolatban van az anyanyelvi identitás funkciójának kérdésével. A színház az olvasást helyettesítő, vagy az olvasmányokat élményszerűen bemutató tevékenységként jelenik meg több hozzászólásban is, ami arra enged következtetni, hogy a különböző művészeti ágak értelmezési stratégiái nem részei a formális oktatási rendszer célkitűzéseinek. A különböző műfajok és művészeti ágak által kínált és megkívánt befogadás szórványosan, másodlagosként jelenik meg, arról nem is beszélve, hogy bár elismerik a színház kompetenciafejlesztésben betöltött szerepét, és beszélnek is ennek jótékony hatásairól, a személyes készségek fejlesztésére nem tekintenek úgy, mint a tanórai tudásszerzés lényegi elemére. Ez az oktatási rendszer hiányosságaira mutat rá, ugyanakkor a kulturális intézmények számára jelzi a fejlesztés perspektíváit is. Az interperszonális és multikulturális kommunikáció, a beilleszkedés, a szociális készségek kérdése csupán másodsorban jelenik meg témajavaslatként, ez pedig összefüggést mutat azal is, hogy az erdélyi magyar színházak is javarészt úgy tekintenek erre a feladatokra, mint az irodalomoktatást kiegészítő tevékenységre. A kőszínházak repertoárjáról hiányoznak például a komplex színházi nevelési programok, azok a műfajok és produkciók, amelyek az osztályközösség kohézióját növelhetik, és ugyanakkor a fiatalokat érintő komoly társadalmi kérdésekre irányíthatják a figyelmet.

**Társadalmiasítás:** A társadalmiasítás<sup>2</sup> kérdése kapcsán leggyakrabban felmerülő igény a döntéshozatal megalapozó konzultációra vonatkozik. A megkérdezettek felismerik a repertoárszínház különleges helyzetét, ugyanakkor a diákok nagy részvételi arányára hivatkozva (joggal) kérik számon a speciálisan ennek a korosztálynak szóló előadásokat. A válaszokból kiderül, hogy igény van

egy valós párbeszéd kialakítására, amelynek lényege, hogy az oktatásban résztvevők megosszák tapasztalataikat és meglátásaikat a színházi alkotókkal, és ezek figyelembevételével kerüljön kialakításra a kínálat. A kéttípusú intézmény közötti kapcsolattartás eredményességét szolgálja a rendszeres konzultáció, egyrészt, mert a diákok tényleges igényeiről a velük nap mint nap együtt dolgozó pedagógusok tudnak részletes információkat szolgáltatni, másrészt azért, mert a világos, tiszta kommunikáció a bizalom kiépítését célozza, amely elengedhetetlen egy olyan csoporttal szemben, akik a maguk rendjén véleményformálóként vannak jelen egy-egy közösségben. A társadalmiasítás fontos szempontja, hogy a feleket egyenlő bánásmódban részesítsük, hiszen a beszélgetés egyik gócpontja éppen az volt, hogy az egyes nagy létszámú magyar iskolák előnyben vannak a egyes tannyelvű iskolákkal szemben. Ez a döntés a színház részéről megkönnyíti bár a kommunikációt, de csökkenti a kulturális hozzáférés lehetőségét, ugyanakkor negatív viszonyulásokat szül.

Mindezen javaslatokat és kérdéseket összegezve, elmondható, hogy az oktatásban résztvevők részéről valós igény mutatkozik a kulturális nevelési programok iránt, ezek kialakításában azonban szükség van az egyes intézmények közötti konzultációra: a kulturális nevelési programok sikeressége a kultúra és az oktatás szakembereinek közös munkája révén biztosítható, hiszen összhangba kell hozni a különböző intézményes feltételeket, ugyanakkor harmonizálni kell az informális és nem formális tudásszerzés diskurzusait is az egységes üzenetalkotás megteremtésében. Mindez értelemszerűen hatással van a színház közönségkapcsolati politikájára is, de a külső kommunikáción túl a belső kommunikáció jelentős áthangolását is jelenti. Mindenekelőtt a menedzsment szintjén kell tudatosítani a két szféra közötti kapcsolatok jelentőségét, ugyanakkor szükségszerű olyan szakemberek alkalmazása vagy (át)képzése, akik valóban oda tudnak figyelni ennek a kiemelt célcsoportnak az igényeire, ugyanakkor tisztában vannak a kulturális nevelés célkitűzéseivel, és jártasok a különböző idevonatkozó módszerekben, műfajokban.

## SZAKIRODALOM

1. Croitoru, C. & Becuț, A., 2016. *Caietele Culturadata*. Bukarest: Institutul Național Pentru Cercetare și Formare Culturală.
2. European Comission, 2013. *Cultural Acces and Participation. Special Eurobarometer 399*. Bruxelles: European Comission.
3. Croitoru, C. & Becuț, A., 2014. *Barometrul de Consum Cultural. Cultura între global și local*. București: Institutul Național Pentru Cercetare și Formare Culturală.
4. Throsby, D., 1994. The Production and Consumption of the Arts. *Journal of Economic Literature*, Volume 32, p. 2.
5. Cziboly, Á., 2017. *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*. Budapest: InSite.
6. Arapovics, M., 2017. *Közösségfejlesztés módszertani útmutató*. Budapest: Múzeumi Oktatási és Módszertani Központ.

## JEGYZETEK

1 Olyan – az angol *Theatre in Education* (‘Színház a nevelésben’) módszertanán alapuló – színházi nevelési/színházpedagógiai program, amelyben a színház eszközeivel elkészített jelenetek, jelenetsorok és a hozzájuk kapcsolódó felkészítő és feldolgozó beszélgetések és az ebbe sajátos esztétika alapján illeszkedő interaktív munkaformák révén megvalósuló feldolgozás dramaturgiailag szerves egységet képez. A műfaj a ’60-as években Angliában jött létre, az első társulat 1965-ben kezdte munkáját Coventryben. A színházi részek épülhetnek az önkifejezés bármilyen verbális és nonverbális műfajára (pl. prózai színház, báb- és figurális színház, tánc- és mozgásszínház, zenés színház, cirkusz, performansz stb.). A hazai gyakorlatban kb. 2–4 óra időtartamú program mindig pontosan behatárolt korcsoportba tartozó résztvevők (többnyire, de nem kizárólag gyermekek, ill. fiatalok) számára készül, akiknek a hagyományos színháznézői szerep mellett többféle egyéb szerepet, részvételi lehetőséget kínálnak. Az előadást színész-dramatanárok valósítják meg, akik az előre elkészített színházi részekben színészi, másrészt az interaktív szakaszokban színészi és drámatanári munkát végeznek. (Cziboly, 2017)

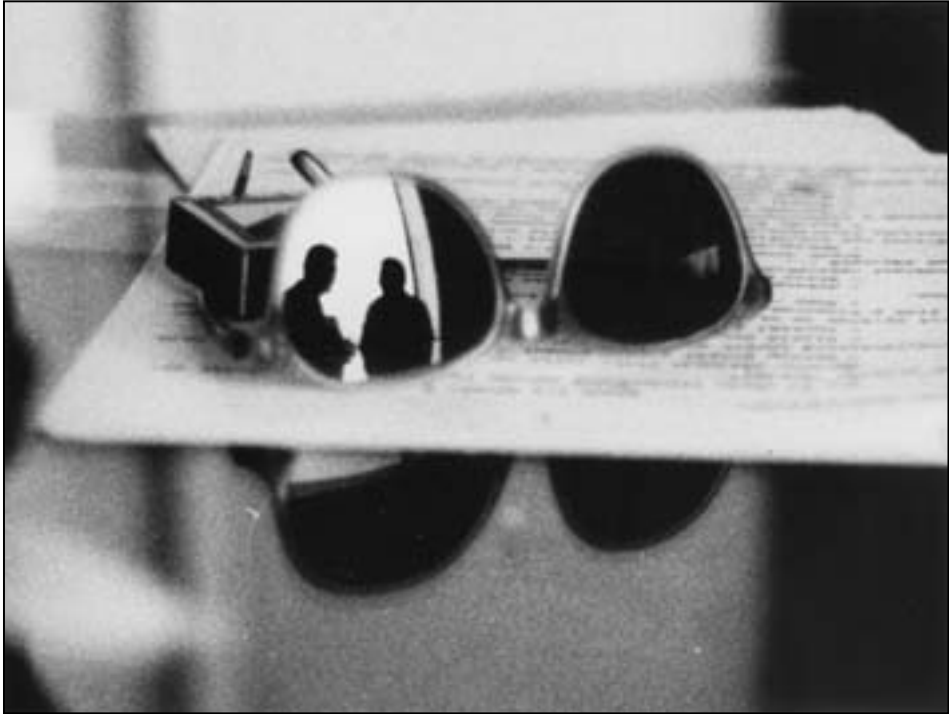
2 A közösségfejlesztés folyamatainak, pl. a közösségi részvételen alapuló tervezés és döntéshozás folyamatainak sikerességét jól mutatja a társadalmiasítás elért szintje. A társadalmiasítás és a közösségfejlesztés párhuzamos folyamatai egymást erősítik, illetve generálják. (Arapovics, 2017).











„Ott voltam, és számomra ilyen-  
nek látszott az élet abban a  
pillanatban”  
(Henri Cartier-Bresson)

**CSIBI LÁSZLÓ**, PhD, dokumentumfilm-rendező, a Babeş–Bolyai Tudományegyetem Színház és Film Karán a Fotó, Film és Média Intézet társult oktatója, a Politika, Közigazgatás- és Kommunikációtudomány Karán az újságírás szak óraadó tanára / PhD, doc. movie dir., assoc. at BBU, FTF (FFM), FSPAC (JDMI) E-mail: [mailtolaszlocsibi@gmail.com](mailto:mailtolaszlocsibi@gmail.com)

**Abstract („I was There, and for Me, at That Moment, the Life Seemed Like This”)**

*In this article the Author presents the project of the illustration of this review with the various pictures, collected from personal and institutional archives. It also makes a theoretical analysis of the phenomena of the photography and characterizes the “light-captured moments” by this ever-changing art.*

**Keywords** ME.dok; photography; series

**Rezumat („Am fost acolo, și pentru mine, în acel moment, viața mi s-a părut așa”)**

*În acest articol, autorul prezintă proiectul ilustrării acestei reviste cu diferite poze colectate din arhive personale și instituționale. Articolul face, de asemenea, o analiză teoretică a fenomenului fotografiei și caracterizează într-un mod aprofundat „momentele capturate de lumină” de această artă în continuă schimbare.*

**Cuvinte cheie** ME.dok; fotografie; serii

Sorozatot indítunk útjára, amelynek középpontjában a vizuális kultúra, azonbelül is a fotográfia képviselői állnak. A művészeti ágak egyike sem ment keresztül rövid idő alatt olyan robbanásszerű fejlődésen, mint a fényképművészet. Kevés képzelőerő szükséges, hogy eljátsszunk a gondolattal, milyen lenne, ha világszerte egy nap vagy egy óra alatt készült fényképeket másik művészeti ág termékeivel helyettesítenénk, legyen az zenemű, szobor, architektúra, irodalmi alko-

tás vagy bármi más. A modern világ technikai forradalmának következtében, ma már mindenki – többé-kevésbé tudatosan – naponta fényképez.

Korniss Péter úgy véli, szerencsés a *fényképez* szó szinonimája, amely nem más, mint a *megörökít*. „Az exponálás egy pillanatot búcsúztat: a jelenből a gombnyomás pillanatában múlt lesz. A képen annak lenyomatát őrizzük – ami volt.” Közhely, hogy mára megszűnt a fotografálás privilégiuma, rituálé-jellege, teljesen beleépült hétköznapijainkba, korántsem az, ami hajdanán volt. Képeket készítenk: a maroktelefon több megapixeles kamerájával, fényképezőgéppel vagy akár tablettel örökítjük meg világunk eseményeit, dokumentáljuk életünket. Mert úgy érezzük, hogy fontos, mert mulandó, vagy mert egyszerűen csak készíttetést érzünk, hogy rögzítsük azt, amely akkor és ott volt. De a kész termék, szubjektivitása okán, végtelenül nehéz dologgal áll szemben, ami eldönteni hivatott, melyik az a fénykép, amelyik értéket képvisel, és melyik az, amelyik néhány nap hírnév után feledésbe merül.

Nemcsak választani nehéz, de kiválasztani is. Most mégis arra törekszünk, hogy olyan alkotókat válasszunk ki, akik életükből évtizedeket a fényképezésnek szenteltek. Különböző indíttatásból és eltérő módszerekkel alkottak, és teszik ma is, hivatásuk okán és/vagy kedvtelésből; talán nem is érdemes ilyen módon sorolni őket, hiszen életükben összemósódní látszik e két fogalom közti éles határvonal. Induló sorozatunk gyújtópontjában az alkotó áll, aki hosszabb-rövidebb ideig sajtófotót készített, ilyen módon gombnyomásával örökített meg és utalt az időtlenségbe sok ezer pillanatot, alanyt, történetet és hangulatot.

Erdélyi, főképp Kolozsváron élő és alkotó személyeket fogunk számról számrára bemutatni. Nevezhetjük őket fotóriporternek, fényképésznek, fotóművésznek, fotográfusnak, képírónak vagy fényírónak egyaránt. Ugyanazt csinálják, de olykor másképp gondolják, hogy mi kerüljön a kamerájuk elé, hogy a kép mit ábrázoljon, és milyen jelentéseket hordozzon. Ezért esett a címbéli választás a híres francia fényképész, Cartier-Bresson idézetére: fényképészeink különböző módon látták és reagáltak a gombnyomás pillanatában a világra. Az ő világuk, amely napilapok, folyóiratok, könyvek és albumok lapjairól köszön ma vissza, és amelyeket lapozva, esetenként újra felfedezve, a befogadónak is jól meghatározott szerep jut. Gondoljunk csak John Wagner véleményére, miszerint a fényképek szemlélése legalább olyan alkotói tevékenység, mint maga a fénykép elkészítése. Érteni is megtanultuk mindazt, amit látunk?

Képzletbeli galériánk falára válogatunk munkásságuk javából. Ezek a fényképek tagadhatatlanul az alkotók egyéniségének, látásmódjának és világról alkotott gondolatainak lenyomatai, így annak reményében ajánljuk fényképészportréinkat az olvasó figyelmébe, hogy általuk a vizuális kultúra fényképezés által képviselt vidékein, a képek mögötti történeteket is felszínre hozva, tartalmas kalandozásban lesz része.

„Dadogva is lehet értelmes gondolatokat elmondani”.

## Csomafáy Ferenc munkássága

### **Abstract (One can Stutter yet be Meaningful)**

*Some people may stutter, yet this doesn't stop them to communicate brilliant ideas. This is the key element that helps photographer Ferenc Csomafáy from Cluj to distinguish between amateur and professional photographers. In the first part of the interviews with the artist Ferenc Csomafáy on the life-long career of Transylvanian photojournalists, the reader is introduced to the world of visual culture. The most notable achievements of his career were his photos taken during particular events that made history, as well as portraits, and images from the world of theatre and the arts. This paper brings forward the stories behind images and reveals the world of Ferenc Csomafáy.*

**Keywords** photo reporter; portraits; press photography; visual culture

### **Rezumat (Dacă cineva vorbește bâlbâit, nu înseamnă că nu poate să exprime idei valoroase)**

*Dacă cineva vorbește bâlbâit, nu înseamnă că nu poate să exprime idei valoroase. Este aprecierea pe care o face fotoreporterul Ferenc Csomafáy, pentru a distinge fotografi amatori de cei profesioniști. În prima parte a seriei de interviuri care prezintă cariera de o viață a fotografilor de presă scrisă din Transilvania, prin dialogul redat cu artistul clujean Ferenc Csomafáy, cititorul face o călătorie în lumea culturii vizuale. Cele mai notabile realizări în cariera sa au constat în fotografii-document, portrete, imagini din lumea teatrului și reproduceri ale obiectelor de artă. Articolul aduce la suprafață poveștile din spatele imaginilor și dezvăluie lumea lui Ferenc Csomafáy.*

**Cuvinte cheie** fotoreporter; portrete; fotografii-document; presă; cultură vizuală

Csomafáy Ferenc 1936-ban született, Kolozsváron. A színművészeti főiskolát követően a bölcsészkaron diplomázott, majd szülővárosában megjelenő napilap, az Igazság munkatársaként fotóriporterként dolgozott. Később az Erdélyi Történelmi Múzeum fényképésze, valamint szabadúszó.<sup>1</sup> Neve számtalan újságcikk mellett fotóriportjai, erdélyi személyiségekről készült portréfotói, könyvekhez készült reprodukciói és illusztrációi, valamint a Kolozsvári Állami Magyar Színház előadásait megörökítő képsorozatai által vált ismertté. Mégis a sajtóban kifejtett munkásságát tekintjük a legtermékenyebbnek, ahogyan azt maga Csomafáy Ferenc is vallja, mindvégig ez maradt legkedvesebb hivatása. Képeit nézegetve időutazáson veszünk részt, hiszen rajtuk nemcsak az analóg fotózás időszaka, hanem az elmúlt idők pillanatai, a letűnt kor és rendszer mementói – azok mindennapjaival, furcsaságai-val, arcaival és egyéniségeivel – is megelevenednek. Mára, az emlékezet csalfa játékanak köszönhetően, a sokakban nosztalgiát ébresztő vagy keserűes emlékü korszak éveit, évtizedeit hozzák vissza. Elég, ha csak a néhai Kötő József<sup>2</sup> Csomafáy Ferenc Színpadfény-kép című tárlatának<sup>3</sup> megnyitóján elhangzott gondolatait idézzük: „a fekete-fehér képek nemcsak egy művészeti eszköz, de a kor hangulatát is tükrözik.” A fényképekkel készült beszélgetések rendre a „mióta és milyen indíttatásból kezdett fotózni” típusú kérdésekkel indulnak, és bevallom, hogy miután Csomafáy Ferenc képeit hamarabb megismertem, mint magát a szerzőt, ezért

*első találkozásunk alkalmával jobban foglalkoztatott az, hogy egy ilyen szerteága-zó tevékenységet maga mögött tudó alkotónak a fotográfusról milyen gondolatai vannak. Ezért javasoltam, hogy beszélgetésünket kezdjük a kérdéssor másik végén: mit gondol, mi a jó fénykép? Mikor jelenthető ki, ha kijelenthető egyáltalán, hogy egy kép jó?*

A jó fénykép tulajdonképpen ott kezdődik, amikor a hatására az emberek elkezdnek gondolkodni. És maga a kép őszintesége abban nyilvánul meg, hogy az emberek szívesen nézik, ha teszem fel lakásuk falára vagy valamilyen más helyre kiteszik, hiszen a kép emlék, emlékmegtartó ereje van. Dokumentumerejű termék, ami meg tud szólítani. Lehet, hogy az ember siet az utcán, de ha véletlenül lát egy érdekes képet az újságstandon, az esetek többségében zsebébe nyúl, előveszi a pénzt, kifizeti a lapot, és megnézi azt a fényképet, amely megállította. És ha az alkotóban van annyi mondanivaló, hogy meg tudja szólítani, hogy meg tudja állítani a maga gondjaiba merült illetőt, akkor már magának a fényképnek megvan az az üzenethordó ereje, amelyik feltétlenül arra sarkallja az embert, hogy a képet bevigye a házába. Nézze, ha belép valakinek a lakásába, nem is kell beszélgetniük, csak egyszerűen körülnéz, hogy hány kép van a falon. És hogy azok a képek mit ábrázolnak.

*- Ebből egyenesen következik az a kérdés, hogy a kép tud beszélni? Ha igen, „milyen nyelven” beszél?*

Egyetemes nyelven beszél a film és a fotó is. Mindkettő egyetemes nyelven mondja el a mondanivalóit. A művészetben nincs nemzetiség. A művészetben egyetlen dolog van: vagy van tehetség, vagy nincs tehetség. Hiszen, ha nincs tehetség, lehet bármilyen nemzetségű az illető. Viszont a ma tanintézeteinek az egyik legfontosabb feladata, hogy a tehetségeket kibányásszák, megfelelő módon irányítsák, megfelelő lehetőséget teremtsenek arra, hogy a tehetségek az elképzeléseiket megfelelő anyagi támogatással megvalósíthassák. Mert bármilyen ügyes lehetsz, bármilyen jó ötlet eszedbe juthat, ha nincs rá pénz, akkor az az ötlet elkezd kopni. Egyesek számára nagy szerencse, ha sikerül magát az ötletet megőrizni. Jelenleg sokféle eszköz áll rendelkezésünkre, olyanok, amilyenek korábban nem voltak. Ezeket az eszközöket és főleg az eszközöket mozgató embereket bizonyos cél felé kell segíteni. Segíteni kell őket abban, hogy nem baj, ha esetleg, mondjuk, filmes nyelven akadozol. De azért azt is el tudom képzelni, hogy dadogva is lehet nagyon értelmes gondolatot elmondani, és ha alá jövők, megemelem, közkinccsé teszem, rögtön más a hatása, amivel a körülöttem levő világot képes vagyok befolyásolni.

*- Milyen mértékben számít az eszköz, és milyenben a fényképész egyénisége vagy személyisége a jó fénykép esetében?*

Először az elképzelés születik meg a művészetben. De ha nem ül le, és nem dolgozza ki azt, ami őt foglalkoztatja, mindegy, hogy milyen nívón, akkor baj van. A lényeg az, hogy tegye meg. De ha nem ül le, és nem dolgozik, és nem találja meg a saját belső mondanivalójának a kifejezési formáit, akkor bizony ihatjuk az abszin-

tet, ameddig csak akarjuk, mert csak berúgunk tőle, de kép abból nem lesz. Valahol az én utam is így kezdődött: gyermekkoromban az volt a szokás nálunk a családban, hogy a fiúnak – vagyis nekem – minden nyáron egy hónapot kellett dolgoznom. Mindegy, hogy hol, de egy hónapot dolgoznom kellett. Dolgoztam többek közt a Kozmutza-szanatórium<sup>4</sup> bontásán. Az építkezésnél a bontás az egyik legmocskosabb dolog, ami létezik. És adott pillanatban láttam, ahogy a por felszállása következtében olyan szivárványos játék keletkezik, amelyet addig nem láttam. Azon gondolkodtam, hogyan lehetne ezt rögzíteni? Egyik nővérem azt mondta nekem: „Tudod mit? Próbáld meg lerajzolni.” Nos, nem ment. Egyik nyaralásunk alkalmával, Borszéken megismertem egy Andrei nevezetű fényképészt. Nézttem, ahogy dolgozott, hogyan fényképezett. Ez az Andrei meg is kedvelt egy cseppet. Volt, kivel beszélgetnie, amikor épp nem volt mit fényképezni. És egyszer azt mondta nekem: „Miért nem próbálsz meg lefényképezni, amiket itt elmondasz. Segítek neked.” És tényleg segített, így elkészült egy fényképem. Azt rögtön megmutattam az anyámnak, hogy van egy fényképem, Andrei segített, hogy megcsináljam, az enyém, de ennyi az ára. Anyám elkacagta magát, és azt mondta, „Nem baj, fiam, megveszem neked.” Ezután nem sokkal, az összegyűjtött pénzből vettem egy fényképezőgépet. És amikor már megvolt a fényképezőgépem, akkor muszáj volt elolvasnom mindent, hogy mit lehet művelni a fényképezőgéppel? Az halott tárgy, ha nem tudod, hogyan használd. Azt meg kell tanulni. Ez egy mesterség.

*- Ami végül az Ön mesterségévé vált. Pedig az Igazság szerkesztőségében folytatott munkája egyaránt távol esett a korábban választott színésztől és bölcsészettől...*

A mai napig sem tudom megmondani, hogy ki volt az az illető, aki a nagyváradi vasútállomáson egyik ismerősömnek elmondta, hogy a kolozsvári magyar újságnak fényképészre van szüksége. Éppen találkoztam ezzel az ismerősömmel, amikor megérkezett Kolozsvárra, és azonnal elmondta: „Feri, az újság fényképészt keres, menj, jelentkezzél!” Akkoriban már volt egy doboznyi fényképem, és azzal a dobozzal a zsebemben felmentem a szerkesztőségbe, kerestem a főszerkesztőt. Kovács András<sup>5</sup> vezette a lapot, annyit mondott, „én vagyok a főszerkesztő”. Mondtam neki, hogy „én vagyok Csomafáy Ferenc”. Így mutatkoztam be neki, mire kérdezte, hogy mit akarok? „Valamit szeretnék mutatni”, és a dobozt odaadtam neki: „Tessék megnézni, ha van ideje.” És láttam, ahogy nézi, és nézi, hosszasan nézi a képeket. Egy adott pillanatban felnézett, és azt mondta: „Idefigyeljen, Csomafáy elvtárs, maga fel van véve.” Így. „Holnap jelentkezik a munkahelyén.” Akkoriban jöttek haza a Moszkvában végzett kollégáim, akik az ipari, a mezőgazdasági rovatban dolgoztak, és akikkel terepre mentünk. Pontosán tudtuk, hogy X mérnök úr mit fog nekünk ott hazudni, hogy miként állnak a dolgok, és mi el fogjuk azokat mind hinni, és le is fogjuk adni az anyagot a lapban [nevet]. Nagyon kellemes társaság volt. Aztán a hajdani *Igazság* gárdájában volt olyan ember, aki az első írásaimat észrevette. És nagyon támogatót, hogy írjak. Márpedig amikor egy írása megjelenik, és annak van bizonyos belső hatása, az nagyon ser-

kentően hat az emberre. Felszabadítja. Mer gondolkodni, mer bizonyos dolgokat megfogalmazni.

### **A cenzúrának megvan a maga jól meghatározott feladata**

*- Ön hivatásából eredően sokáig részese volt egy érdekes csapatnak is. Nicolae Ceaușescu fényképezték látogatásai alkalmával. Milyen volt egy ilyen csapat?*

Protokoll-fotóriporternek hívták az ilyeneket, és ha valaki bekerült a csapatba, akkor azt állandóan, országszerte használták. Ez nem volt leányálom, mert sok magánéletünk nem volt. A hatóságoknak állandóan tudniuk kellett, hogy hol vagyunk, nem hagyhattuk csak úgy el a helységet, ahol laktunk. Nem volt mese. Egyfolytában vigyázzban kellett állni, mert soha nem tudhattuk, hiszen az örületen nagy titok volt, hogy a „Főnök” mikor, hová megy. Ceaușescu kicsi, alacsony figura volt, akkoriban mégis a világ – ahogyan Shakespeare mondaná – „talpához borult”. Miért? Ugyanolyan ember volt, mint a többi. Ha úgy vesszük, ő nem volt buta figura, csak kulturálatlan. Azt biztosan tudja, hogy szigorú szabályok voltak arra nézve, hogy őt miképpen kell fényképezni. Megtörtént egyszer, hogy az egyik fotós úgy kapta le, hogy csak az egyik füle látszott. A cenzor azonnal oda montírozta a másik fület. De Ceaușescu is nagyon élvezte, ha fényképezték. Beállt pózba is. Meg lehet nézni a hajdani képeket, hogy be van állva. Amikor valamelyik városon végig vitték, általában három fotósnak jutott az a feladat, hogy abból az autóból, amelyik közvetlenül előtte ment őt fényképezze. De a három közül csak egyik fényképezett, a másik kettő benyúlt annak a nadrágszíja alá, és úgy tartotta őt, mert az kellett, hogy fogja a gépet. Ott nem volt mese, a nap végén képet kellett adni. Az akkora feladat volt, hogy már majdnem irtóztam tőle.

*- Említette Ön is a cenzort, aki a Ceaușescu-típusú rendszerekben komoly fejtörést tud okozni. Mennyire volt igény a cenzúra kijátszására? Egyáltalán volt szükség cenzorra, vagy az alkotó maga önnönmaga cenzora volt?*

Egyik alkalommal, Kolozsváron, a Nemzeti Színház előtt folyt a május elsejei felvonulás. Elvtársak jobbról, elvtársak balról. Ilyenkor rendre több képet rendeltek az újságok, hogy az elvtársak majd kiválasztják, melyik a jó kép. Miközben fényképeztem a tömeget, a felvonulók között valamilyen külföldi állampolgárok is feltűntek, a tribünhöz közel, az útkereszteződésnél beálltak a felvonulók közé, hogy átjussanak az út túlsó oldalára, majd mentek tovább a maguk dolgára. Csak annyit láttam, hogy a ruházatuk elűt a többi emberétől. De a kép megjelent a lapban, amire valaki rögtön betelefonált, akkoriban ugyanis állandóan az „ellenséget” lestük. Másnap kint voltam terepen, amikor autó gurult mellém, és kiszóltak, hogy „Tovarășul, fiți drăguț, urcați-vă în mașină. [„Elvtárs, legyen szíves, szálljon be a gépkocsiba.”] Bevittek a Securitatéra, ahol azt kérdezte az illető tisz, hogy meg tudom-e magyarázni, hogy a felvonuláson azt a képet én hogyan csináltam? „Nekem csak az tűnt fel a felvonulás alatt, hogy az illető személyek ruhájának fazonja eltér a nálunk használt ruhák fazonjától”, válaszoltam. „Mit mond?” – háborodott fel az illető. „Mit mondjak? Amikor a tegnap volt a viza [láttaozás], maguk nem látták, nem tudták, hogy azoknak a ruháknak a fazonja más? Én tet-



tem rá a „bun de tipar”-t [nyomdakész] vagy maguk? Ki hagyta jóvá a képet, maga vagy én?” Erre azt mondta: „Stai, stai, tovarășe, că vom rezolva!” [„Türelem, türelem, elvtárs, megoldjuk!”] Ezzel csak azt akarom mondani, nem kell törődni az-  
zal, hogy a cenzúra mit tesz. A cenzúrának megvan a maga jól meghatározott feladata. A fotós először is nem cenzor. Hanem fotóművész. A fotóművészeknek teljesen mások a fotóval kapcsolatos feladatai. Abba rajta kívül jóformán senki nem szólhat bele. Mert ő vállalja azt, amit fényképez, ő tudja, miért teszi, én ezt így látom. De ügyeljen! Ez nem a cenzor világa, ez az én világom, mert én ezt látom. A fotó az enyém. És ez két különböző dolog. Nem is igazi sajtóember, aki nem tudja, hogy a cenzor mit vesz ki. Az más lapra tartozik, hogy megpróbálom. Észreveszi, kiveszi, de ha nem veszi észre, és bement a sajtóba, és megjelent, akkor mi van? Akkor ő hallgat a legjobban.

Később, másik alkalommal, Ceaușescu-kiállítást kellett készíteni Kolozsváron, a Történelmi Múzeumban, amelynek alkalmazott fényképésze voltam. Ehhez Bukarestbe, a munkástörténelmi múzeumba kellett menjek fényképeket másolni. Ott megmutatták, hogy körülbelül mit kell nekem reprodukálnom. Mondtam, hogy mielőtt nekiállnék, nagyon szépen kérem, adják írásba, hogy a képek elkészítésénél nem válogattam, azt fényképeztem le, amit elém raktak. Nem értették meg, hiába mondtam, hogy adják írásba, ha nem, akkor vegyék tudomásul, hogy nem fotózom le a képeket. Végül megírták a papírt, és azután megkérdeztem: „Legyenek szívesek, mondják meg, ki vállalja ezeknek a képeknek a kiállítását, amelyeken a sztrájkoló munkások körül mindenfelé magyarul ír?” Tátva maradt a szájuk. „Nem tudnak magyarul, igaz? Nem tűnt fel, amikor innen-onnan összeszedték az anyagot?” Bezárták a kiállítást, és átalakították az egészet. Végül itthon az Egyetemi Könyvtárban lesötétítettük a nagytermet és az óriási nagy képeket – mint például azt, amelyen Ceaușescu integet a balkonon – kivetítettük, majd abban a hatalmas méretben lefényképeztük. A múzeum embereivel csináltattunk nagy teknőket, amiben a méretes fotópapírokat beleforgattuk a vegyszerbe, hogy a képeket előhívjuk. Hogy ne vágjuk a képeket, hogy egyben legyenek. Majd azokat a hatalmas nagy képeket kitétték a Történelmi Múzeumban a falakra, és néztük, és gondoltam magamban, Istenem, mennyi jó dolgot lehetne ezalatt művelni.

### **Megjelent az ember, a kicsi, törékeny, egy csomó jóindulattal**

*– Erdélyi személyiségek portréiból összeállított kiállítása rendkívül hosszú utat járt be. Az Ön által megörökített személyekre ma már történelmi távlatokból tekintünk vissza. Milyen volt a munka velük, kire emlékezik szívesen?*

Márton Áron.<sup>6</sup> egy fogalom. Amikor Márton Áronnal először találkoztam, a törékenysége volt, ami nagyon meglepett. Kis, vékony, rendkívül barátságos, érdeklődő, nyílt ember. Házi őrizetben volt, nem hagyhatta el a püspökséget, akkoriban volt ez, amikor a kertben sétálva rálóttek. Meg is kérdeztem tőle: „Püspök úr, amikor Ön hallotta, hogy a füle mellett megy el a golyó, mégis mire gondolt?” Olyan egyszerűen válaszolt, azt mondta: „Mindegy, hogy mit gondoltam, van Isten.” Abban az időben a szó legszorosabb értelmében beloptak hoz-

zá a püspökségre, Gyulafehérváron. Egyik pap volt, aki bevitt, aki vállalta a rizi-  
kót. Mondtam neki: „Kérdezd meg a püspök urat, hogy hajlandó-e ilyesmibe be-  
lemenni. Nagyon szépen kérem, hogy értsen meg engem, nem akármilyen lehe-  
tőség ez nekem.” Aztán kértem egy hónap időt. Mire használtam fel az egy hóna-  
pot? Ezalatt előkerítettem azokat az embereket, akik együtt voltak elzárva Már-  
ton Áronnal börtönben. Találtam is ilyeneket. Megkérdeztem tőlük, hogy Márton  
Áron a börtönben hogyan viselkedett? Elmondták, hogy a börtönben tulajdon-  
képpen az egyházi rítust betartotta. A hitét nem tudták elkobozni.

Később, a rendszerváltást követően, a régi, börtönt megjárta egyéniségek élet-  
útját akartam fényképezni. Ráálltam erre, így elmentem a máramarosszigeti börtön-  
be is, ahol egykoron fogva tartották Márton Áront. A legfantasztikusabb do-  
log az volt, amikor a sötét cellába bezárattam magam. Megkértem, hogy zárják  
rám az ajtót kulccsal kintről. És bumm. Mély sötét. Ezek tulajdonképpen érzel-  
mi dolgok, mert mély sötétet bárhol tudok csinálni, majd előveszek egy sötét ké-  
pet, és azt mondom, „látod, itt van Márton Áron börtöne”. Mondom én, holott  
nincs is. Akkor éreztem, hogy amikor becsukják az ajtókat, akkor nagyon furcsa  
dolgok jutnak az embernek az eszébe. Visszatérve, a püspök úr élvezte a fotózást.  
Meglepődtem, hogy tetszett neki a dolog. És végig beszélgettünk, ő is, én is be-  
széltem, meg is mondom, hogy miért: mert így nem figyelt arra, hogy fényképe-  
zem. Vagy nem figyelt annyira arra, hogy fényképeztem. Mert az ember milyen?  
Ha azt mondom, hogy most készítek egy felvételt róla, akkor megfogja a széket,  
hogy „parancsoljál!” [megfogja a széke karfáját, és kihúzza magát]. Ez akkor el-  
tűnt. S megjelent az ember, a kicsi, törekeny, egy csomó jóindulattal.

*- Az emberek a fényképeken a tökéletesség illúziójára törekednek. Hogyan em-  
lékezik a többi személyiségre? Hogyan viselkedtek a fotózás alkalmával? Nyilván,  
képtelenség az összeset felsorolni*

Kós Károly<sup>7</sup> is élvezte. Annyira élvezte, hogy fényképezik, hogy meglepődtem,  
s mondtam magamban, nézz oda te, milyen fantasztikus ereje van a fényképnek.  
Határozottan mondom, hogy van. A legérdekesebbek egyike Szabó T. Attila<sup>8</sup> nyelv-  
vész professzor volt. Magas, szikár, nagyon jó időbeosztással dolgozó ember. Fel-  
mentem hozzá a lakására, és nem számítottam arra, hogy mennyire kinyílik. Vala-  
hogy közelebb is kerültünk. Végig beszélgettünk. Lényegében nem elég, hogy törté-  
nelmi jellegű képek készültek el akkor, hanem az emberben valahogy a jókedvet  
és nem a száraz nyelvészt láttam, akinek fontos volt a természet, a kirándulás, és  
mondjuk, időnként a könyvek világából való szabadulás. Bajor Andor<sup>9</sup> viszont hal-  
lalos komolysággal vette a fotózást. „Mondd meg mikor, hány órákor, hogyan? Mit  
vegyek magamra?” Ezt általában az ember valami viccel próbálta elütni, de Bajornál  
nem ment. Bajor amilyen humoros tudott lenni az írásában, olyan száraznak tűnt –  
nem volt az, de annak tűnt. Aztán Jakó Zsigmondnak<sup>10</sup> nagy lakása volt az Erzsébet  
út elején, ami azért volt fontos, mert tömve volt könyvekkel. Ott leülni a könyvek-  
től nem lehetett, nem Jakó Zsigmondtól. Megvolt a maga karosszéke, és azt nagyon  
szerette. Ott olvasott, írt, állandóan dolgozott, elnéztem, hogy egyáltalán ez az ember  
mikor pihen? Mondtam, csak tegye, amit tenni szokott, miattam ne zavartas-

sa magát. Azt mondta, azzal nem lesz baj, mert ő órákon keresztül képes ülni, írni, meditálni, ha engem nem zavar, őt pláne nem fogja zavarni.

A valóság az, hogy élvezték, ha az ember őket fényképezte. Volt olyan, is aki kicsit rájátszott, hogy mennyire érdekes vagyok neked, mert látod, te engem fényképezel. És ilyenkor hagyni kellett, mert sohasem tudta azt, hogy mikor kattintom el a gépet. Felemeltem a fényképezőgépet a szemem elé, és a gépen keresztül társalogtunk, én ki nem engedtem őt addig, amíg meg nem csináltam azt a képet, amelyre azt mondtam, hogy ez valóban közel áll Bretter Györgyhoz<sup>11</sup> vagy Beke Gyurihoz.<sup>12</sup> Kár, hogy abban az időben hangot nem rögzítettem, mert ezek jó hangulatú, értékesebbnél értékesebb beszélgetések voltak, amelyek során tulajdonképpen mind levetették a fotózással járó merevséget. Külön mese viszont Györkös Mányi Albert,<sup>13</sup> ugyanis ő szentül meg volt győződve arról, hogy róla nem tudnak felvételt készíteni. Hogy senki nem tudja őt fényképezni olyannak, amilyen tulajdonképpen volt. És ebbe a dologba, legyünk őszinték, Györkös Mányinak messzemenően igaza volt, mert a munkáit nézve, ahogy a körülötte levő világot azzal a hihetetlenül sajátos módon látta és láttatta, azt utánozni nem könnyű dolog. És tudom, hogy annak idején, amikor még fényképeztem is, számomra is probléma volt Györkös Mányit azzal a rengeteg kétellyel, azzal a rengeteg kérdéssel követni, hogy „ha ez így van, akkor az hogyan fog megnyilvánulni?” Az önmarcangoló embernek a prototípusává nőtte ki magát. Azért tartom a személyiségportrékat<sup>14</sup> rendkívüli értéknek, mert azok a pillanatok már az életben többé vissza nem jönnek. Egyediek, akkor voltak, és kész. Ezeken a képeken, amiket felnagyítottunk, vagy a filmekben, amelyeket később fel lehetne nagyítani, mindent megtaláljuk.

*- Színpadfény-kép címmel nyílt meg néhány évvel ezelőtt tárlata, amelyen az egykori színházi életbe nyer betekintést az érdeklődő. A színház egy teljesen más világ.*

Nagyon szerettem a színházat. És az operát is. Először is, merő véletlenségből a kezembe került egy, a színházi fotózásról készült tanulmány. Ez akkoriban volt, amikor Senkálzky Endre<sup>15</sup> vette át a kolozsvári színház igazgatását. Senkálzky a szó legszorosabb értelmében nagyon kedvelt, ugyanis rengeteget statisztáltam a színházban. Addig úgy ment a színházi fotózás, hogy volt egy fényképész Kolozsváron, akit elhívtak, legyen szíves jöjjön, készítsen felvételeket. ☒ eljött, hozott két tekercs filmet, és azt kérdezte: „nos, elvtársak, kit fényképezünk?”. Mondták, hogy őt meg őt meg őt, majd őket hárman. Jó. Az elvtársak beálltak, pakk. „Ki a következő, akit fényképezünk?” [Ásítást imitál] „☒ k ketten. Jó.” Néztem ezt, és egyszer megszólaltam: „Senkálzky elvtárs, nem lehetne valahogy elintézni, hogy a lapban megjelenő képet valamivel hamarabb, egy-két nappal hamarabb készítem el? Mégsem mindegy, hogy mikor jelenik meg az a kép...”. Valahogy rábeszéltem, ő meg lehetővé tette. Attól kezdve elmaradt az úgynevezett versenytárs, ő már engem nem zavart, és bárholnan készíthettem a felvételeket. Akkor kezdtem kézből csinálni a felvételeket. Azt tudni kell, hogy olyan kezem volt, hogy a kézben tartott gépet két másodpercig tudtam berezzenés nélkül tartani. Az nagyon nagy dolog volt. Két másodpercig. Azt vagy tudja valaki, vagy olyan korban

van, olyan kondiban van, hogy tudja, hogyan kell azt a gépet tartani, hogy ne remegjen.

### **Mutasson nekem olyan fényképet, amit vak ember készített**

*– Fényképeket nézve, rendre felmerül a kérdés, hogyan találkozik a téma és az alkotó? Milyen hosszú az út a gondolattól a megvalósításig? És mennyiben volt más az analóg, és milyen most a digitális fényképezés kínálta lehetőségek között a folyamat?*

Én a szó szoros értelmében ettem a filmet. Nem spóroltam, mert azt, amit nem fényképeztél le a megfelelő pillanatban, a megfelelő helyzetben, azt többet ne keresd. Például Robert Capával<sup>16</sup> kapcsolatban az idézet, amelyet sokan előszeretettel használnak, nevezetesen „ha nem elég jó a képed, akkor nem voltál közel az eseményhez”, hibás idézet. Hiszen a halálát is az okozta, hogy igenis túl közel volt a témához. Mert nem kellett volna neki az indokínai háborúban az aknára állnia. Az merő véletlen, de úgy látszik, hogy neki ez volt a sorsa. De a mai fényképeknek a tartalma micsoda? Nos, majdnem egy és ugyanaz. A fotóművészetben minden állandó, csak a forma változott, a tartalom ugyanaz. Igaz, hogy állandó a felfelé menetel, de egyet ne felejtünk el, éspedig, hogy egy adott pillanatban a világ legmagasabb pontjáról is le kell jönni. Ha életben akarsz maradni. Felmászni felmászhat, senki nem mondja neked, hogy ne, de meddig ücsörögsz ott? A technika az ember nélkül halott valami. A fotósnak szeme kell hogy legyen, ez, ami a döntő: először meglátni a témát, utána meg elkészíteni. Egyáltalán, mutasson nekem olyan fényképet, amit vak ember készített. Pofonegyszerű. Mutasson egyetlen olyan képet. És ha hiszi, ha nem, van ilyen. De nézze meg például a sarkon kolduló embereket, akár itt, Kolozsvár utcáin, hogy milyen fantasztikus rutinnal képesek a következő adakozót kiszűrni. Téma kell? Ott hever az utcán. Csak be kell állítani a gépet, és akkor kell ott lenni, és kattintani, amikor a dolgok történnek. Ennyi az egész. Azon áll vagy bukik, hogy az illetőben van anynyi érzékenység, hogy meglássa: ebből tényleg érdemes bizonyos felvételt csinálni, bizonyos szögből.

*– Sok évtizedes pályát követően milyen maradt viszonya a sajtóval és a fényképezéssel?*

Nagyon tudok annak örövendeni, ha nagyon jó felvételt látok, nemrég volt például a World Press Photo kiállítás.<sup>17</sup> Hosszú perceket álltunk – a nejem, Gyöngyvér állt, én ültem a karosszékekben –, és néztem a jobbnál jobb felvételeket... Bármikor, ha bemegyek a múzeumba egy fotókiállításra, ott olyan képeket látok, hogy csak nézem, és az jár az eszemben, hogy ez igazán nekem is eszembe juthatott volna. De neki jutott az eszébe. Egyszóval: a világ nyitva áll. Ma már koromból kifolyólag nem tudok úgy fényképezni, mint ahogyan valamikor fényképeztem. Nincs meg az a reflexívem, nincs meg az a mozgáslehetőségem, amelyek hiánya bizonyos dolgokban nagyon gátló. Mára a kerekesszéknek köszönhetően rájöttem az úgynevezett V-formára, hogy a világot – mivel én lennebb ülök a kerekesszékben, mint egy rendes székben – kicsit alulról, békaperspektívából nézem. Máskép látszanak a dolgok, mások a torzulások, más dolog ugrik szembe. Számomra – és

még nagyon sok ember számára – a sajtó, a média örökkévalónak tetszik. Érdekes, hogy annyit semmiért nem harcoltak a világon, mint a szabad sajtóért. Milliók áldozták az életüket a sajtó szabadságáért. Nem az a lényeg, hogy feláldozd az életed, hanem hogy az életet színesebbé tedd az írásaidal, a fényképeiddel.

## SZAKIRODALOM

- Balogh Edgár (szerk.) (1981), *Romániai magyar irodalmi lexikon I. kötet*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó
- Balogh Edgár (szerk.) (1991), *Romániai magyar irodalmi lexikon II. kötet*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó
- Dávid Gyula (szerk.) (1994), *Romániai magyar irodalmi lexikon III. kötet*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó
- Dávid Gyula (szerk.) (2010), *Romániai magyar irodalmi lexikon V/I. kötet*, Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár–Bukarest, Kriterion Könyvkiadó
- Moholy-Nagy László (1979), *A festéktől a fényig*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó
- Szabó Ákos András (szerk.) (2002), *Magyar festők és graffikusok életrajzi lexikona I. kötet*, NBA Kiadó, Nyíregyháza.
- Szilágyi Gábor (1982), *A fotóművészet története (A fényrajztól a holográfiáig)*. Budapest, Képzőművészeti Alap.
- Tibori Szabó Zoltán (szerk.) (2016), *A kolozsvári Minerva sajtófotó-archívuma*. Kolozsvár, Minerva Művelődési Egyesület.

## JEGYZETEK

1 Csomafáy Ferenc (született: Kolozsvár, 1936. május 13.) középiskoláit a Kolozsvári Református Kollégiumban végezte. Egyetemi tanulmányait a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen kezdte, majd a BBTE Bölcsész tudományi Karán – Magyar nyelv és irodalom szerzett diplomát 1963-ban. 1965-től a kolozsvári Igazság napilap fotóriportere. Mivel nem volt a Román Kommunista Párt tagja, 1974-től nem dolgozhatott tovább a pártlapnál. Szabadúszó (1974–1981), a kolozsvári Erdélyi Történelmi Múzeum fényképésze (1981–1985). Az 1985-ös leépítések követően újra szabadúszó (1986–1989), 1990-től 2005-ig a bukaresti Romániai Magyar Szó, 2005-től 2006-ig az Új Magyar Szó fotóriportere és újságírója. 2006-ban nyugalomba vonult, azóta írásai többek között a Népújságban, Művelődésben, Közgazdász Fórumban jelentek meg. Később az online sajtó felé fordul, írásait napjainkban az erdon.ro portálon közli.

2 Kötő József (Kolozsvár, 1939. augusztus 8.–2015. január 19., Kolozsvár) – A Kolozsvári Állami Magyar Színház irodalmi titkára, 1986-1990 között igazgatója. A Hét kolozsvári szerkesztője (1990), az RMDSZ országos társadalomszervezési titkára, majd közművelődési, oktatásügyi államtitkára. Az EMKE elnöke, később tiszteletbeli elnöke. A BBTE Színház Karának oktatója volt, számos tanulmánya és színház-történeti kötetet jelent meg.

3 A Minerva-ház Cs. Gyimesi Éva terme, Kolozsvár, 2012. február 23–március 15.

4 A kolozsvári Fellegváron álló Dr. Kozmutza (Cosmuța) Szanatóriumot 1920-ban építették, dr. Adalbert Cosmuța orvos elgondolása szerint, aki a 20. század elején a budapesti Városmajor Szanatórium igazgatója volt.

5 Kovács András (Bözödújfalú, 1926. január 9.–2004. szeptember 29., Sepsiszentgyörgy) újságíró, író, szerkesztő, a bukaresti Ștefan Gheorghiu pártfőiskola végzettje (1955). 1945–1949 között a kolozsvári Igazság riportere, majd szerkesztője, 1949–1970 között főszerkesztője. 1970 és 1985 között a bukaresti A Hét című hetilap szerkesztőségi titkára. Széles körben ismertek a Zsil-völgyi bányászokról írt riportjai, valamint az erdélyi szombatosok történelméről és kultúrájáról írt kötetei. (RMIL III. kötet, 149.)

6 Márton Áron (Csíkszentdomokos, 1896. augusztus 28.–1980. szeptember 29., Gyulafehérvár) hitszónok, egyházi és neveléstudományi író, Erdély római katolikus püspöke. 1949-ben hamis ürüggyel Bukarestbe hívták, majd az úton letartóztatták. Kétéves vizsgálati fogság után a Bukaresti Katonai Törvényszéken lezajlott koncepció pere. Összeesküvés és hazaárulás büntetéseért életfogytiglani kényszermunkára és 10 év szigorított börtönre ítélték. Elítélésének valódi oka azonban a katolikus egyház működését korlátozó szabályzat kikényszerítése volt. 1955. március 25-én, a genfi konferencia előtt megszakították büntetését, és szabadlábra helyezték. Mivel magatartását továbbra is a bebörtönzése előtt vallott elvei határozták meg, 1957-ben elrendelték házi őrizetét. Teljes szabadságjogait csak 1967-ben kapta vissza. (RMIL III. kötet, 500–501.)

7 Kós Károly (Temesvár, 1883. december 16.–1977. augusztus 24., Kolozsvár) – építész, író, szerkesztő, grafikus, tanár, politikus. Sztánán Kalotaszeg címmel lapot indított (1912), író-újságíró barátaival együtt hívta életre az Erdélyi Szépművészeti Céh független könyvkiadó vállalatot (1924). Az Erdélyi Helikon irodalmi folyóirat szerkesztője (1931–44). A kolozsvári Minerva Irodalmi és Nyomdai Műintézet számtalan kiadványában jelentek meg grafikái és írásai. (RMIL III. kötet, 128–133.)

8 Szabó T. Attila (Fehéregyháza, 1906. január 12.–1987. március 3., Kolozsvár) – erdélyi magyar nyelvész, történész, irodalomtörténész, néprajzkutató. Életének főműve, amelyen több mint hat évtizeden át dolgozott, az Erdélyi magyar szótörténeti tár. (RMIL V/I. kötet, 307–314.)

9 Bajor Andor (Nagyvárad, 1927. szeptember 30.–1991. január 25., Debrecen) – író. 1949-től 1952-ig előbb gyakornok a Bolyai Tudományegyetem Logika Tanszékén, majd a Magyar Irodalomtörténeti Tanszéken tanársegéd, 1953-tól az Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1957-től a Napsugár, 1962-től pedig az Irodalmi Könyvkiadó szerkesztőségi tagja Kolozsvárt. 1969 után az Előre kolozsvári munkatársa. Sajátos műfaját, a humoreszk eszközeivel megmódolt novellát fokozatosan alakította ki. (RMIL I. kötet, 117–119.)

10 Jakó Zsigmond (Biharfélegyháza, 1916. szeptember 2.–2008. október 26., Kolozsvár) Széchenyi-díjas romániai magyar történész, művelődés- és gazdaságtörténész, levéltáros, paleográfus, a Magyar Tudományos Akadémia tiszteleti tagja (1988). (RMIL II. kötet, 465–470.)

11 Bretter György (Pécs, 1932. március 21.–1977. november 17., Budapest) magyar esszéíró, filozófus. 1954-től 1958-ig az Igazság szerkesztője, majd tanársegéd a Bolyai Tudományegyetem Dialektikus és Történelmi Materializmus Tan-

székén. 1966-tól kezdődően megjelenő esszéi és tanulmányai új szint hoztak a hazai magyar bölcseleti irodalomba. (RMIL I. kötet, 292–293.)

12 Beke György (Uzon, 1927. augusztus 3.–2007. január 20., Budapest) – író, műfordító. 1947-ben a sepsiszentgyörgyi Népi Egység szerkesztőségében dolgozott, 1948-tól a Romániai Magyar Szó, ill. Előre belső munkatársa. Tagja volt a Művelődés szerkesztőbizottságának, számos bel- és külföldi folyóirat munkatársa, A Hét szerkesztője. 1994-től a Magyar Életet szerkesztette. 1995–2000 között a Nyelvünk és Kultúránk felelős szerkesztői teendőit látta el. 1989-től Budapesten élt, az áttelepülése utáni években többek között az Élet és Irodalomban publikált. Legszorgalmasabb terepjáró írónk, aki a valóság sokoldalú riporteri feltárása mellett élményanyagának regényes feldolgozására is törekedett. (RMIL I. kötet, 189–191.)

13 Györkös Mányi Albert (Tordaszentlászló, 1922. július 18.–1993. május 27., Kolozsvár) zenetanár, festőművész, illusztrátor. A kolozsvári Zeneművészeti Középiskola klarinéttanára volt. 1993-ban, 71 évesen, Majális úti műteremlakásában, betegségtől gyötörtén, az elmagányosodástól félve, önkezeléssel vetett véget életének. (Magyar festők és grafikusok életrajzi lexikona I. kötet, 410–411.)

14 Csomafáy Ferenc gyűjteményéből az Erdélyi arcképcsarnokom című tárlaton mások mellett Bajor Andor, Banner Zoltán, Bartis Ferenc, Bálint Tibor, Beke György, Berde Amál, Cseh Gusztáv, Csiha Kálmán, Debreczeni László, Gáll Ernő, Jakó Zsigmond, Kányádi Sándor, Kós Károly, Márton Áron, Márton Árpád, Palocsay Zsigmond, Szabó T. Attila, Szász János, Teleki Ernő portréfotóit mutatta be.

15 Senkálzky Endre (Kolozsvár, 1914. október 2.–2014. január 5., Kolozsvár) színész, rendező, pedagógus, színházigazgató. (RMIL V/I. kötet, 115–116.)

16 Robert Capa (eredeti nevén Friedman Endre) (Budapest, 1913. október 22.–1954. május 25., Indokína, Thái Binh) magyar származású fotográfus. A 20. század egyik legjelentősebb fotósa, elsősorban dokumentaristaként, haditudósítói tartják számon. Rövid élete során öt csatatéren fotózott (a spanyol polgárháborúban, a japánok kínai inváziójakor, a második világháború európai hadszínterein, az első arab–izraeli háborúban és Indokínában). A második világháború folyamán Londonban, Észak-Afrikában, Olaszországban, a normandiai partraszállásnál az Omaha Beachen és Párizs felszabadításakor is ott volt és dokumentálta a háború eseményeit. 1954-ben a Life Indokínába küldte, hogy tudósítson a francia gyarmati harcokról. Május 25-én taposóaknára lépett, amely felrobbanva azonnal megölte.

17 World Press Photo kiállítás, Kolozsvári Szépművészeti Múzeum, Kolozsvár, 2018. június 29.–július 22.





# A kolozsvári sporttelep felépítésének története a korabeli sajtó tükrében

**KILLYÉNI ANDRÁS**

**PhD, sporttörténész, egyetemi oktató – BBTE / PhD, sports historian,  
univ. teacher - BBU  
E-mail: killyeni@yahoo.com**

## **Abstract (How Cluj's First Stadium Was Built - in the Mirror of the Contemporary Press)**

*In the first decade of the twentieth century, the sport life of Cluj has undergone a major development. The small countryside city suddenly became the biggest sport center in Transylvania. It was the golden age for many sports (athletics, fences, skating), in the same time other sports started to develop at a very fast pace (football, tennis, gymnastics). At the same time, there was a lack of sports facilities. István Somodi won the silver medal at the 1908 London Olympic Games in high jump event, and this was a starting point to put a plan in place for building a new facility. In 1911 the modern stadium was built in the area behind the park, this was one of the most modern arenas of its time, and which become home to football, athletics and tennis tournaments.*

**Keywords** István Somodi, stadium; 1911; Gyula Kovács; ceremony of the inauguration

## **Rezumat (Construcția primului stadion din Cluj – în oglinda presei vremii)**

*În prima decadă a secolului 20, viața sportivă clujeană a trecut printr-o dezvoltare uriașă, Clujul devenind cel mai mare centru sportiv din Transilvania. A fost prima epocă de aur pentru mai multe sporturi (atletism, scrimă, patinaj), iar alte sporturi (cum ar fi fotbalul, tenisul sau gimnastica) s-au dezvoltat într-un ritm alert. În același timp, Clujul ducea lipsa unor facilități sportive, unde diferitele sporturi puteau fi practicate la cel mai înalt nivel. István Somodi a câștigat medalia de argint la Jocurile Olimpice de la Londra din 1908 în proba de sărituri în înălțime, și în urma acestui rezultat s-a început planificarea construcției stadionului, în spatele parcului central. După finalizarea lucrărilor, arena sportivă a devenit una dintre cele mai moderne stadioane ale epocii, fiind locul de antrenament și de concurs pentru practicanții fotbalului, atletismului, gimnasticii și tenisului.*

**Cuvinte cheie** István Somodi; stadion; 1911; Gyula Kovács; ceremonia de inaugurare

A huszadik század első évtizedében a kolozsvári sportélet óriási fejlődésen ment át és a vidéki kisváros Erdély legnagyobb sportközpontja lett. Számos sportág aranykorát élte ekkor (atlétika, vívás, korcsolya), más sportágak pedig ekkor fejlődtek igen gyors iramban (labdarúgás, tenisz, torna). Hiányzott ugyanakkor egy szakszerű sporttelep, ahol számos sportot lehetett volna úzni a legmagasabb szinten. Somodi István az 1908-as londoni olimpiai játékokon ezüstérmét nyert magasugrásban, ez pedig megadta a löketet egy terv előkészítésére, így

1911-re elkészült a Sétatér mögötti területen a városi Sporttelep, amely korának egyik legmodernebb arénája volt, és amely otthont adott a labdarúgásnak, atlétikának, tornának és tenisznek egyaránt.

### **A kezdetek – az atlétika Kolozsváron**

Az atlétika csírája 1875-ben fogant meg Magyarországon, ekkor gróf Esterházy Miksa, a Monarchia angliai követe, Budapestre való visszatérése után az angol atlétikai eszmék felkarolása mellett foglalt állást. Fáradozásainak eredményeként 1875. április 8-án Budapesten megalakult a Magyar Athletikai Club (MAC), mely Magyarország első atlétikai egyesülete volt. A budapesti sportélet virágzása rányomta bélyegét a vidéki, kezdetleges sportéletre is, sportegyesületek alakultak országszerte: Kolozsváron, Zentán, Győrött, Körmenden, Szabadkán, Hódmezővásárhelyen stb. (Zuber, 1934)

Kolozsváron is megindult egy mozgalom, melynek célja az atlétika meghonosítása volt. Már 1875-ben Kolozsvárra érkezett dr. Molnár Lajos<sup>1</sup>, Esterházy követe, aki az atlétikai eszméket népszerűsítő előadásokat tartott. A kolozsvári sajtó örömmel köszöntötte, és sok sikert kívánt törekvései megvalósításához. Bár úgy tűnt, minden feltétel adott egy atlétika egyesület megalakulásához, erre mégis évekig kellett még várni.

A fordulópontot dr. Baintner Hugó<sup>2</sup>, a MAC volt titkárának 1883-as Kolozsvárra történt költözése jelentette. Baintner maga köré gyűjtötte mindazokat, akik elkötelezetten harcolhattak az egyesület megalapításáért. 1885. január 15-én a belügyminiszter jóváhagyta a szabályzatot, így megalakulhatott a Kolozsvári Atlétikai Club (KAC).

A klub működésének legfontosabb részét a szervezett versenyek jelentették. Évente kétszer rendeztek nyilvános viadalt, emellett rendszeresen gyalogló-, illetve téli házi versenyeket is lebonyolítottak, amelyek népszerűek voltak a tagok és a közönség körében. A nyilvános viadal programjában szereplő versenyek közül az egyik kiemelt, úgynevezett bajnoki próba volt. Ha egy sportoló három, egymást követő viadalon győzött ebben a próbában, illetve egy meghatározott eredménynél jobbat ért el, elnyerte az egyesület bajnoki címét.

A Kolozsvári Atlétikai Club legnagyobb gondját a korszerű atlétikapálya hiánya jelentette. Az 1885–1889 közötti időszakban az egyesület ideiglenesen kialakított pályákon rendezte a viadalokat a Lövéldében, a Bonctani Intézet kertjében, Désen vagy Marosvásárhelyen. 1889-ben az egyesület bérbe kapott egy területet a Sétatéren, a Szamos és a sétányok között, a tóval egyvonalban. Itt alakították ki az első atlétikapályát.

Sajnos a KAC hanyatlásának kezdetekor, 1891-től a pálya elhagyatott lett, így 1893-ban az akkor igen virágzó kerékpáros egyesület kérte a pálya átadását átalakítás céljából. 1894-től itt működött Magyarország egyik legmodernebb kerékpárpályája, ahol a kor legjobbjai rendszeresen versenyeztek egymással. Sajnos ez a korszak is igen rövid volt, a fordulópontot az 1899-ben bevezetett kerékpáradó jelentette. Már 1899-ben elhangzott néhány indítvány, miszerint a kerékpárpályát le kéne bontani, a területet pedig a Sétatérnek visszaadni, és végül 1903

áprilisában a városi tanács döntésének értelmében ez meg is történt. (Ellenzék, 1903. április 18.)

1902-ben megalakult a Kolozsvári Egyetemi Atlétikai Club (KEAC), amely Magyarország harmadik egyetemi sportklubja volt. Egy modern kolozsvári sporttelep gondolata már ekkortól foglalkoztatta a kolozsvári sportvezetőket. Mindenki egyetértett abban, hogy szükség van egy olyan sportlétesítményre, amely megfelel az európai sportélet magas színvonalának és szabályrendszerének, ahol országos, de akár nemzetközi versenyeket is lehet rendezni.

A kolozsvári sportegyletek viszont elsősorban a saját érdekeiket követték: a KEAC atlétikapályát szeretett volna, a labdarúgók saját pályájukat követelték, a céllövők a Lövölde felújításáért harcoltak, a tenisz kedvelői pedig újabb tenispályák kialakítását kérték. Hiányzott az összhang az egyletek és sportvezetők között, ezt a városvezetés kihasználta arra, hogy az anyagi befektetést késleltesse.

### **Somodi István eredményei és hatása a kolozsvári sportéletre**

1908-ban dr. Somodi István kolozsvári magasugró, a KEAC atlétája a londoni olimpián ezüstérmét nyert magasugrásban. Eredményét az egész város ünnepelte, sikere pedig újra felvetette a városi sporttelep ötletét, ahol helyet találjanak az atléták, a labdarúgók és a teniszezők is. Ekkor a városi tanács is belátta, hogy szükség van az új sporttelepre, hiszen Kolozsváron is lehetne rangos versenyt rendezni. Példaként ott állt a sétatéri tó, amely 1908-tól Magyarország második központja lett a korcsolyázás terén, és amely évről évre rangos eseményeknek adott otthont.

Hiszen szégyen volt Somodival és a többi kolozsvári atlétával szemben, hogy az edzéseket olyan kertekben vagy udvarokon kellett elvégezniük, amelyek nem feleltek meg a feltételeknek, ahol a sérülésveszély igen magas volt. És Somodi így is képes volt szembeszállni a világ legjobbjaival.

„Azt a nagy energiát, törhetetlen ambíciót pedig, amellyel a nagy napra készül, egyenesen csodálni tudjuk! Távol a fejlett sportélet élő fővárostól, szinte teljesen magára hagyatva, társ nélkül, valami rossz kis udvaron csöndben dolgozik a mi Somodink a maga és a magyar sport dicsőségére!” (Sport Hírlap, 1910. október 10.)

A Sport-Világ sportlap már 1910 tavaszán jelezte a kolozsváriak azon óhaját, hogy egy modern sporttelepet hozzanak létre a Ferencváros Torna Club készülő stadionjának terve alapján. Nagy tervek, nagy remények voltak ezek, de Kolozsváron óriási igény volt szakszerű infrastruktúrára.

„Kolozsvár városa ugyanis egy nagyszabású sporttelepet létesít, melynek építésével Pobuda Tivadar (Ferencvárosi Torna Club tagja) mérnököt bízta meg. A sporttelep építéséhez még e hónapban hozzáfognak ugyan, de ez csak őszig készülhet el. Az új telepet valamilyen kolozsvári egylet használni fogja és a pálya kezelése egy klubközi bizottságra bízatik.” (Sport-Világ, 1910. március 5.)

„Az új pályák közül a legnagyobbat és legmodernebbet a Ferencvárosi Torna Club építi. Már a jövő héten megkezdődnek az első kapavágások s talán ez évben kész is lesz a pálya, melynek leírásáról külön cikkben lesz szó lapunkban. Kolozsvár városa építi a másikat. Teljesen a ferencvárosi mintára, csak kisebb arányban. E héten kezdődnek meg ennek az építési munkái is.” (Sport-Világ, 1910. július 25.)

Úgy tűnt, a terv igen hamar megvalósul, hiszen a város törvényhatósági bizottsága hetvenezer korona támogatást szavazott meg a kivitelezésre. Sőt, közbenjártak a belügyminiszternél is, megszerezvén jóváhagyását a terveknek. (Újság, 1910. május 14.)

Bár a munkálatok késtek, a fővárosi sportsajtó igen optimistán fogadta a helyi híreket. Amit nem vettek akkoriban figyelembe, hogy az építkezéshez a városi tanács pályázatot kellett, hogy hirdessen, így minden munkálat 1911-re tolódott. A városi tanácsban felvetették, hogy az új sporttelepet a Sétatér mögött, a fás berek és a Lövölde helyén építsék fel. A terveket 1911-től lehetett előkészíteni, hiszen ekkor járt le a szerződés erre a területre a városi kincstár és a tűzifa-kitermelők között.

A sporttelep tervét Kovács Gyula városi mérnök készítette el a Ferencváros Torna Club pályájának mintájára, a munkálatok is az ő irányítása és felügyelete mellett zajlottak. 1911 szeptemberére elkészült a sportlétesítmény. Kovács Gyula figyelembe vette a labdarúgók észrevételét, hogy a pályát ne kelet–nyugat irányba tegye, mert így délutánonként az egyik csapat mindig a nappal szemben játszott volna (elsősorban Koncz Rudolf korabeli labdarúgó beszélgetett sokat a tervezőmérnökkel és osztotta meg addigi tapasztalatait a labdarúgópályákkal kapcsolatban).

Az új pálya így észak–dél fekvésű lett, a nyugati oldalra került a fatribün, a keleti oldalra pedig az állóhelyek. A tribün 1500 férőhelyes volt, alatta meleg-hideg vizes zuhanyú fürdő, illetve minden kolozsvári egyesületnek saját öltözője volt. A pálya mögött hat teniszpályát alakítottak ki, a tribün mögött pedig egy kis lakóházat építettek a sporttelep felügyelőjének részére.

A fővárosi sportsajtó nagy érdeklődéssel követte az eseményeket, és számolt be az előkészületekről. Íme, néhány gondolat, amely a kolozsvári törekvések jelentőségét emelte ki.

„Elismeréssel s örömmel adunk hírt Erdély fővárosának nemes áldozatkészségéről s hisszük, hogy az új sporttelep megvalósításával Kolozsvár és Erdély kissé elhanyagolt sportélete csakhamar rohamos fejlődésnek indul.” (Sport-Világ, 1911. július 29.)

„Mert tudnunk kell, hogy Kolozsvár ma is gócpontja, szellemi vezetője Erdélynek. Ami ott bevett divat, az csakhamar divattá lesz a sok kicsi erdélyi városkában is. Amit ott a fiatalok megszoknak, megszeretnek, az elvándorol Erdélyország minden zege-zugába. Amit most Kolozsvár művel, az arányaiban olyan hatalmas nemzetmentő munka, amilyent eddig Nagy-Magyarországon egy város sem produkált.” (Nemzeti Sport, 1911. szeptember 3.)

## A felavatástól az első világháború kitöréséig (1911–1914)

1911 szeptemberére befejeződtek a munkálatok, az ünnepélyes megnyitó szervezése is jól haladt: Kolozsvár impozáns ünnepre készült, pont olyanra, amilyenre a sporttelep sikerült.

„Maga a sporttelep gyönyörű látványt nyújt, hatalmas sötét-kékre festett tribünje több, mint ezer néző befogadására alkalmas, a footballpálya teljesen füves, az atletikai futópálya salakos, a kor minden igényének megfelelően, modernül berendezve. Kolozsvár város építtette ezt a sporttelepet és ezzel megmutatta, hogy egy városnak mi-képp kell a sportot támogatnia.” (Herkules, 1911. szeptember 20.)

A pálya felavatását 1911. szeptember 16–17-én rendezték – az ünnepélyes megnyitó után országos atlétikaversenyt, majd labdarúgó-mérkőzést rendeztek. A város elöljárói mellett az eseményen részt vett a honvédelmi, valamint a közoktatási miniszter képviselője, illetve Magyarország legjobb atlétái 21 sportegyesületből. Itt volt Bodor, Jankovich, Horner, Mudin, Déván, és természetesen a kolozsvári kedvencek, Somodi István és András.

Sajnos a megnyitót beárnyékolta a rossz idő, a kiemelkedő eredmények elmaradtak, a hangulat viszont fantasztikus volt.

„Szegény kolozsváriaknak igazán nem volt szerencsájük nagyarányúra tervezett pályamegnyitó versenyükkel. Minden feltétel meg volt hozzá, hogy nagy sikerű legyen: a város által fejedelmi bőkezűséggel létesített pálya, a nagyszámú kiváló versenyző, lelkes hangulat, de Jupiter Pluvius megnyitá az ég csatornáit és egész délután zuhogott a sűrű, hideg, őszi eső, tönkretéve az óriási fáradtsággal és körültekintéssel létrehozott versenyt.” (Nemzeti Sport, 1911. szeptember 24.)

Fekete-Nagy Béla alpolgármester a város nevében átadta a sporttelepet a KAC elnökének, báró Jósika Samunak, ezután pedig elkezdődtek a pályaavató versenyek. Az atlétikaversenyek után labdarúgó-mérkőzés zárta a versenyeket, a Budapesti–Csepeli Atlétikai Club csapata 4-1 arányban legyőzte Kolozsvár válogatottját.

A Herkules sportlap tudósításában kiemelte a kolozsváriak elkötelezettségét a sport iránt. Hasonlóan fontos kiemelni, hogy a sporttelep része volt egy hosszabb folyamatnak, amelynek következtében elkészült a korcsolyapavilon, az egyetem saját tornatermet alakíttatott ki, illetve saját tornatanárt alkalmazott.

„A sport iránti nagy szeretet és lelkesedés egy oly felejthetetlenül szép ünnepet hozott létre Kolozsvárott, mely a megjelent sportemberek emlékében hosszú ideig fog élni. Szép és impozáns volt, Kolozsvár egész társadalma, élén a város vezetőivel, mindent elkövetett, hogy az ünnep a szép sporttelephez méltó legyen.” (Herkules, 1911. szeptember 20.)

A Sport-Világ sportlap is üdvözölte a pályaavatót, ám igen szűkszavúan, az eredményekre összpontosítva. Kiemelte viszont, hogy nagy pompával szervezték meg a kolozsváriak az eseményt.

A kolozsvári sporttelep felavatása után lehetőség nyílt nagyszabású iskolaközi versenyek rendezésére. 1913-ban, illetve 1914-ben, dr. Szabó Dénes egyetemi tanár, a Kolozsvári Egyetemi Atlétikai Club elnöke javaslatára rangos iskolaközi versenyeket rendeztek. A verseny kezdetekor az egyes iskolák csapatai egyéni mezbe öltözve végigvonultak a pályán a nézők előtt, az előtornász vitte a csapat zászlóját az élen.

Ezután megkezdődtek a különböző versenyek. Kötélmászásban, rúdmaszásban, különböző futásokban, váltóban, valamint a magasugrásban is bajnokokat avattak. A versenyek labdajáték-vetélkedővel fejeződtek be (füleslabda, kótya és labdarúgás). Dr. Szabó Dénes vándordíjat is alapított: az iskolaközi versenyek összetett eredménye alapján a legtöbb pontot gyűjtő iskola csapata átvehette az általa adományozott selyemzászlót. A vándordíjhoz azt a kikötést tette, hogy az az iskola, aki háromszor egymás után, vagy megszakítással ötször elnyeri a zászlót, azt végleg megőrizheti. E vándordíj mellett az alsóbb osztályosok számára ezüstserleget is adományozott az egyetemi tanár.

### **Következtetés helyett – az avatástól eltelt százhat év vázlatos története**

A két világháború között a sporttelep rangos atlétikaversenyek színhelye volt, hiszen a Somodi István vezette KAC, illetve az Universitatea is híres atlétagárdával büszkélkedett. 1940 után a magyar állam anyagi hozzájárulásával, illetve önkéntes egyetemisták segítségével rendbe tették a labdarúgópályát. (Képes sport, 1941. július 29)

1941. szeptember 11-én, fennállásának 30. évfordulóján, a homokos labdarúgópályát modern füves pályára cserélték, mivel a magyar labdarúgó-szövetség szabályzata szerint csak gyeppel borított pályán lehetett bajnoki mérkőzéseket rendezni. A KAC labdarúgócsapata meghálálta a befektetést, hiszen az 1943/44-es magyar bajnoki idényben harmadik, ugyanakkor a magyar kupában második lett. 1959-re a régi lelátó már kicsinek bizonyult, ekkor bontották le és épült fel egy év múlva a betonteknő. A kilencvenes évek közepén az atlétikapályát is modernizálták, majd 2008-ban a stadion lebontásáról és újraképzéséről döntöttek.

Ma a 2011-ben átadott Cluj Arena áll az eredeti sporttelep helyén. Sajnos ennek felépítésekor felszámolták a tenispályákat, amelyek közel száz évig léteztek ugyanazon a helyen, és ahol a világ kiválóságai (például Henri Cochet, Bill Tilden, Kehrling Béla) is játszottak a húszas és harmincas években.

Irodalomjegyzék:

Zuber Ferenc, 1934. Az atlétika története Magyarországon, Testnevelés, 491–492.

Mező Ferenc, 1931. Magyar Pantheon. Molnár Lajos sportíró élete és művei. Testnevelés, 324–331.

Killyéni András, 2006. A kolozsvári sportélet életrajzi gyűjteménye (1818–1918). Kolozsvár, Ábel Kiadó, 35.

## JEGYZETEK

1 Dr. Molnár Lajos (Csíkszereda, 1857–Székelyudvarhely, 1905. június 8.) sportszakíró; Pesten végzett jogot, egyetemi éve alatt a Reform lap újságírója volt. 1875 novemberére készítette el első munkáját, az *Athletika* című tanulmányt, majd négy évvel később, 1879-ben, megjelent az *Athletikai gyakorlatok* szakkönyve. Első munkáját 18 évesen írta, míg a másodikat 22 évesen. Fiatalsága ellenére tevékenysége az atlétika terén ezzel véget is ért. (Mező, 1931)

2 Dr. Baintner Hugó (?–?) sportvezető; 1882-ben a Magyar Athletikai Club (MAC) titkára volt, majd miután 1884-ben Kolozsvárra neveztek ki, részt vett a KAC alapításában és vezetésében, illetve ökölvívást is tanított. Az atlétika fejlesztése s az ökölvívás terén elért eredményeiért a KAC 1889-ben választmányi elismeréssel és ezüstéremmel tüntette ki. (Killyéni, 2006)





# Modern, polgárosodó Kolozsvár- arculat a dualizmuskori Erdélyben

Idő- és térkezelés Méhes György *Kolozsvári milliomosok*  
című regényében

**MAKKAI ANNA JÚLIA**

**Dr., egyetemi oktató – BBTE/PhD, univ. teacher - BBU**

**E-mail: julia.makkai@gmail.com**

## **Abstract (A Modern and Bourgeois Image of Cluj-Napoca in Transylvania between the Two World Wars)**

*My research analyses the representations of space and the overall image of the region of Transylvania in the novel Millionaires of Cluj-Napoca/Kolozsvári milliomosok by György Méhes. I have observed constant motifs and formations that can be applied in shaping the image of Transylvania in contemporary and 20th century Hungarian literature in general. In this study I intend to track the modality in which the representations of Transylvania are shaped in the novel of György Méhes, and also, the way these influence the consideration of spaces. There is an image of Transylvania which shows the region as a place far away from Hungary, exotic and archaic, extremely close to nature. I also intend to discover how close is the image of the region in the novel to this archaic, nostalgic image of Transylvania.*

**Keywords** *image; space; time; novel; region*

## **Rezumat (O imagine modernă și burgheză a Clujului din perioada dualismului)**

*Tema studiului este analiza reprezentării spațiului și a imaginii de ansamblu a Transilvaniei în romanul lui György Méhes - Milionari clujeni. Obiectivul cercetării este identificarea reprezentărilor care se opun și se distanțează de imaginea nostalgică-mitică, respectiv arhaică a Transilvaniei. În acest roman am încercat să descopăr conținuturi care reflectă imaginea arhaică a regiunii, totodată am analizat conținuturi și imagini care prezintă o altă latură a spațiului.*

**Cuvinte cheie** *imagine; spațiu; timp; roman; regiune*

Kutatásomban<sup>1</sup> azt vizsgáltam, hogy a sokak által vásárolt Erdély-könyvek milyen térreprezentációkat hoznak létre, milyen képet forgalmaznak a térségről. Az Erdélyről szóló kortárs és huszadik századi, továbbá népszerű, populáris és szépirodalmi igényű szövegekben állandósult motívumokat és alakzatokat figyeltem meg, amelyek az Erdély-kép létrehozásában érvényesíthetőek. Tanulmányomban a populáris és szépirodalom mint médiatermék jelenik meg, azt

próbálom tetten érni, hogy milyen formában történik ezekben az irodalmi alkotásokban az Erdély-reprezentációk létrehozása, népszerűsítése, és milyen formában befolyásolják a terek megítélését. Ezzel egy olyan téma jött létre, amely a márkázás alkalmazott munkafolyamatai és az irodalmi szövegelemzés határpontján helyezkedik el.

A kutatás részletes módszertani ismertetője az *Erdély arcai Tompa Andrea Fejtől s lábtól – Kettő orvos Erdélyben című regényében*<sup>2</sup> tanulmányban olvasható.

Keller Frigyes bajorországi tímárlegény szerencsét próbálni indul az erdélyi Szászrégenbe. A bőrcserzés legkorszerűbb technikáinak birtokában letelepedik a vidéki kisvárosban.

A helyi bőrosmesterek eleinte fenntartással ugyan, de befogadják céhükbe. Saját bőrcserző műhelyt nyit, miután ezt sikerre viszi, Kolozsváron nyit gyárat a zsidó Mandelékkel társulva, akik kereskedéssel foglalkoznak. Még Szászrégenben megállapodik, és feleségül veszi Wagner Karolinchent. Kelleréknek hat fia születik, akik a regény cselekménye során felnőnek, megházasodnak és továbbviszik apjuk vállalkozását. Az eseménysor két további lényeges története Keller Eduárd és ifjabb Keller Frigyes és feleségének története. Keller Eduárd az egyetlen fekete báránya a családnak, szülei és testvérei számára sok bosszúságot okoz hedonizmusával és temperamentumával. Ősőbb Keller Frigyes és Kapronczay Giza házassága a rövid szerelmi vonatkozás mellett érdekházasság, mivel Giza nagybátyja Kapronczay Gáspár kormányfőtanácsos és országgyűlési képviselő, az Angol–Magyar Bank alelnöke. Mandelék szorgalmazzák és pártolják a két család összekapcsolását a fiatalok házasságkötésével. A regény cselekménye során egy véletlen baleset folytán Keller Frigyes meghal, megvágja magát borotválkozás közben, és a seb befertőződik. A szereplők személyes történetével párhuzamosan felgyorsulnak a politikai-társadalmi események. Bekövetkezik az impériumváltás, és a bőrgyár vezetőségében román tisztviselők is elfoglalják helyüket.

Méhes György regénye az első világháborút, Trianont, a második világháborút és a kommunizmust megélt Kolozsváron játszódik. A történelem sorsformáló eseményeivel átszőtt, egy modern, polgárosodó Kolozsvár arculatát rajzolja meg a szerző lektúrszerű<sup>3</sup> olvasmányossággal (Végh 2006). Az elbeszélő egyes szám harmadik személyben mutatja be a történetet. Külső megfigyelője, „mindentudó” elbeszélője az eseményeknek.

A *Kolozsvári milliomosok*<sup>4</sup> könnyed, bejáratott nyelvezete és nem bonyolult szerkesztésmódjából fakadóan még ma is egyik legnépszerűbb Erdély- és Kolozsvár-regény. Mesébe illően egyoldalúan megszerkesztett figurákkal egy továbbmesélhető Erdély-történetet írt meg a szerző. Ezek a narratív eljárások sajnos nem teszik lehetővé egy árnyalt tértapasztalat beazonosítását. A nyelvezet transzparens, túlzottan explicit és nincs funkciója a tér elkülönítésének mechanizmusában. Idő szempontjából sem távolít el, a szövegben elszórtan fordulnak elő a rétegnyelv elemei: kádencia, principiális, lateiner, elkurjantotta magát, sziguranca, rajkó, valcol, surc, mokány, ténsasszony, vigéc, advocatus diaboli, bandérium.

A külső szemszögből történő történetmesélés nem teszi lehetővé a karakterek belső, lelki történéseinek a kivetítését, egysíkú megszerkesztettségük ezt meg erősíti. Ez a fajta karakterábrázolás nem teszi lehetővé az emberi tényező megra-

gadását a regényben megjelenő földrajzi egységekben, mert a regény cselekményét a mindentudó narrátor mutatja be. Következésképpen Méhes György regényének narrációja az „olümposzi” narrátor nézőpontjából történik.

Kutatásom célkitűzésének eleget téve vizsgálom a múlt kezelésének forrását, az „*Ha sikerül megvetnie a lábát...*” Az idő, amelyet társadalmi érvényesülésben mérnek fejezetben tárgyalom, hogy az Erdély-reprezentáció komponenseinek megkonstruáltsága milyen időfelfogás alapján jön létre.

Az „*Idegen világ volt számára Erdély...*” Térkezelés a Kolozsvári milliomosokban című fejezetben vizsgálom azokat a komponenseket, amelyek a humán, az emberi tényezőre, életvitelre, civilizációs összetevőkre utalnak a regényben. Mindezek hozzájárulnak a regényben, ennek motívumaira vagyok kíváncsi.

### ☒Ha sikerül megvetnie a lábát...☒ Az idő, amelyet társadalmi érvényesülésben mérnek

Valós személyek, a Renner cipőgyáros család tagjai ihlették a regény szereplőit, leszármazottaival a szerző jó baráti kapcsolatot ápolt, akiknek családi történeteit később regényébe is beépítette. Ebből kifolyólag François Hartog időértelmezésében a regény akaratlagos emlékezet, amolyan oral history-szerű történet. A Renner család nevét több történelmi forrásban is jegyzik, mint a Trianon előtti és utáni Erdély jelentős gazdasági szereplőit (Gyáni 2001: 157–177; Gidó 2014; Carmilly-Weinberger 1995). A huszadik század nagy, valamiféle sorskérdést eldöntő történelmi eseményeinek bemutatása (auto)biografikus beszédmódban jellemző volt az 1950-es években kibontakozó „memorialisztikai hullámhoz” tartozó erdélyi magyar szépirodalom termékeire (Keszeg V. 2010).

A szerző történelmi ismereteket, valós személyektől begyűjtött emlékeket, információkat dolgozott fel saját történetírásában, amely bizonyos tekintetben az oral history módszer sajátja. A megrajzolt karakterek alapvetően fiktív szereplők, viszont valós személyek adták az inspirációs forrást, ezért jellegük valószínű.

### ☒Idegen világ volt számára Erdély...☒ Térkezelés a Kolozsvári milliomosokban

A főhős úton Szászrégen felé az erdélyi századok segítségét és befogadását reméli, így vélekedik jövődöbéli hazájáról és a századokról:

„Idegen világ volt számára Erdély, vad, szokatlan világ. (...) tudta, hogy a maga fajtájához igyekszik. Keleten, a Kárpátok ölében él a németesség egy messzire szakadt törzse, a szászok. (...) Szorgalommal, ügyességgel, takarékosággal megbecsült, sőt irigyelt polgárai lettek ennek a különös világnak, melyet a hírek szerint már maguk is a hazájuknak tekintenek” (Méhes 2008: 6).

Érzékelhetően körvonalazódik a regényben egy Méhes György által „megálmodott” Kolozsvár, egy Trianon előtti kolozsvári arculat, a multikulturális jelleg hangsúlyozásával. Számos különböző nemzetiségű szereplőt vonultat fel, és kul-

turálisan sokszínű helyzetet ábrázol a regényben: örményeket, svábokat, németeket, magyarokat, románokat, zsidókat, franciákat, cigányokat és olaszokat. A szereplőket egy-egy nemzetiséget jellemző keretbe, ha úgy tetszik, sztereotípiába helyezi, amelyekhez sarkított emberi vonásokat – mint például szorgalom, becsületesség stb. – társít. A térségben együtt élő nemzetek idillikus, boldog és békés együttélését idealizálja a szerző. Keller Karolina és kisebbik menyének felhőtlen kapcsolatát ebbe a kontextusba helyezi: „Úgy bánt vele, mintha a saját lánya volna, német nyelvre oktatta, sőt magyarra is, holott ő maga csak törve beszélt magyarul. Amit tudott, hóstáti menyecskéktől sajátította el, ahogy a románt apahidai asszonyoktól” (Méhes 2008: 141). Vagy Keller Eduárd osztrák feleségének sikere a román férfiak körében: „Mivel Klemi jól beszélt franciául, 1918 után a román urak éppen úgy körüludvarolták a szép bécsi hölgyet, mint azelőtt az osztrák tisztet. Egymást követték a nagy mulatságok, s a cigány első hallásra megtanulta a román nótákat. Klemi oszthatatlan sikert aratott, mikor beállt a hórába” (Méhes 2008: 211–212). Meghitt hangulatot sugárzó, békebeli történetet jelenít meg, még háborús időkben is, ahol a nemzetek harmóniában és kiegyensúlyozottságban élnek egymással.

A regény cselekménye lényegében városi környezetben, Kolozsváron játszódik, ahol már érzékelhető a polgárosodás elterjedése. A polgárosodás folyamatába Erdély valamivel később csatlakozott a történelmi Magyarország többi régiójához viszonyítva, például később kezdett el modernizálódni a gazdaság. Erdélyben több nemzetiség élt együtt, a zsidók jelenléte, gazdasági helyzete szervesen hozzájárult a társadalmi folyamatok ez irányú beindulásához (Gyáni 2001: 157–177). Erdély polgárságát a lassúbb felzárkózás mellett a térség jellegéből fakadó multietnikusság jellemezte. Gyáni Gábor *A középosztály és a polgárság múltja különös tekintettel a dualizmus kori Erdélyre* című tanulmányában az „erdélyi vállalkozó és professzionális polgárságot jellemző differenciáltságról” beszél, amely a térség multikulturális jellegéből fakadt (Gyáni 2001: 157–177). Jellemző volt a századfordulón, hogy zsidó és magyar tőke is koncentráldott a vállalkozásokban, ilyen volt a kolozsvári Renner bőr- és cipőgyár is, amely egy bőrcserző kis műhelyből Kolozsvár, Erdély egyik nagyipari vállalatává nőtte ki magát.

„A dualizmus végén a hadikonjunktúra előnyeit kihasználva az üzem munkáslétszáma (a háborút közvetlenül megelőző év 100 munkásával szemben) már 800 főre emelkedett és a gyár egyúttal széles «egységfrontba» tömörítette a különféle nemzetiségi és felekezeti eliteket. A cég igazgatóságában helye volt már ekkoriban a kolozsvári nagypolgárság különböző exponenseinek, valamint magyar földbirtokosoknak is és természetesen végig élvezte a zsidó (péNZ)tőke jótékony támogatását: a helyi Takarékpénztár, valamint a Hitelbank Rt. Hitelekkel segítette a gyár növekedését.” (Gyáni 2001: 157–177)

Regényében Méhes György a családot Keller névre „kereszteli át”, és a családfő, Keller Frigyes bajor tímárlegénynek az 1870-es évekre datálható Erdélybe érkezésével kezdi a cselekményt. A kisvárosból, Szászrégenből Kolozsvárra átköltöző tímárműhely fokozatos nagyüzemmé válását követheti végig az olvasó. A

vállalat növekedését lehetővé tette a befektetett zsidó pénztőke, amelyet a Mandel (Mendelényi) család képvisel a regényben.

Gyáni Gábor Méhes György regényét sajátosan erdélyi történetnek tekintí, miszerint a kolozsvári vállalat fejlesztésében „a vállalkozó és politikai szerepet hordozó magyar elit” szervesen részt vesz. A magyar elit szerepében ezúttal a Kapronczay család állt, akiket Kellerékhez a szakmai kapcsolat mellett házasság is fűzte (idősebb Keller Frigyes feleségül vette Kapronczay Gizellát):

„A Kapronczayak jóhírű familia volt. Se szegények, se gazdagok. Lejjebb a grófoknál, feljebb a dzsentriknél. Az egyik nagybácsi, Kapronczay Gáspár kormányfőtanácsos és országgyűlési képviselő volt, nemes borpárlatokat és szeszes vérű menyecskéket kedvelő úr. A maga köreiben úgy jellemezték, hogy »nagy zsidó«. Ezen azt értették, hogy vérbeli pénzcsináló. Valóban különleges tehetsége volt ahhoz, hogy messziről megszimatolja a pénzt” (Méhes 2008: 61). A kapcsolat létrejöttét a Mendelényi család szorgalmazta tekintettel Kapronczay mint az Angol–Magyar Bank alelnökének, Hitelbank-részvények birtokosának vagyonára és gazdasági-politikai befolyására (Méhes 2008: 69).

A román politikum és gazdaság szereplői is megjelennek a regényben az impériumváltást követően vezető pozíciót foglalnak el a börtgyár élén, nevezetesen a Motegan család tagjai. További román nemzetiségű szereplők: Raul Limbesan, Vianu (a „sziguranca” vezérfelügyelője), Mihailescu kapitány, Mociornita stb.

A kulturális szokások mint az erdélyi táj civilizációs komponensei, igen nagy számban megjelennek a regényben. A társadalmi rétegre és a korra jellemző udvarlási szokások:

„Lupsai lányok voltak, és abban a városnegyedben az volt a törvény, hogy lupsai lánynak csak lupsai fiú udvarolhat. Ha idegen, monostori vagy belvárosi próbálná kísérgetni valamelyiküket, jönne a hirig. Évszázados törvény volt ez Lupsán, s a lányoknak tulajdonképpen tetszett is, hogy verekednek értük” (Méhes 2008: 187).

A céheken belül meghatározó volt a társadalmi helyzet és a vagyon mértéke: „Ha sikerül megvetnie lábát, feleségül kérheti Karolinchent” (Méhes 2008: 19). A korra jellemző volt, hogy a középosztálybeli emberek maguk választották ki házastársaikat, szemben az arisztokráciával, ahol a rang volt a fő szempont.

A szerző kuriózumnak számító szokásokat is bemutat a regény cselekménye során, leánykérés, legény- és leánybúcsú, esküvő alkalmával: „Az egyházi énekkar ezúttal nem zoltárokat, hanem vaskos szász lakodalmas nótákat énekelt. Ezek részletes utasításokat tartalmaztak, mind a menyasszony, mind a vőlegény számára, mit kell cselekedniük a nászéjszakán (Méhes 2008: 17); „Párba állva, imakönyvvel a kezükben vonultak a templomba, külön oszlopban a lányok, asszonyok, férfiak. A mészárosok és tímárok a templomajtó két oldalán helyezkedtek el, és a hangjukat kieresztve zengették a lutheri zoltárokat” (Méhes 2008: 155).

A regényben fontos szerepet kap a gasztronómia, az erdélyi konyha elemeivel számos esetben találkozunk a cselekmény során: „(...) lucskos káposzta (...) füstölt csülökkel, csomborral, tejfelesen” (Méhes 2008: 155); „(...) behozta a barnáspirosra sült, égetett cukormáztól csillogó aranygaluskát” (Méhes 2008: 157); „(...) heránytokányt meg kapros, túros és meggyes rétest tálaltak fel. Szürkebarátot ittak melléje” (Méhes 2008: 192); „A kamrában megszegett kenyér, fél tábla szalonna, kosárban tojás, (...) fél üveg pálinka” (Méhes 2008:202); „(...) a Römischer Kaiser éttermében megkaphatsz bármit. Örmény angadzsabur levest, húsgombóc román csorbát, székelykáposztát, szász rostélyost knédliivel” (Méhes 2008: 207); „Kedélyes koccintgatás közben friss házi kolbászt meg véres hurkát és disznófősjatot kínálgattak, (...)” (Méhes 2008: 7); „Sört ittak vagy illatos, nemes zamatú bort, besztercei Steingert. A lányok persze illendőségből csak citromos vizet” (Méhes 2008: 8); További ételek és italok: szalagos fánk, strudel, fatányéros, enyedi leányka, tepertős pogácsa, berbécstokány, sólet, törkölypálinka, tormásvirslis és kürtőskalács, Rádeberger sör, aranygaluska, szilvórium.

A szereplők jellemvonásai leegyszerűsítettek, hiányzik a személyiségjegyeik árnyalt ábrázolása. Például idősebb Keller Frigyes karaktere a kritikák szerint „közhelyessé válik azáltal, hogy munkakedvének köszönhetően szinte megdicsőül munkásai körében, és inkább a szocreál derék munkásigazgatóját” (Legát 2005) vetíti elének. A regény karaktereinek sablonos jellegét fokozzák a nemzetiségükből fakadó jellembeli vonások (Legát 2005): „A németek szorgalmasak, és csak a tisztas munkában hisznek, a zsidók – persze akad «jó zsidó» is – meg az üzletelésben. A magyarok bohémek, mégis csavaros gondolkodásúak, a románok pedig korrupáltak, de azért ők sem hülyék” (Méhes 2008: 104).

Évtizedeken keresztül kizárólag a művészi beszédmódban tűntek fel a 20. század sorsformáló eseményei: „A regény a maga fikcionalizmusával, fabulájának zárt, kerek jellegével, szereplőinek karakteres voltával lehetővé tette a szerzőnek a tényekkel szembeni függetlenségét, szándékának expresszív megvalósítását, a tények ellenőrizhetetlenségét. Ugyanakkor intranszparens nyelvezetével, szimbolikus-metaforikus eszközkészletével az áthallásra számított. (...) Méhes György az erdélyi iparosdinasztia széthullását dolgozta fel” (Keszeg V. 2010).

A szerző számos szereplőt vonultat fel, amely lehetőséget teremt szereplőkategóriák felállítására: idősebb Keller Frigyes személyében megtestesül az iparos ember ideálja, aki szorgalmának és szigorú elveinek köszönhetően vagyona teszt, jó vezető, akit tisztelnek munkásai, szigorú és gondoskodó családapa és hűséges társa feleségének. Kellerné Wagner Karolina a hűséges feleség és hat fiúgyermek anyja, aki nem futamodik meg a fizikai munkától, szigorúan ragaszkodik a családi kötelemhez, ő az összetartó erő.

Kevésbé rokonszenves szereplők, negatív karakterek: Keller Eduárd, az idős Keller második fia, aki lemond az iparosi hivatásról és kereskedőnek áll, viszont csapongó jelleme miatt hiteltelenné válik mind a szakmai, mind a magánéletben. Kellerné Kapronczay Giza igazi kalandor jellem, aki a hűtlen asszony szerepét testesíti meg, néhol azt érezhetjük, hogy a szerző idősebb Kellerné jellemének szöges ellentétét rajzolta meg. Kapronczay Gáspár a méltóságos úr, aki kiválóan értett a pénz és befolyásos kapcsolatok szerzéséhez, ravasz érdekember, aki-

nek viharosan hűtlen természetét unokahúga is örökölte. Medelényi Vilmos a betegesen „pénzéhes” üzletember, akinek kizárólagos célja a bőrgyár teljes irányítása. Így vélekedik róla az egyik szereplő:

„(...) sohasem kedveltem, de mindig becsültem kivételes eszét és energiáját. Egyszer együtt utaztunk Bécsig, bérelt szakaszban. Velünk együtt felszállt egy gyors- és gépíró, Medelényi a határig diktált neki. A vám előtt aláírta a levelet, a kisasszony az ellenvonattal visszajött, Biharkeresztesnél pedig jelentkezett egyik másik tisztviselő. Ezzel Hegyeshalomig dolgozott. Az osztrák határtól már németül mondta tollba a leveleit. (...) Csak az ebéd alatt tartott szünetet. (...) élvezem a leveleiből áradó rendkívüli energiát. Jólesett neki a dícséret. Az önimádat volt a gyöngéje. Mindent magának akart; arra vágyott, hogy misztikus hatalmasságnak lássák” (Méhes 2008: 320).

A regény térszerkezetének hierarchikus elrendezése vertikálisan elhelyezi a tér komponenseit, ilyenként a polgárosodás elterjedésével elmosódtak a rendi társadalmat meghatározó előjogok. A szerző ezt jól érzékelteti azáltal, hogy Kolozsvárnak leginkább a polgári rétegből származó szereplőit mozgatja cselekményében. A kizárólag urbánus közegben zajló cselekményben belső képet kapunk a fokozatosan kiépülő vállalkozói Kolozsvárból. Vertikálisan magasan foglalnak helyet az arisztokrácia képviselői, a társadalmi egyenlőtlenség kérdésköre 1840-ben Keller Frigyes házassága révén merül fel, akinek felesége anyai ágon nemesi lezármazott. Idősebb Keller felesége meg is fogalmazza a munkásemberek-arisztokraták oppozíciójának kérdéskörét. Az iparosok, munkások, polgári réteg fölött áll az arisztokrácia mellett a politikum, amelynek megtestesítője 1840-ben Keller Frigyes feleségének rokona, Kapronczay Gáspár, a „pénzember”. A házasságkötésnél előnyei között ez is szerepet játszik Kellerék és Medelényiek számításában. Az impériumváltás bekövetkeztével a vertikális tengely felső részén a román állam képviselői, hivatalos emberek kapnak helyet, akikkel szoros kapcsolatot ápol a már nagyüzemmé vált bőrgyár és részvénytársaság. Horizontálisan szemlélhető a munkásemberek, iparosok közössége, akik egy tengelyen foglalnak helyet, viszont szűkebb, még kisebb közösségeket formálnak foglalkozásuk és hovatartozásuk révén. Ez a legjobban Keller Frigyes Szászrégenbe való érkezésével rajzolódik ki, akit a helyi bőrösök fenntartásokkal fogadtak közösségükbe. A tér nemzetiesítése erőteljesen érvényesül a tér multietnikusságának érzékeltetésével, a szerző nagy hangsúlyt fektet a különféle nemzetiségek felvonultatásával a regényben. Az etnikai specifikumok legfőképpen személyiségjegyek és foglalkozások mentén rajzolódhatnak ki a regényből. Méhes személyes vonásokat kapcsol az egyes etnikumokhoz, viszont a nemzetiesítés kérdése megjelenik a gasztronómia és nyelvezet szintjén is. A szerző lehetővé teszi a regényben az ezen etnikumok közötti átjárhatóságot, célja egy olyan Erdély megmutatása, ahol idilli környezetben, boldog-békés együttélésben töltik mindennapjaikat a magyarok, románok, szászok, zsidók stb. A cselekmény Kolozsvárra való lokalizálásával erősíti Kolozsvár centrumstátuszát, amelyhez kapcsolódik a város gazdasági- és adminisztrációközpont-

funkciójának kiemelése a történet során. Szászrégen, Hóstát és a többi megjelenő település valamilyen értelemben perifériaként van jelen a regényben.

Méhes György a *Kolozsvári milliomosok* című regényében egy modern, polgárosodó Kolozsvár arculatát rajzolja meg. Érzékelhetően körvonalazódik a regényben egy idealizált és „megálmodott” Kolozsvár, amelyben egy olyan Trianon előtti Kolozsvár-arculat jön létre, amelyben domináns a multikulturális jellegének hangsúlyozása. A regényben nincsenek jól elkülöníthető térszegmensek, a cselekmény többnyire városi környezetben, Kolozsváron játszódik. A regény témájára hatással vannak az iparosodási és vállalkozói tendenciák. Egy épülő és fejlődő Kolozsvárt ábrázol a szerző, amelynek elsősorban gazdasági vonatkozásába enged betekintést.

Könnyed, bejáratott nyelvezete és nem bonyolult szerkesztésmódjából következő elmesélhetőségéből fakadóan még ma is az egyik legnépszerűbb Erdély- és Kolozsvár-regény. Ez a fajta túlzottan transzparens nyelvezet nem járul hozzá a tér létrehozásához, mint ahogy Tompa Andrea sajátos nyelvezete időben és térben is eltávolít.

Mesébe illően egyoldalúan megszerkesztett figurákkal egy továbbmesélhető Erdély-történetet írt meg a szerző. Az elbeszélő egyes szám harmadik személyben mutatja be a történetet, külső megfigyelője, „mindentudó” elbeszélője az eseményeknek. A külső szemszögből bemutatott történetmesélés nem teszi lehetővé a karakterek belső lelki történéseinek a kivetítését, egysíkú megszerkesztettségük ezt megerősíti. A szereplők egyoldalúságából fakadóan nem érzékelhetőek az érzelmi reakciók a történelmi események vetületében. Ez a fajta karakterábrázolás nem teszi lehetővé az emberi tényező megragadását a regényben megjelenő földrajzi egységekben, mert a regény cselekményét a mindentudó narrátor mutatja be.

Valós személyek, a Renner cipőgyáros család tagjai ihlették a regény szereplőit, leszármazottaival jó baráti kapcsolatot ápolt, akiknek családi történeteit később regényébe is beépítette. Ebből kifolyólag François Hartog időértelmezésében a regény akaratlagos emlékezet, amolyan oral history-szerű történet. A szerző történelmi ismereteket, valós személyektől begyűjtött emlékeket, információkat dolgozott fel saját történetében, amely eljárás bizonyos tekintetben az oral history módszer sajátja.

## **Következtetések**

### **Terek és térszervező eljárások a narrációban**

Méhes György egy modern, polgárosodó Kolozsvár képét rajzolja meg regényében. Érzékelhetően körvonalazódik a regényben egy idealizált és „megálmodott” város, amelyben egy olyan, Trianon előtti Kolozsvár arculata jön létre, amelyben domináns a multikulturális jellegének hangsúlyozása. A regényben nincsenek jól elkülöníthető térszegmensek, a cselekmény többnyire városi környezetben, Kolozsváron játszódik. Mesébe illően egyoldalúan megszerkesztett figurákkal egy továbbmesélhető Erdély-történetet írt meg a szerző. Valós személyek, a Renner cipőgyáros család tagjai ihlették a regény szereplőit, leszármazot-



taival jó baráti kapcsolatot ápolt, akiknek családi történeteit később regényébe is beépítette.

Méhes György regényében horizontális térelrendezés érvényesül, Kolozsvár és a vidéki város, Szászrégen oppozíciójában. A Szászrégenben alapított bőrcserző műhely nagyipari üzemmé fejlesztése Kolozsváron történik, a gazdasági, infrastrukturális és adminisztrációs centrummá emelkedett nagyvárosban. A regény cselekményének történelmi háttere a polgárosodás folyamatát ábrázolja, ebből kifolyólag a szerző a polgári réteg képviselőit (vállalkozók, iparosok stb.) vonultatja fel a regényben. A munkásvilág berkeibe enged betekintést, akik fölött a társadalmi ranglétrán a politikum, banki tisztségviselők és az arisztokrácia képviselői állnak. A lokális kultúrák komponensei epizodikusan jelennek meg a regényben, a szász és a magyar, zsidó etnikum kommunikációjára ad példát. Méhes Erdélye elsősorban magyar föld, ahol békés együttélésben a román, a szász, a sváb, a zsidó nemzetiségek is jelen vannak. Az elveszített monarchia hatása érvényesül a regényben körvonalazódó Erdély-nosztalgiában.

Az elemzés során fellelhetőkké váltak bizonyos közös reprezentációs elemek, olyan motívumok, amelyek több regényben is visszaköszönnek és dominánsan szerepük van a regénybeli erdélyi terek létrehozásában. Ilyen reprezentációs komponens a multikulturalizmus jelenléte, az erdélyi tér multikulturális jellegének érzékeltetése.

Méhes regényében jellemzően az impériumváltás-közeli időszakban és azt követően jelenik meg a cselekményben a román és a magyar etnikum közötti párbeszéd. Addig a szász és a magyar kommunikációnak tulajdonít hangsúlyos szerepet. Méhes Erdélyt elsősorban magyar földként kezeli, ahol „idilli, békés együttélésben megfér egymás mellett” a román, a szász, a sváb, a zsidó stb. nemzetiség is.

### ***Korszakok, a történetiség rendjei: időszervező eljárások a narrációban***

Megállapításom szerint akaratlagos emlékezettel, oral history-szerű történettel találkozunk Méhes György regényében, történelmi ismereteket, valós személyektől begyűjtött emlékeket, információkat dolgozott fel történeteiben, s e technikák bizonyos tekintetben az oral history módszer sajátjai. Ebből kifolyólag François Hartog időértelmezésében a regény akaratlagos, ha úgy tetszik, oral history-szerű történet.

### ***Nézőpontok a regények világteremtésében: a narrátori pozíció***

Méhes a külső, mindentudó narrátor pozíciójából szemléli az eseményeket, nem teszi lehetővé a földrajzi egységekben megjelenő emberi tényező megragadását. A huszadik század eseményei Méhesnél jellemzően maszkulin hatásúak, amely összefüggésben lehet azzal, hogy a 20. század eseményei a férfi társadalmat vették igénybe, a férfiak voltak a családfenntartók, ők birtokolták a földeket, a gyárakat, a családi vállalkozásokat, ők voltak a vagyon tárgyainak név szerinti tulajdonosai. A nők egyenjogúsága a 19. század második felétől

nyert teret, addig a férfi társadalom alárendeltjeinek számítottak, nem vállalhat-  
tak munkát, és választójoggal sem rendelkeztek. Megjelennek a női szereplők, a  
korra jellemző női társadalmi helyzet tükrében: Kellerné, a hatgyermekes csalá-  
danya, férjének odaadó, hűséges társa.

A regény nyelvezte kellően transzparens, explicit, epizodikusan fellelhetőek  
az iparos munkásosztályt és a nagypolgárságot reprezentáló rétegnyelvi elemek.

A könyv egy változó világberendezkedésben, a polgárosodás beköszöntével  
építi fel regényének cselekményét, a regény témájára hatással vannak az iparoso-  
dási és vállalkozói tendenciák. Egy épülő és fejlődő Kolozsvárt ábrázol a szerző,  
amelynek elsősorban gazdasági vonatkozásába enged betekintést.

## SZAKIRODALOM

CARMILLY-WEINBERGER, Moshe, 1995. *A zsidóság története Erdélyben (1623-1944)*. Budapest, MTA, Judaisztikai Kutatócsoport.

GIDÓ Attila, 2014. *Două decenii. Evreii din Cluj în perioada interbelică*. Cluj-Napoca, Institutul pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale.

GYÁNI Gábor, 2001. A középosztály és a polgárság múltja különös tekin-  
tettel a dualizmus kori Erdélyre. In: Pál Judit–Fleisz János (szerk.): *Erdélyi vá-  
rostörténeti tanulmányok*. Csíkszereda, Teleki László Intézet–Pro-Print Könyv-  
kiadó. 157–177.

KESZEG Vilmos, 2010. *20. századi életpályák és élettörténetek*, Adatbank–  
Erdélyi magyar elektronikus könyvtár, november 29.

(Online <http://lexikon.adatbank.ro/tematikus/szocikk.php?id=12>, letöltés  
ideje: 2015. június 5.)

LEGÁT Tibor, 2005. *Szamos Marcipán – Méhes György: Kolozsvári milliomo-  
sok*. Magyar Narancs, november 24. (Online [http://magyarnarancs.hu/konyv/  
szamos\\_marcipan\\_-\\_mehes\\_gyorgy\\_kolozsvari\\_milliomosok-64833](http://magyarnarancs.hu/konyv/szamos_marcipan_-_mehes_gyorgy_kolozsvari_milliomosok-64833), letöltés  
ideje: 2015. június 24.)

MÉHES György, 2008. *Kolozsvári milliomosok*. Budapest, Ulpius-ház Kiadó.

VÉGH Tamás, 2006. *A siker története (Méhes György Kolozsvári milliomosok  
c. könyvéről)*. Látó Szépirodalmi Folyóirat 17. 3.

(Online: [http://www.lato.ro/article.php/A-siker-tortenete-Mehes-Gyorgy-  
Kolozsvari-milliomosok-c-konyverol/288/](http://www.lato.ro/article.php/A-siker-tortenete-Mehes-Gyorgy-Kolozsvari-milliomosok-c-konyverol/288/), letöltés ideje: 2015. május 16.)

## JEGYZETEK

1 Jelen tanulmány a szerző doktori dolgozatának egyik elemző részét képezi, amelyet 2017-ben zárt le *Erdély arcai. Sikerkönyvek Erdély-képe* címen.

2 MAKKAI Júlia Anna: *Erdély arcai Tompa Andrea Fejtől s lábtól – Kettő orvos Erdélyben című regényében*. Kolozsvár, Korunk 2018/10.

3 *Lektúr:* „formai-stiláris tekintetben olvasmányos, közkeletűbb-konzervatívabb, ám vonzóan dekoratív megoldásokkal segíti elő befogadhatóságát, tartalmilag pedig könnyedebb-egyszerűbb témakezeléssel. (...) Elsősorban nem a cselekményük hordozza az érdekességet, hanem hőseinek (jobbára szerelmi szálakkal átszőtt) életformája. A mindennapi ember szemében nem mindennapi életet élő emberek világába enged betekintést” (Szerdahelyi 2003).

4 A regényről készült jelentősebb kritikák közül:

VÉGH Tamás

2006 *A siker története (Méhes György Kolozsvári milliomosok c. könyvéről)*.

Látó Szépirodalmi Folyóirat 17. 3.

(Online: [http://www.lato.ro/article.php/A-siker-tortenete-Méhes-György-Kolozsvári-milliomosok-c-koenyverol/288/](http://www.lato.ro/article.php/A-siker-tortenete-Mehes-Gyorgy-Kolozsvari-milliomosok-c-koenyverol/288/), letöltés ideje: 2015. május 16.)

LEGÁT Tibor

2005 *Szamos Marcipán – Méhes György: Kolozsvári milliomosok*. Magyar Narancs, november 24. (Online [http://magyarnarancs.hu/konyv/szamos\\_marcipan\\_-\\_mehes\\_gyorgy\\_kolozsvari\\_milliomosok-64833](http://magyarnarancs.hu/konyv/szamos_marcipan_-_mehes_gyorgy_kolozsvari_milliomosok-64833), letöltés ideje: 2015. június 24.)



# [ Valóságok metszetében ]

Tóth Péter Pál: *A Gulyás testvérek. Pálya és kép.* (A kötet a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti Tagozatának megbízásából készült.) MMA, h. n. 2017. 326 old., függelékkel és DVD-melléklettel.

## **BERETVÁS GÁBOR**

**Filmesztéta, kritikus, Debrecen—Kolozsvár / Movie esthete, critic**

**E-mail: filmerszeny@gmail.com**

### **Abstract (At the Intersection of Realities)**

*Published by Magyar Művészeti Akadémia [Hungarian Academy of Arts], Tóth Péter Pál's monograph entitled The Gulyás Brothers offers a comprehensive account of the life and work of the Gyula Gulyás and János Gulyás, key figures of Hungarian documentary cinema. The Gulyás brothers created dozens of epoch-making and unflinching documentaries, including both cinematic sociographies in Hungary and films shot secretly in Transylvania. Tóth Péter Pál explores, in a chronological manner, films which reflected upon the anomalies of an oppressive political regime, and – at the same time – introduces their makers' unique creative methods both in their collaborative period and their individual works.*

**Keywords** Gulyás Gyula; Gulyás János; Tóth Péter Pál; documentary cinema; cinematic sociography

### **Rezumat (La confluența unor realități)**

*Lucrarea lui Tóth Péter Pál despre frații Gulyás, apărută la editura Acedemiei de Arte a Ungariei, prezintă viața și activitatea celor doi frați. Gulyás Gyula și Gulyás János sunt două personalități marcante ale filmului documentar maghiar. Opera lor cuprinde zeci de filme care au marcat istoria genului. Sunt importante atât filmele sociografice realizate în Ungaria, cât și cele realizate în Transilvania, de cele mai multe ori în secret. Lucrarea lui Tóth Péter Pál prezintă în ordine cronologică operele care ilustrează contradicțiile regimurilor totalitare, formulând în același timp și crezul artistic-metodologic al lui fraților Gulyás, urmărind de asemenea evoluția individuală a fraților care s-au despărțit după perioada creației comune.*

**Cuvinte cheie** Gulyás Gyula; Gulyás János; Tóth Péter Pál; film documentar; sociografie

Nem kis feladatra vállalkozott Tóth Péter Pál azzal, hogy megírja a Gulyás testvérek eddigi munkásságának történetét, mi több, elemző jellegű írással kedvcsináló utazásra kalauzolja az olvasót a szerteágazó életmű(vek)ben. Egy filmes szerző munkájának alapos értelmezése nem kis feladat. Egyszerre kettőé pedig szinte kivitelezhetetlen. Nem csak azért, mert az ebben a könyvben taglalt Gulyásék külön utakra tértek az idők során, hanem azért is, mert a két különböző habitusú filmes művészetének rengeteg félbe-, harmadába szakadt, illetve töredék

munkája van. Ennek oka sokféle, többek között a pénzhiány, az alany tragikus halála vagy visszatáncolása, és persze a hatalom cenzúra-gyakorlása.

A kötet szerzője, Tóth Péter Pál maga is elismert filmes, akinek filmjei szintén egyetemi tananyag részét képezik, akárcsak a testvérpáré. Könyvében három nagy fejezetre tagolja a közös életművet, majd a Gulyás testvérek külön munkáinak bemutatására még két különálló fejezetet szentel. Azután következik a hosszú, alapos függelék. A könyv szerzője rövid és szerény bevezetőjében megemlíti, hogy munkatársi kapcsolatban volt az alkotókkal. Mi több, megemlékezik arról is, mikor, hol és hogyan történt az első, egyben katartikus találkozója a Gulyásék fémjelezte filmes látásmóddal. Már ebből a majd másfél oldalból is kisejlik, hogy a könyv szerzője nem az érzelmes nosztalgiazás felől fog közelíteni az életműhöz, hanem a kellő távolság megtartásával, szakmai alapon igyekszik az alkotói életutak feldolgozására.

Ahogy azt az efféle összefoglaló művek esetében már megszokhattuk, ha az író nem is freudizálja ezt túl, de azért a gyerekkor irányából teszi meg az első lépést a báty, Gyula rendezői habitusának kialakulása és az öcs, János későbbi operatőri hozzáállása megértése felé. Történetileg a szerző inkább a problémásabb idősebb fiúra koncentrál. Családi környezet, iskola, beilleszkedési gondok, '56-os gyerekkor, generációs lázadás és az első munkahely, majd az egyetem a fontosabb állomások. Míg a fiatalabb Gulyás testvér a lázadó habitusú idősebb által kitaposott engedelmények útján jár, szépen érnek össze a szálak az igen korai közös filmes debütálásokhoz. Egy vezéregyéniség, aki nem fél a tiltott esetektől, és a mögötte álló, képileg is nagyon érzékeny háttérművész, aki nélkül nem készülhetnének el így ezek a filmek. Kettejük egyensúlyára próbál rátalálni a szerző a valós portré megfestéséhez. Ahhoz, hogy közel kerülhessünk a filmes alkotók kezdeti zsenéihez, Tóth Péter Pál által abban a szerencsében részesülhetünk, hogy a könyv megírásához számos interjú készített, amelyekből időnként idéz. Gulyásék pedig saját dokumentált gyerekkoruk képeit bocsátották a róluk szóló kiadvány szerkesztőinek rendelkezésére. Egyszóval a még csikókorban forgatott filmek fekete-fehér stábfotói és a korábban Tóth Péter Pál által rögzített visszaemlékezések keverednek az eddig már más orgánumnak adott interjúk részleteivel. Így átfogó képet kapunk mind a gyerekkori forgatásokról, mind pediglen a következő korszaknak és így fejezetnek is címet adó Cinema '64 korszakáról is. Ez volt ugyanis a Gulyásék és hasonló szemléletű kortársaik által alapított filmes véd- és dacszövetség elnevezése.

A Cinema'64 farvizein evezünk be a Végh Antal által megírt botrányszociográfia, az *Állóvíz* még nagyobb botránnyt kavaró filmes következményéhez, a *Valóság* című Gulyás-filmhez. A teljes címén *Valóság síppal-dobbal avagy tüzön-vízen át!* a kádárizmus egyes takargatott problémáiról tépi le a leplet, és közben, a képi dokumentációnak hála, a film erejét is bizonyítja Végh Antal leírt szavaihoz képest. Míg az író szavahihetőségének megkérdőjelezésén fáradt ugyanis a rendszer propagandagépezete, addig Gulyásék film- és hangfelvételeivel ugyanők már nem tudtak mit kezdeni. A Gulyásék kérdéseire adott válaszok és a kamerájuk által dokumentált penészleki állapotok teljes valóságukkal rázták meg a filmet megtekintőket. Munkájuk így egyfajta protest-fellépés is volt az igazság el-

emelt és konkrét módon vett sárba tiprása ellen. Természetesen a hatalmi gépezet ügyködött a film ellehetetlenítésén is, de mondhatni, végül is győzött az igazság. Azaz a felvételek nem maradtak pozitív következmények, azaz intézkedések nélkül. Az új technikai lehetőségek, melyek kezdetleges és mostoha, ugyanakkor romantikus körülményeiről is megemlékeznek a készítők, olyan kapukat nyitottak ki, amelyekre Végh Antal csupán leírt szavai már képtelennek mutatkoztak.

Gulyásék korai munkásságát a műfaji próbálkozások sokfélesége jellemezte – párhuzamosan is számos, egymástól műfajilag eltérő alkotást készítettek. Például míg a '68-as Országos Amatőr Filmfesztivál botrányba fulladt a *Valóság* ellehetetlenítése miatt, addig az ezzel közel egy időben forgatott *Tanítványok* című (az egyórás játékidőt éppen meghaladó) fikciós kisfilmjük is elkészült. A film felújított kópiáját végül 1999-ben mutatták be, ahol a kritikusok mint egy ásatások során végre előkerült, bizonyítékértékű látletnek örvendtek neki. Hiszen ez a film a bizonyíték arra, ami addig csak régi emlékek és pár évtizeddel azelőtti kritikai hivatkozások nyomán vált tematizálhatóvá, hogy a hatvanas évek végének Magyarországon komoly amatőrfilmes közösség bontogatta zász-laját. A filmről olyan mostani meghatározó szakemberek írtak felemelő kritikát, mint Gelencsér Gábor, Schubert Gusztáv, Muhi Klára vagy a Settenkedőként is aposztrofált Bakáts Tibor. A felújított film nem mellékesen elnyerte az 1999-es Mediawave rendezői díját, illetve 2001-ben a Filmkritikusok díját. Természetesen a szerző itt is, mint ahogy eddig és a későbbiekben is kitér a forgatás körülményeire éppúgy, mint a történetre, és fotókkal erősíti meg a leírtakat.

A *Szék télen* Gulyásék első Erdélyben forgatott filmje. Hiánypótló mű, mely egy olyan elzárt és ezért konzerválódott közösségről vesz látletet, melyet lassan és végletesen utolér a modernizáció. Szóba kerül a székiek nemzeti identitásának kérdése, amire az akkori magyarországi államhatalom semmilyen körülmények között nem igyekezett reagálni. Gulyásék színes nyolcas felvételei ezen az azóta elavult technikai nyelven szólalnak meg, amelyek a maguk avíttaságával nagyon is passzolnak a lezáruló korhoz, amelytől épp elköszönünk a filmben. Ezért is sajnálom, hogy a könyvben szereplő képek fekete-fehérek, mert itt egy-egy kiemelt szemcsés és színes fénykép is már hordozhatná azt a szerencsés együttállást, ahogy az ünnepi ruhákba öltözött székiek vagy erősen díszített környezetük láttatva vannak ezeken a filmkockákon. Már itt feltűnnek olyan emblematisz hagományörző és -gyűjtő személyiségek, akiket Gulyásék kamerája évtizedekig követ majd. Ilyen a nemrégiben elhalálozott folklorista, Kallós Zoltán, ahogy példának okáért a későbbiekben főszerepet is kapó Győri Kali néni is. Róluk még megemlékezik ez a könyv is, majd a filmek elemzése során. Ezzel a *Szék télen*l zárul az első fejezet, mely az *Amatőrök* címet viseli.

Ezt követi majd a *Hivatásos amatőrök* címmel ellátott rész. Itt utalás történik arra, hogy bár Gulyásék már számos filmen túl voltak, és az amatőrfilmes szemlék befutóiként ismerte el őket a szakma, nem a megszokott főiskolai életpálya ívén át lettek a legnagyobbak közé emelve. A szerző kitér arra is, hogy a renitens Gyula miért is nem fért be a kultúrpolitika szigorú irányítása alatt folyó állami képzésbe. És arra is, ahogy Gyula kipréselte az akkor éppen disszidáló Herskó Jánosból,<sup>2</sup> hogy tartsa be korábbi ígéretét, és Jánost vegye fel az operatőri képzésbe.

Amit Herskó meg is tett. Érdekes, hogy Herskó jelentősége nem kap különösebb hangsúlyt a könyvben, bár személyiségének nagyvonalúsága és igazságpártisága még így is kikandikál a szövegből.

Míg Gulyás Gyulát nem veszik fel az állami képzésbe, addig tehát Jánost igen. Itt kezd külön utakon is járni a két testvér. Tóth Péter Pál pedig ezt a narratív pontot kiszúrva választja szét óvatosan a két karaktert, úgy, hogy meg is hagyja őket alkotópárosnak. János mint operatőr ekkor fordul a könyv szerint is a képzőművészet és annak kortárs, azóta legendává avanszált művészei felé. (Mellékesen említtem meg, hogy ez a fajta érdeklődés majd a későbbiekben Gyulának is sajátja lesz.) A hivatásos operatőrnek készülő Jánost többek között a modern képzőművészet mozgóképre való alkalmazása érdekli, azaz hogy bizonyos installációk filmnyelvi megfogalmazása milyen kísérleteken keresztül adódhat össze egy új műalkotássá.

Az alkotók külön-külön bemutatása után a szerző ismét egy közös művészi utat próbál megmutatni. Azaz arra keres majd magyarázatokat, hogy mi is igazán a Gulyás-módszer, mi az, amitől a testvérek közössége alkotta filmek egyedivé válnak. A magyar televízióknak készült oktatási tananyagként induló, de formanyelviileg az addigi kánontól eltérő művek feltérképezése után az olvasók körüljárhatják a domaházi történeteket is – ez a Miskolc környéki település számos Gulyás-film helyszínéül szolgál majd. Összefoglalva: az erdélyi tapasztalatok lecsapódása és a népi anyagok iránti érdeklődés először begyűrűzött a filmes tananyagok elkészítésébe, majd innen a Borsod megyei falusi történetek leképeződései átsaptak egyfajta rendszerkritikába. Ez utóbbiak már nem a tévének készülnek, hanem ezeknek majd leginkább a Balázs Béla Stúdió ad terepet.

Így jutunk el a meghatározó Gulyás-szociográfiák részletes elemzéséhez. A *Kísérleti iskola*, a *Vannak változások*, a *Pofonok völgye*, *avagy Papp Lacit nem lehet legyőzni*, a *Ne sápadj!* mind a rendszer működésének hiányosságaira hívják fel a figyelmet. Olyan történetek bukkannak itt fel, amelyekről a párt által kézben tartott médiumok egyáltalán nem beszéltek. Gulyásék filmjei a szocializmus megjavítására való törekvések, másrészt a valóság szőnyeg alá söprésének megakadályozásai is egyben. Kiáltványok, melyek olyan hangosak, hogy megálljt parancsolnak a helyi pártoligarcháknak. Nem beszélvén arról, hogy korlenyomatai a XX. század második felének, amelynek történései egyértelmű hungaricumként is értelmezendők.

Mint ahogy üdvözlendő a testvérpár azon igyekezete is, amellyel az I. világháború túlélői felé fordítják kamerájukat. Nem csupán az elfeledett hősök eposzai ezek a történetek, hiszen akadnak itt notórius nagyotmondók éppúgy, mint a régi dolgok miatt szégyenkező emberek. Javarészt bakák. Azaz olyan szegény emberek, akiknek élettörténetében a messzi tájon vívott háború fontos tény és addig kibeszéletlen téma volt. Az *Én is jártam Isonzónál* felvételei közben voltak, akik az utolsó szó jogán egyfajta utolsó kenet előtti állapotban vallanak személyesen a tabutémának számító körülményekről. Külön szép, hogy Gulyásék kiutaztatják a veteránokat azokra a helyekre emlékezni, ahova, azt gondolták, ők már soha nem jutnak vissza. A vasfüggöny mögötti világban így tudnak találkozni az egykori népfiai a valamikori olasz ellenoldalon álló megfelelőikkel. A közös emléke-



zés a közös sorsra koncentrálni, és nem annyira arra, hogy ki is került ki győztesen a csatározásokból.

Ugyanígy tabutémát érint a hortobágyi munkatáborokról készült *Törvénytörténet nélkül*, illetve a szovjet hadsereg által elhurcolt civil lakosság szenvedéstörténete, a *Málenkij robot*. Az elhallgatott témák iránti érdeklődés az Erdély felé való nyitás filmjein érhető tetten még inkább. Hiszen ezek a felvételek még minden engedély nélkül kezdtek készülni, szétszerelt és álcázott technikák határon való átcsempészésével, egyfajta gerillaakció keretei között, az állambiztonsági szolgálatok állandó kijátszásával. A *Balladák Őlmje I. és II.*, akárcsak a testvérpár filmjeinek többsége, több éven keresztül készült. Főszereplője, Kallós Zoltán az erdélyi folklór titkainak ismerőjeként, egyfajta idegenvezetőként kalauzolja el Gulyásékát és velük együtt persze a nézőt egy rejtett világ zugaiba. Ha ezek a felvételek nem készültek volna el, sokkal szegényebb lenne nemcsak az erdélyi néprajzi tudás, hanem a szétszakított magyarság egyes közös emlékei is homályba vesztek volna. A széki filmek nem csupán dokumentációk. Értékmentések. Beleértve Győri Klára történetét, a népzenei anyagok rögzítését, a szokások utolsó gyakorlóinak elbeszéléseit és azok tárgyi megőrkítését.

Mielőtt a szerző az életnek megfelelően szétválasztaná a testvérek együttműködését az utolsó nagy fejezetekben, még a rendszerváltás utáni közös munkákról is szól. Konkrétan képzőművészeti perspektívából közelítő történeteken keresztül láttatja itt a közös munkát. Javarészt portréfilmek ezek. Az *Ílyen kőszermes*, a *Gyerekkorom emlékei*, a *Kicsi mérges öregúr* még közös munkaként indulnak, de a befejezésük körülményei már a testvérpár szétválását is sejtetik. A műszerzője kitér persze arra is, hogy Gulyásék a kezdeti gyökerekhez visszaigazodva különféle filmkészítői műhelyek, egyesületek és csoportosulások létrehozásával is próbálkoznak. Ilyen volt a Videográfia Egyesület vagy az azóta méltánytalanul ellehetetlenített miskolci Kulturális és Vizuális Antropológiai Tanszéken még éppen működő Kunt Ernő Képzőművészeti Műhely. Az itteni oktatás, amelyben mindkét testvér alaposan részt vállalt, komoly utódokat termelt ki. Szimpatikus számomra nagyon, hogy Tóth Péter Pál nem felejt el megemlíteni a tanítványok nevét sem. Bár Pápay Gergely és Tóth Gergely operatőrök nevét némileg hiányolom a felsorolásból. Főleg, hogy Pápay már a szerzőhöz hasonlóan saját filmeket is jelez, és hogy Tóth Gergely azóta is Gulyás Gyula legszorosabb munkatársa, azaz munkáinak operátora és vágója is egyben.

A külön utakra tért testvérpár munkáinak szemléltetése az idősebb testvér által jegyzett filmekkel kezdődik. A parajdi történetek közül az egyik utolsó anyag a *Mámó*, egy nagyon meghatározó történet egy időse asszonyról, özv. Nagy Józsefnéről, akinél Gulyásék számos esetben megszálltak az idők során. Az író nem hangsúlyozza, hogy a *Mámó* karakterét megtámogató „fogadott unoka”, Marcika, Gulyásék fia, aki külső karakterjegyeiben már erősen hordozza a későbbi politikai aktivistát, Gulyás Mártont. Aki, és ezt már csak én teszem hozzá, valószínűleg a könyv elején megjelenő, a Gyula fiatalkori jellemvonásait elemző résznél akár magára is ismerhetne.

Továbbá szó van itt még arról a nagyjátékfilmről, amelyet Gulyás Gyula erdélyi művészek teljes körű közreműködésével hozott létre. A film nyolc és fél

év alatt készült el. A *Fény hull arcodra* mellesleg egy olyan kezdeményezés volt, amelynek illetet volna sokkal több követőt maga után vonnia. Azaz az erdélyi színeseket, írókat a magyar film számára felfedeznie. Erre azért mostanság újra akadnak kezdeményezések, tehát, ha úgy tetszik, kissé később ugyan, mint várható volt, de talán újra az erdélyi tehetségek felé fordul a magyarországi filmművészet, és a fesztiválok által a nemzetközi szakma figyelme is.

Tóth Péter Pál kitér a 2000-tól 2014-ig forgatott *Szembesítésre* is. Ez a film a marosvásárhelyi fekete március eseményeinek és következményeinek igyekszik utánajárni. Ennek a forgatási ciklusnak a végén Gulyásék munkatársaként már magam (a mostani recenzens) is jelen voltam. Felvételei közben találkoztam az összes személyiségtypus általi visszaemlékezésekkel és reakciókkal: szenttelen és tudósi távolságtartáshoz közeli szemléletmóddal, cinizmussal, valamint meghatározó szenvedéstörténetekkel egyaránt.

Röviden elemzi a szerző a kezdeteket is érintő *Idézés* című filmet, mely a Gulyásék pályája elején a Cinema '64 körül legyeskedő Micsinay (Mikes) Lászlónak állít emléket. Mondhatni a film egyfajta nyomozás a baráti és művészeti egyet múltja után. A film az azóta részint hozzáférhető titkosszolgálati dossziék megnyithatósága után történt nyomozati anyagokba enged betekintést. Ezek szerint a baráti társaság megfigyelője és besúgója, azaz a jelentéseket gyártó beszerzett ügynöke a rendszerváltásban is aktív szerepet vállaló Micsinay, később Mikes László újságíró volt, aki Gulyásék kezdeti főiskolás vizsgafilmjében, a *Hobók, avagy hobbykban* eleve egyfajta megfigyelőt alakít. Ez a történeti szál tökéletes visszacsatolás a könyv elejéhez, ahol a szerző már előre jelezte, hogy ez a szál még nincs véglegesen elvarrva. Ezzel csupán annyit szeretnék jelezni, ebből is kissejlik, hogy Tóth Péter Pál egy önmagára is reflektáló kerek alkotás elkészítésén igyekezett. Holott ez szinte lehetetlen vállalkozás szerintem. Mégis, ahogy Tóth mintegy megvágta Gulyásék történetének filmjét, a körülményekhez mérten precízen megírt és szerkezetében is egyben lévő művet fogalmazott meg. Ebbe beletartozik a *Csillagok vándora*, illetve *A csatorna jelentést módosító ereje* című fejezet is. Bár hozzáteszem, valahol le kellett zárni ezt az életmű-történetet. Holott magam is Gulyásék további azóta elkészült, félkész vagy készülöben lévő párhuzamos projektjéről is tudok.

A Gulyás János filmjeit tartalmazó áttekintés is hasonló. Bár ő mintha a közös életmű szekvenciáit játszátná tovább alkotásaiban. A *Ne kavarj!* mondhatni a *Ne sápadj!* főszereplőjének, Medve Alfonznak rendszerváltás utáni története. A képzőművészeti filmek szintén emberi portrékon keresztül rajzolnak meg egy-egy egyedi művészi életutat. A történelmi filmek sora a felvidéki és kárpátaljai munkatáborokkal számol le, és a szamizdatosok nyomába ered. Míg közéleti lát-leleteiben Gulyás János javítóintézetek világába kalauzol, és többek között a roma élethelyzetekkel foglalkozik. De a közéletet akkoriban igazán foglalkoztató 2006-os öszödi beszédről és az azt követő összecsapásokról is készít filmet, úgy, hogy közben nem foglal állást. Ennek a filmnek a hányattatásáról is külön ír a szerző, és kitér természetesen a dokumentumfilm forgalmazásának árnyoldalaira is.

Az utolsó szó jogán Tóth Péter Pál az *Utószó helyett* című összegzésben néz vissza hetvenes éveikben járó alanyai helyett az életműre. Illetve a *Függelékben*

pontosít és listáz, kielégítve az életrajzi adatokkal és filmes munkálatokkal kapcsolatos elvárásokat. A könyvhöz egy névmutató is tartozik, továbbá egy DVD-melléklet is, mely nem kis családottságomra csak némi filmes reprezentációt villant fel az életműből. Ez természetesen elég ahhoz, hogy a laikus szem képileg is megismerkedjen az életmű fontosabb állomásaival, hogy figyelmét esetlegesen felkeltse. De én már régen várok olyan kiadásokra, amelyek hozzáférhetővé teszik a teljes filmeket is a nagyközönség számára. Ez ugyanis közös kultúrkincsünk, amelynek kulcsszerepe lehetne a magyar történelem, a képzőművészet és a népi hagyományok oktatásában. Tóth Péter Pál munkája igyekszik keretek közt tartani egy olyan közös életművet, amelynek nincsenek határai. Ez az eddigi leg-átfogóbb próbálkozás ebben a témában, amelyet minden bizonnyal követ majd még kiegészítő munka, mint ahogy voltak előzményei is. A könyvnek helye lesz az egyetemi oktatásban, ám a középiskolai szintet már meghaladó iromány, mint ahogy a Gulyás testvérek munkássága is megkövetel egyfajta érettebb figyelmet.

## JEGYZETEK

1 A könyvben máshol így szerepel: *Valóság – síppal, dobbal, avagy tűzön, vízen át*. Sajnos nem egységes, nem pontos a címek írása a könyvben.

2 Herskó János az akkori fiatal magyar filmesek egyik védereje, mentora, egyben kitűnő stratégia volt, és valamiféle kultúrpolitikai misszionárius szerepét is magára vette, hogy közvetítsen a művészek és a hatalom, főleg Aczél György között.





# [ Szerkesztési alapelvek ]

Arra kérjük munkatársainkat, hogy szerkesztőségünkbe eljuttatott írásaik műszaki előkészítésénél vegyék figyelembe az alábbi követelményeket:

- a szöveget egy *doc*, *docx* vagy *rtf* kiterjesztésű file tartalmazza,
- a tanulmányok (a kulcsszavakat és a kivonatokat leszámítva) lehetőleg ne legyenek nagyobb terjedelműek 20 ezer leütésnél,
- a dokumentumot a cím vezesse be, alatta a szerző nevével,
- a tanulmány címe után tüntesse fel angol és román nyelven, pontosvesszőkkel elválasztva, azokat a kulcsszavakat, amelyeket körbejár az illető tanulmány,
- a 8–10 soros angol és román nyelvű kivonatot a főszöveg előtt, a kulcsszavak előtt helyezze el,
- ezt kövesse a szerző bemutatkozása: 2–3 sorban tartalmazza a szerző tudományos fokozatát, munkahelyét, illetve adott esetben (ha valamilyen tudományos fórumon is elhangzott) az előadás helyét és időpontját, valamint a szerző elérhetőségét (e-mail),
- az automatikusan számozott jegyzeteket, könyvészeti hivatkozásokat és (ha van) a függelékét, kérjük, helyezze a tanulmány végére,
- a *műcímek kiemelése* a főszövegben dőlt betűs (kurzív) szedéssel; a *folyóiratcímek* szintén dőlt betűs (kurzív) szedéssel történjenk,
- idézőjelek: „”

## A szakirodalomra való hivatkozás módjai

- több szerző esetén az első szerző neve *et alii* rövidítéssel; tanulmánykötetek esetén szerkesztő neve *szerk.* rövidítéssel,
- internetes források esetén feltüntetjük a letöltés dátumát is.

## Szakirodalom/könyvészet szerkesztése

- kérjük, hogy a könyvészetüket az ún. szerző-évszám módszert használva szerkesszék meg (ez azért javallott, mert ilyenkor nem kell megismételni minden jegyzetben a könyv/tanulmány teljes bibliográfiai adatait), a szerző nevével ne használjanak sem kiskapitálisokat, sem verzálokat,
- idegen (nem magyar) nevű szerző esetén a bibliográfiai leírási módszer: családnév, személynév,
- amennyiben egy szerzőnek egy évben több munkája jelent meg, ezeket az évszám után tett kisbetűkkel különböztessük meg a hivatkozásokban és a bibliográfiában,
- az angol nyelvű cikkek, könyvek címeinek szavainak a megfelelő kezdőbetűt kapitálissal szedjük (pl.: *Iconology: Image, Text, Ideology*).

Példák:

**Könyv:**

Berne, Eric (2000a), *Emberi játszmák*. Budapest, Háttér Kiadó.

Berne, Eric (2000b), *Kilátások a XXI. században*. Debrecen, Csokonai Kiadó.

**Internetes források:**

Domokos László (2001), *Az EMU tagság érezhetően gyorsítja a gazdasági növekedést*. In: FigyelőNet <http://www.fn.hu/cikk.cmt?cikk-id103503> , 2001.12.15.

**Szerkesztő nevével azonosított kötet:**

Hidasi Judit (szerk.) (1998), *Szavak, jelek, szokások*. Budapest, Windsor Kiadó.

**Kötetben szereplő tanulmány (a kötet címét kurziváljuk):**

McQuail, Denis (2003): A kommunikáció funkciói. In: Horányi Özséb (szerk.), *Kommunikáció I–II*. Budapest, General Press Kiadó. I. köt.

**Folyóiratban szereplő tanulmány (a folyóirat nevét kurziváljuk):**

Schering Gábor (2002), A globalizáció és az EU : a neoliberais politikák alkalmazása Európában és a fenntarthatóság, *EU Working Papers*, (V. évf.) 2. szám.

**Hivatkozás a könyvészetre (a végjegyzetben):**

Berne 2000a, 25. (az utolsó számjegy az oldalszámot jelöli)

Domokos 2001. (az internetes forrás esetén nem szükséges oldalszámot pontosítani)

*Archívumokra, levéltárakra, magángyűjteményekre* azok belső katalógus-rendszere szerint hivatkozzunk.

# [Contents]

## ME.PHOTOGRAPHY ■ 4

### AULA

Géza Balázs: *The End of Traditional Media and its Consequences* ■ 5

### MEDIA SPACES

Balázs Zágoni: *Netflix Landing*. ■ 15

### FOCUS

Eszter Balázs–Balázs Sipos–Anita M. Madarász: *Gendered War Heroism and Heroisation during the 20<sup>th</sup> Century* ■ 27

Árpád Levente Biró: *Cultural Education Programs: New Perspectives of Art mediation. The example of Szigligeti Theatre Oradea* ■ 53

### CAMERA

László Csibi: *I Was There, and for Me, at that Moment, the Life Seemed Like This* ■ 67

### TURNING PAGES

András Killyéni: *How Cluj's First Stadium Was Built – in the Mirror of the Contemporary Press* ■ 81

Anna Júlia Makkai: *A Modern and Bourgeois Image of Cluj-Napoca in Transylvania between the Two World Wars* ■ 89

### BOOKSHELF

Gábor Beretvás: *At the Intersection of Realities* ■ 101

Guide to Redaction ■ 110

CONTENTS ■ 112

CONȚINUT ■ 114





# [Conținut]

ME.FOTOGRAFIE ■ 4

AULA

Géza Balázs: *Sfârșitul mass-mediei tradiționale și consecințele ei* ■ 5

SPAȚII MEDIA

Balázs Zágoni: *Netflix a sosit* ■ 15

FOCUS

Eszter Balázs–Balázs Sipos–Anita M. Madarász: *Eroism și gen din perspectiva războaielor secolului 20* ■ 27

Árpád Levente Biró: *Programe de educație culturală: noi posibilități în medierea artistică. Exemplul Teatrului Szigligeti din Oradea* ■ 53

CAMERA

László Csibi: *„Am fost acolo, și pentru mine, în acel moment, viața mi s-a părut așa”* ■ 67

PAGINI

András Killyéni: *Construcția primului stadion din Cluj – în oglinda presei vremii* ■ 81

Anna Júlia Makkai: *O imagine modernă și burgheză a Clujului din perioada dualismului* ■ 89

RAFTUL DE CĂRȚI

Gábor Beretvás: *La confluența unor realități* ■ 101

Ghid de redacție ■ 110

CONTENTS ■ 130

CONȚINUT ■ 131



A **ME.dok** médiatudományi folyóirat a **Central and Eastern European Online Library (CEEOL)**, az **Index Copernicus (IC)** és az **ERIH+** nemzetközi adatbázisokban szerepel.

Revista științifică și culturală **ME.dok** este inclusă în bazele de date internaționale **Central and Eastern European Online Library (CEEOL)**, **Index Copernicus (IC)** și **ERIH+**.

The **ME.dok** scientific and cultural review is included in the **Central and Eastern European Online Library (CEEOL)**, **Index Copernicus (IC)** and **ERIH+** online scientific databases.

Alulírott.....megrendelem a *ME.dok* című tudományos folyóiratot.....évre, .....példányban.

Az egyéves előfizetés ára 15 lej, amiért négy lapszámot postázunk.

**Név:**.....

**Cím:**.....

**Telefonszám:** .....

**E-mail cím:** .....

Kérjük, a megrendelőszelvényt postázza a *ME.dok* szerkesztőségének címére. A megrendelés további részleteivel kapcsolatban forduljon a szerkesztőségünk tagjaihoz a következő elérhetőségek valamelyikén: 0740 586 125 vagy [kmki.kolozsvar@gmail.com](mailto:kmki.kolozsvar@gmail.com).