

Striker Sándor:
**Az öntevékenység társadalmi
üzenete**

A Kultúra és közösség 1989. 3. sz.
(79-91.old.) megjelent tanulmány
másolata

(eredeti leg)

A közművelődés mint társadalmi
szükséglet

Striker Sándor

AZ ÖNTEVÉKENYSÉG TÁRSADALMI ÜZENETE

A művészorientált öntevékenységek történetének áttekintése során a kezdeményezés eredete szerint két alapvető korszakot határolhatunk el: a központi és a csoportindíttatású kezdeményezések periódusait.

A KÖZPONTI KEZDEMÉNYEZÉSEK IDŐSZAKA

A túlnyomórészt központi kezdeményezések korszaka 1948-tól monopolhelyzetének megszűnéséig, közelítőleg 1964-ig tartott. Első szakaszában — 1958-ig — „a mozgalom” szervezte, vagyis a párt ideológiája és aktivistái. A háború utáni rövid koalíciós korszakban kimunkált „közművelődés széles körű programja az amatőr művészeti mozgalomra és az ismeretterjesztésre szűkölt” (Vitányi, 1983). A tevékenységre a „népművelés” kifejezés terjedt el, annak paternalisztikus felhangjaival. Az amatőr művészeti mozgalom központilag legerőteljesebben támogatott ágai a mozgalmi és a népdalkórusok, valamint a színpadi néptáncsoportok lettek. E tevékenységek sugallt üzenete a felszabadultság, szabadság és részvétel érzése volt, vagy ahogy azt a korszak egyik kórusműalkotója fogalmazta: „az új nemzedék zenei célja és szerepe a zenei műveltség — ami eddig a kiváltságos körök privilégiuma volt — köztulajdonba vétele, és hogy általa gazdagítsák s mélyítsék nagy eredményeinket. *Hogy közösséget hozzanak létre!*” (kiemelés: Bárdos, 1969). A tárgyi népművészet nyilvánosságot kapott produktumai a nép és vezetője harmóniáját hangsúlyozták, mint például a Rákosi születésnapjára készült jókivánság-feliratú népi kancsók (Zelnik, 1983) stb. Ugyanezen időben alakították ki központilag a kultúrházak intézményrendszerét, ahol a műsor jelentős részét főntről kezdeményezett s falujáró aktivisták által bemutatott programok adták. Ezt a fázist nevezhetjük a hagyományos falusi *műkedvelés* utolsó szakaszának is, mivel a helyi lakosság egy ideig még színpadra vitt operetteket és népszínműveket, főként jeles napokon.

1958-ban a Magyar Televízió megkezdte a műsorszolgáltatást, s hamarosan tévékészülékek kerültek — lezárt üvegajtós dobozokban — a kultúrházakba. Magánkézben kevés készülék üzemelt ekkortájt, s így az emberek a kultúrház képernyője előtt gyűltek össze szombat-vasárnap esténként. A központi kezdeményezések korszakának második szakaszát ettől kezdve a televízió s más intézmények által szervezett amatőr művészeti mozgalmak

Kultúra és Közösség

1989. 3.

jellemzik. Maga „a mozgalom” ezen időszakban elsősorban társadalmi munkával — építőtáborokkal — mozgósította a fiatalok alkotóerejét. Az első tv által szervezett művészeti kezdeményezés, az 1962-es *Ki Mit Tud?* hamarosan az egyik legnépszerűbb műsorra vált, s ezt követően évekig jelentett nyilvános fellépési lehetőséget (előszűri után) az amatőr és félprofi előadók számára (*Strájer*, 1984 p. 31.). A vetélkedők sugallt üzenete ekkor a fiatalok lehetőségének, az új rendszer által felnevelt nemzedék rátermettségének s részvételének jelzése.

A CSOPORTKEZDEMÉNYEZÉSEK IDŐSZAKA

Időközben ez az új nemzedék új, nemhivatalos művészeti érdeklődést is mutatott, noha sem ők, sem a hivatalos „dekódolók” nem tartották az akkor feltűnő jelenséget igazából „művészet”nek. 1964-ben az országban csaknem 3000 gitárt adtak el, szemben az előző évek 1100-as átlagával, és az év végére egyedül Budapesten 250 *beatzenekart* tartottak nyilván s 1968-ra országosan mintegy 5000-et (*Sebők*, 1983, p. 69). A KISZ KB 1964-es szabaddidő-határozata szerint már ekkor „egyeduralomra tör a modern tánczene”, és „elhalványítja ugyan a régi jó békeidőket idéző századeleji érzélgős muzsika hatását, de nem kevésbé árt gazdag zenekultúránk ápolásának, sőt nemegyszer a nyugati világ iránti nosztalgiák keltésére is alkalmas” (uo., p. 70). A rock and roll, vagy ahogy nálunk elnevezték, a beatzene az ország ifjúságának jelentős részét megmozgatta. Elkezdődött az a periódus, melyet „a mozgalom” kiféradásának szakaszaként jellemezhetünk, s amely 1964-től körülbelül 1980-ig tartott. E korszakban az amatőr művészeti tevékenységek kezdeményezését csoportok vették át. A zene volt az első médium, s maga a tevékenység kezdetben ifjúsági klubokban folyt. E klubokat vállalatok, egyetemek s a későbbiekben művelődési házak tartották fenn. Eredetileg e klubok a dolgozók vagy diákok számára létesültek, ám fenntartóik érdekeltté váltak a bevételben, s így a szombati koncerteket nyilvánossá tették; fiatalok százai álltak sorba még így is a klubok előtti hétről hétre. A tömegkommunikáció hamarosan mozgalomnak nevezte a jelenséget — mint a korszak egyéb, későbbiekben tárgyalandó csoportkezdeményezéseit is —, noha e mozgalom megszervezettségét sem ütötte meg. Sőt, a zene nyelve sokáig az angol volt, így — nyelvismeret híján — leginkább csak az életérzés szüremlett át belőle.⁷ Az üzenet azonban igen hamar érthetővé vált mind önmaguk, mind a kívülállók számára:

NEM AZT ÉREZZÜK, AMIT MONDANAK

A Magyar Televízió megpróbálta átvenni a kezdeményezést, és 1966-tól táncdalfesztiválokat szervezett, ez a törekvés azonban éppen a más érzést leginkább kifejező illés együttes közönség- (1966) és szakmai (1968) sikerét hozta. Sőt, 1968-ban ez a zenekar saját lappal rendelkező (*Fonográf*) klubot is nyithatott a Fővárosi Művelődési Házban, nem kevésbé azért, mert többek között „a közművelődés szakemberei látták nagy lehetőséget abban, hogy a beatzene segítségével a legkülönbözőbb társadalmi réteghez tartozó gyerekeket elvezessék más művészetekhez vagy a politikai kultúrához” (*Se-*

bők, 1983, p. 102). Azonban a beatzene egyirányú médiumnak bizonyult, és a központi irányítás lényegében a rendelkezésre álló csatornák szűrő szerepére korlátozódott: az amatőr zenekaroknak működési engedély érdekében vizsgát kellett tenniük az Országos Szórakoztatásügyi Központ zsűrije előtt, a dalok szövegét jóváhagyásra a Sanzonbizottsághoz kellett beküldeni, míg végül a lemezfelvétel kérdéseit az akkor monopolhelyzetű Magyar Hangfelvételi Vállalat döntötte el. A megfelelő eljárás ügyét a 6/1971. (XII. 17.) KM rendelet szabályozta. A beat most már valóban hivatásos és mozgalmi oldalra szakadt, s a mozgalom 1973-ban popfesztivált szervezett a DVTK (Miskolc) sportstadionjában, azonban a hatósági fogadtatás kedvezőtlennek bizonyult, s a 3/1974. (XII. 14.) KM rendelet a hasonló rendezvények kizárólagos jogát az (akkor még ugyancsak monopolhelyzetű) Országos Rendezőiroda hivatásos szervezethez hatáskörébe helyezte.

A korszak amatőr művészeti tevékenységeinek másik jelentős médiuma a film. Az inspiráció ez esetben is nem kevésbé kívülről származott: az országban ekkor kezdtek vetíteni a kiemelkedő kortárs (*Godard, Truffaut, Alain Resnais, Antonioni, Fellini, Bergman, Kurosawa, Wajda* stb.) és film-történelmi (*Dziga Vertov, Eisenstein, Orson Welles* stb.) alkotók műveit. E vetítések színhelye kezdetben főként a fent már említett vállalati-egyetemi klub volt, hiszen a vállalatoknak és egyetemeknek állt módjában 16 vagy 35 mm-es vetítőt üzemeltetni (az itt látható filmeket a központi forgalmazás jó ideig nem vásárolta meg). A vetítéseket rendszerint viták követték, melyek során gyakorta fogalmazódott meg e második médium üzenete, miszerint

A VALÓSÁG NEM OLYAN, MINT AZT ÁLLÍTJAK.

Ezt az üzenetet fejezték ki a kortárs magyar alkotók filmjei is (*Kovács András, Kósa Ferenc, Szabó István, Jancsó Miklós* stb.), valamint a Balázs Béla Stúdió szociográfikus, dokumentumfilm-gerincű tevékenysége. Mivel a klubok egy részének fenntartója eleve birtokolt, vagy ha nem, hát fel tudott szerezni saját 8 vagy 16 mm-es laboratóriumot, a közönség egy része létrehozott helyi alkotókört, vagy csatlakozott a már működő klubhoz. „Az egyetemisták az egyetemistákkal, a cipészek a cipészekkel jöttek össze” (*Gulyásék*, 1979, p. 3) — mivel ezek az alkotói klubok a kívülálló közönség számára már nem voltak nyilvánosak. Gyakorta nem is kötődött a kettő, volt, ahol csak vetítésre, míg máshol csak filmkészítésre nyílt lehetőség. Ez az elkülönülés meghozta a nyilvánosságra törekvő igényét, s hamarosan filmek százaikat neveztek be a budapesti és országos amatőrfilm-fesztiválokra (melyeket az Amatőrfilm-szövetség szervezett), ahol a film legjobbjaiból álló zsűri aktív résztvevője volt a vitáknak, azonban az amatőrfilmek versenyztetése kétséges vállalkozásnak bizonyult, s leginkább az alkotók profivá válásához, kitűnéséhez jelenthetett lépcsőfokot mint szelekciós rendszer. Később a televízió *Pergő képek* címmel műsorára tűzte a fesztiválynertes amatőrfilmeket, de a közbülső nyilvánossági szint csaknem teljesen kimaradt. Kevés kivétellel az amatőrfilmeket éppen azokban a klubokban nem játszották, ahol azok készültek, még akkor sem, ha az a klub pl. művelődési ház keretein belül működött. Ez jelenthette azt, hogy kerültek a helyi témákat, de éppenséggel azt is, hogy a helyi témák magasabb, nagyobb nyilvánosságig juttatását tűzték ki célul. Igaz, a fesztiválokon és magánvetítéseken kívüli nyilvános be-

mutatást (forgalmazást) s a nem családi jellegű filmek készítését a 4/1971. (VII. 31.) KM rendelet központi — filmfőigazgatósági — engedélyezéséhez kötötte. Ezzel szinte párhuzamosan a film elméletének oktatásához (filmesztétika) központi utasításra középiskolai tananyag készült.

Az amatőr művészeti tevékenységek harmadik csoportja az 1960-as évek végén a színházi médium körül koncentrált. Az előbbieken szerepelt, hogy a műkedvelő színjátszás hagyománya túlélt a központilag kezdeményezett közművelődés korszakát, de az életmódban (ingázás) és a kulturális szokásokban (a televíziós adások beindulása) bekövetkezett változások következtében e tevékenység a felnőtt lakosság egyre kisebb részét érinthette. Intézményi kezdeményezések is erősítették ezt a negatív (sorvasztó?) tendenciát, mivel a központilag szervezett kulturális seregszemléken nem lehetett bemutatni a hosszú és ideológiailag konzervatív népszínműveket és operetteket — melyeket egyébként színpadra vittek — a hatvanas évek elején, így e csoportok évenként meg kellett, hogy tanuljanak valami rövidet és politikusabbat, mely darabok ugyanakkor a helyi igényektől távol álltak (Dévényi, 1982, p. 151.). Ettől kezdve a falusi együttesek műkedvelői affinitása és közönsége egyaránt csökkent. Az amatőr irodalmi színpadi és színjátszó tevékenység más társadalmi csoportok körében viszont fellendült. A már idézett forrás szerint ez elsősorban két kiváló okra vezethető vissza: az 1968-as nyugat-európai diákmozgalmakra és az ugyanekkor nálunk bevezetett új gazdasági mechanizmus pezsdítő hatására (Dévényi, uo., p. 155.), azonban ezen kívül figyelembe kell venni bizonyos közvetlenebbül inspiráló motívumokat is. Ide tartozik a kortárs és modern magyar költészet relevanciájának felfedezése (József Attila, Juhász Ferenc, Weöres Sándor stb.), a modern drámairodalom hozzáférhetősége magyarul (Sartre, Peter Weiss, Dürrenmatt, Anouilh, Beckett stb.), valamint az is, hogy némi információ szűrődött be Grotowski és mások színházi kísérleteiről. Am belső inspirációt árul el, hogy a jelentősebb színpadra állított produkciók esetében 138-ból 68-at a kollektív vagy az egyik résztvevő jegyezték meg, míg külföldi szerzőktől 38, magyaroktól 32 művet használtak fel (A kritika mérlegén, 1982, pp. 169—184.). S az összes színpadi produkciónak tehát csaknem felét kitevő saját alkotás jelentős része szociográfikus tartalmú, melyeket az érintett társadalmi réteg ifjúsága adott elő. Mivel a dráma konfliktus vagy konfliktusok köré központosul, nem meglepő, hogy a színjáték szolgált mint médium arra, hogy közölje hősei üzenetét, vagyis, hogy

A KONFLIKTUS NEM AZ, AMIT MONDANAK.

A korszak deklarált politikai konfliktusa a vietnami háború volt, „a mozgalom” e köré szervezte munkáját — többek között a társadalmi munkát is. (Nem csodálkozhatunk, hogy volt olyan csoport, mely önállóan szervezett társadalmi munkát helyi célokért, melynek lélektani mozgatóit a korszak egy filmje be is mutatta — Sípóló macskakő, 1973.) Az aktuális konfliktusokkal foglalkozó színdarabok közül többet a hatóságok vagy a szakemberek részéről kedvezőtlenül fogadtak (Kukabúvárok, Étoile, Mockinpott úr, Görgőseke stb.), néhányat időlegesen vagy helyileg betiltottak. Ez az amatőr tevékenység azonban valóban mozgalommá vált, melynek első fesztiválját Kazincbarcikán szervezték meg 1972-ben. Itt közel 3500 működő csoportból

30 vett részt (Nánay, 1972), s a művészi színvonal a hivatásos színházi kritika érdeklődését is felkeltette. Az ezen a ponton felmerülő várható kontextuson túl (amatőr—profil) a fesztiválok azonban olyan kérdést is felszínre hoztak, mely alátámasztja a művészeti tevékenység médiumjellegének fontosságát: felvetették ugyanis az otthoni közönségtől való elszakadás problémáját. Mivel a tartalom a helyi lakosokhoz kapcsolódott, vagy épp velük közös volt, némely előadás a fesztiválokon gyökértelemmé vált. Az üzenetközpontságot számos darab színpadtechnikája és drámaszerkezete is hangsúlyozta. Volt, amelyben nem alkalmaztak színpadot (pl. Halász Péter színháza), míg a másodikra példa az olyan előadásszerkesztési mód, mely a befejezésbe kifejezetten bevonta — eszmei és gyakorlati azonosulásra készítve — a nézőket (Petőfi-rock). Ezen utóbbi kísérlet egészen az utcai demonstrációvá válásig terjedt, mely politikailag megengedhetetlennek bizonyult, s példázta a társadalmi-politikai mozgalommá válás lehetőségeit, illetve annak korlátait (Szász, 1982, p. 133.). Maga az üzenet művészeti médium nélkül reprezentálta önmagát az 1972—73-as március 15-i utcai demonstrációkon, ahol tényleges politikai korlátaival is találkozott. Ezután — emiatt is? — politikai s gazdasági szélcsend állt be, „dugulást” hozva létre, melynek egyik „eredményeként” az amatőr rendezők és színjátszók átszívargása a hivatásos színház területére tömegessé vált (Dévényi, uo., 160.). „A mozgalom”, vagyis a KISZ megvizsgálta az amatőr színházak létrehozásának további lehetőségeit (KISZ, 1974), míg az egyes közművelődési tevékenységet végzők szakképzéséről és foglalkoztatásáról — beleértve a műkedvelő művészeti körök, klubok stb. vezetőit — az 5/1976. (X. 26.) KM miniszteri rendelet intézkedett.

A mozgalmi típusú amatőr művészeti tevékenységek korszakának a néptánc — vagy általában a népművészet — lett az utolsó olyan médiuma Magyarországon, mely a fentiekben tárgyalt zenéhez, filmhez és színjátszáshoz hasonlóan önkifejező jelleggel rendelkezett. A táncmozgalom többféle, de a magyar kultúrán belüli indíttatásból — bár néptáncszakemberek kezdeményezésére — 1972-ben indult útjára (Striker, 1984). Alapvető sajátossága, kiindulópontja a színjátszó mozgalom pszichikai végpontjával érintkezett, hiszen lényege az együtt táncolás-éneklés: a zenekar és a táncosok lejtettek a színpadról, s a nézők egyben résztvevői lettek az eseménynek. Vonatkozott ez a szünetekre is, amikor általában daltanítást kezdeményezett a pihenő közönségnek a zenekar vagy egy-egy táncos. A néptánc és a folklór médiummá változott itt is, hogy csoportidentitást fejezzen ki —

MI NEM AZOK VAGYUNK, AMINEK MONDANAK.

(Csepeli, 1980, p. 105).

A folklór mint történeti jelenség megfelelőnek bizonyult arra, hogy kifejezze a hagyományok és a kultúra folytonosságát, hiszen nem terhelték ezúttal egyéb kötelezettségek, mint annak idején az ötvenes években. A táncmozgalom azóta is inspirálja az amatőr kézműves, népi iparművészeti tevékenységek újjáéledését, többek között nyári táborokat szervezve, ahol e mesterségek el is sajátíthatók. Noha a néptáncot ennek nyomán ezrek tanulták meg valamilyen szinten, 1970 és 1979 között az aktív felnőtt néptánc-együttesek száma alig változott (1310-ről 1316-ra). A mozgalom oktató hatása nyilvánvalóbb, ha figyelembe vesszük az adott időszak alatt a gyermekcsoportok számának növekedését 440-ről 774-re, tehát csaknem megduplázódást mu-

tat (Hosszú, 1980). Ugyanakkor végbement egy intézményesülési folyamat is, mely azonban a mozgalom asszimilálhatatlansága folytán csak annak néhány kulcsfontosságú vezetőjét és táncanyagát érintette, melyeket beépítettek az Állami Népi Együttes színpadi (!) programjába. Egy önálló stúdió — a Fiatalok Népművészeti Stúdiója (FNS) — is létrejött viszont azzal a szándékkal, hogy egy budapesti központot teremtsen az amatőr kézműveseknek, ám az építkezés tovább tartott, mint amit a mozgalom elbírt: mind az egykori tagok nagy részének, mind a végül megvalósult intézménynek saját utat kellett kitaposnia a fennmaradáshoz. Az intézmény (Közművelődési Információs Intézet) még így is egyedülálló példája az amatőr művészeti mozgalomból létrejövő, közművelődési mozgalmakat segítő állami költségvetési intézményeknek.³ Ami az amatőr népi iparművészeket illeti, a Minisztertanács 1/1982. (I. 16.) sz. rendeletében felállított Népi Iparművészeti Tanács és a rendelet 1/1982. (I. 16.) MM végrehajtási utasítása gondoskodik jogállásuk, tevékenységük és termékeik értékesítési feltételeinek tisztázásáról.

Magyarországon 1980 körül a szabadidős tevékenységek terén — beleértve a közművelődést — jelentős változás volt észlelhető. Az 1979-es árkrízis egy új periódust, a gazdaság kifáradásának jeleit mutatta. A csoportkezdeményezések már nem öltöttek mozgalomformát. A közvetlenül megelőző évek szociológiai felmérései szerint a fennmaradó szabadidő annyira csökkent, hogy az egzisztenciálisan kevésbé fontos tevékenységekre (pl. közművelődés) fordított idő is megrövidült (Szalai, 1978). Ennek ellenére 1980–82 között az országban 465 egyesület létesült (köztük 24 kulturális), több, mint húsz évre visszamenőleg bármikor (Harangi, 1985, p. 22.).

Jelentős változást hozva a közművelődés szerveződési formáinak tekintetében, az egyesületi korszak időszaka vette kezdetét. A korszak egyik fő jellemzője, hogy sokkal inkább szakmai, mintsem generációs (ifjúsági stb.) jellegű csoportokat hozott létre. A művészetorientált amatőr tevékenységek területén két új médium jelent meg. A televízió egyik operatőre (Ráday Mihály) és az általa kezdeményezett tv-program hatására városépítő és városvédő egyesületek kezdtek meg működésüket az ország számos településén. Így az építészet kapott médiumszerepet azzal az üzenettel, hogy a környezetünket alkotó objektumok

MÁSKÉNT A MIÉNK, MINT MONDJÁK.

Ez a médium nem művészeti önkifejezést, de inkább környezetkifejezést hordozott: a környezet, mely egykor állami — népi? — tulajdonba került, mostantól fogva a lakosságé lett, már ami látványának mű(vészeti) élvezetét illette. Tevékenységük eredményeit Budapest számos pontján s az országban mindenütt tapasztalhatjuk — tükrözve az általuk mozgósított szakértők és szakmunkások alapos társadalmi munkáját. Az amatőrök szerepe a tevékenységben többnyire a megmentendő objektumok felderítésére és (fotó)dokumentálására szorítkozik, valamint arra, hogy különböző testületek és intézmények döntéshozatalát befolyásolják (lásd: Hake, 1986, p. 125.). Mint azt az 1986-ban Debrecenben rendezett holland–magyar szimpózium is felvetette, az ilyen jellegű tevékenységeket érintő állami beavatkozás, beleértve a finanszírozást is, csökkent, e feladatokat a lakosságra hárítva. Így tehát nem meglepő,

hogy az egyesületekről szóló 1981. évi 29. sz. törvényerejű rendelet (3. par. 4.) lehetővé teszi jogi személyek csatlakozását egyesületekhez, s így az egyesületek számára elérhetővé válhat a tevékenységhez szükséges pénzüsszeg. Így módon pedig, például a városvédő egyesületek esetében, állami költségvetésen kívüli pénzforsorások is igénybe vehetők az állami tulajdon felújítására és karbantartására.

A korszak második médiumát a videó és a közösségi kábeltelevízió használata képviseli. A videó önmagában nem volt képes célirányos csoporttevékenységeket generálni, leszámítva a nyugatról magánúton importált vagy csempészett műsorok magánvetítését. Stúdióval és kábellel kiegészülve azonban megmozgatta az általa elért lakosságot, mégpedig igen hasonló módon ahhoz, ahogyan azt a film tette közel két évtizeddel azelőtt. Ám egyúttal nem a valóság egésze mutatkozott másnak. A kábeltelevízió és videó üzenete az volt, hogy

NEKÜNK NEM AZOK A HIREK, AMIT MONDANAK.

Helyi lapok hiányában a közösségi kábeltelevíziók kezdtek kiszolgálni lakossági igényeket a lakóhely (kerület, lakótelep stb.) jövőjére vonatkozó hírek beszerzésével, részben igényeik és szükségleteik megfogalmazása, hírré szerkesztése révén, mely utóbbiakat azután eljuttattak a felelős személyekhez és szervekhez (Szekfű, 1983, Nagypál, 1986). 1986 végére az ilyen jellegű működést felvállaló kábeltelevíziós stúdiók száma 25-re nőtt Magyarországon, s közel 170 000 lakásba jutott el. Az országban nincs központi (kereskedelmi) kábeltelevíziós rendszer, s a Magyar Televízió két programot sugároz az 1. és 2. csatornán, hétfőnként ekkor még nincs adás, ami helyet biztosít más műsorszórásnak.⁴ A tv monopóliumhelyzete — már ami működését mint tömegkommunikációs vállalatot illeti — megszűnt, ám a Minisztertanács Tájékoztatási Hivatala elnökének 2/1986. (IX. 1.) MTH sz. rendelkezése (1. par. 2.) a Magyar Televízió szakvéleményének feltüntetését kívánja meg az újonnan létesülni kívánó tv-stúdiók engedélyezési kérelmében, így tehát monopóliumhelyzete mint hatóság megmaradt.

Mint látható, a két utóbbi művészetorientált és audiovizuális társadalmi tevékenység (a közösségi televíziók közreműködőinek többsége társadalmi munkás) nagyobb hangsúlyt fektetett a lakosság érdekeinek kifejezésére és képviseletére. Ez a jelenség elvezet a művészetorientált amatőr tevékenységek harmadik fázisához, melyet a politika kifáradása jellemez, s amelynek időszakában a társadalmi nyilvánosság a politikai cselekvés szintjére került. 1985-ben új politikai választási rendszer lépett életbe Magyarországon az 1983. évi III. törvény (dec. 27.) alapján, melynek részeként jelölőgyűlésekre került sor, és a lakosságnak lehetősége nyílt jelöltek állítására. Így tehát ezen harmadik szakaszban a művészeti és audiovizuális tevékenységeket nem terhelik feltétlenül különböző üzenetek terhei, hogy arról tudósítsanak: valami más, mint ahogy mondják. Azonban az előző szakaszból következően súlyosan terhelik gazdasági nehézségek. E harmadik, piaci vagy szövetkezeti szakaszban az amatőrök és profik a szövetkezés új formáit keresik (pl. a Céh) annak érdekében, hogy kreativitásukból megélhessenek, s így a művészet mint médium a megélhetés eszközévé válik amatőr viszonylatban is.

Az eddigiekben tárgyalt történeti áttekintést a táblázat foglalja össze.

	jelleg	médium	üzenet
1948-tól	„a mozgalom” által	— munkáskórusok	szabadság, felszabadultság, részvétel (sugallt)
1958-tól <i>központi kezdemé- nyezések</i>		— néptánc — népdalkórus — népművészet — előadóművészetek	
1964-től	a tv és intézmények által	— tánczene	tehetség, rátermettség, részvétel (sugallt)
1972-től	mozgalmi („a mozgalom” kifáradása)	— beatzene — film — színjátzás — néptánc	más az érzés más a valóság más a konfliktus más „mi” (önkifejezés)
1980-tól <i>Csoport- kezdemé- nyezések</i>	interregnum (a reform megtörpanása)		más a tulajdon más a hír (környezetkife- jezés)
	— egyesületi (a gazdaság kifáradása)	— építészet — video és kábel	
1985-től	— piaci (a politika kifáradása)	— művészeti vállalkozások	befektetés (megélhetés)

A MÉDIUMOK FELHASZNÁLÁSI FOLYAMATA

Az első korszak — a központi kezdeményezések — médiumhasználatát elsősorban művészetpolitikai elemzés feladata. Így a jelen elemzés a második periódus vizsgálatára terjed ki.

A csoportkezdeményezések esetében a *stratégia* szempontjából megállapítható néhány azonos állomás. Az elindítóknak *helyet* kellett találniuk egy vállalati klub, kultúrház, iskola vagy egyetem stb. falai között, ahol is annak hivatásos vezetőjét (vezetőit) rá kellett beszélni, vállalják el az „ernyő” szerepét az új tevékenységhez. *Szakmai tudást* kellett szerezni a résztvevőknek vagy az „ernyő” egy munkatársának, hogy az adott művészeti tevékenység folytatásához szükséges *működési engedélyt* beszerezhessék. Majd az „ernyőt” rá kellett venni, hogy engedje be a barátokat is, így téve fokozatosan nyilvánossá a tevékenységet. Az aktív résztvevők felelősséggel *irányították* a programokat, hogy a törvények ideológiai vagy fizikai megsérté-

sét elkerüljék. A későbbiekben *kapcsolatfelvételt* hoztak létre a hasonlóan tevékenykedőkkel (közös fellépések, koncertek, fesztiválok stb.) és *nyilvánoságot-publicitást* kerestek. A jól szervezett közös rendezvényekről terjedő publicitást gyakorta hozzájárult ahhoz, hogy pénzügyi támogatásra tegyenek szert, s így az „ernyőből” vagy másik rábeszélte szervezőből mecénás lett. Ettől kezdve az önkéntes tevékenységre bizonyos kötelezettségek hárultak annak érdekében, hogy a mecénatúrára való érdemességüket bizonyítsák, s megkezdődött a *professzionizálódás* autoszelekciója.

A *professzionizálódás* szintje döntő tényezővé vált az amatőr művészeti tevékenységek esetében. A *mozgalmi* szakaszban negatívként tartották számon, mivel a hivatásos résztvevők már nem a mozgalom emberei voltak, kivéve a táncházat, ahol maga a program a hivatásosoknak is szabadidős tevékenység lehetett (Siklós, 1977, p. 84.), így nem jött létre teljes elkülönülés. Az *egyesületi* szakaszban a „*professzionizálódás*” pozitív fejleményt jelentett, mivel ezt a nagyobb szakértelemmel hozták kapcsolatba, s az egyesületek és stúdiók eredményesebben tudtak dolgozni az *önkéntes szakértők* segítségével.

Az *intézményesülés* foka a mozgalmi szakaszban már nemcsak negatívum, de vízváltó is volt, mivel ezek a tevékenységek valamiféle önkifejezést reprezentáltak bizonyos fennálló központi intézményes elképzelésekkel szemben. Így az intézményesülés hozzájárulhatott az adott művészeti tevékenység technikai minőségének emeléséhez, ám gyengítette az üzenetet. Ennek legjobb példája az 1983-as évet követő, üzleti életbe intézményesült beatzene. A néptáncmédium jelenti itt is a kivételt, mert míg az egyes táncok intézmények formában ismét felvihetők a színpadra, maga a táncházmozgalom mint program (műsor) alkalmi jellegénél s technikai igénytelenségénél fogva üzenetét — az együtteséget — szabad ég alatt, színpad és elektromosság nélkül is közvetíteni tudja. Az intézményesülés az egyesületi szakaszban létfeltétel.

A *fogadtatás* (dekódolás) folyamatát is ketté kell választani a szakaszok szerint. Bár mindkét szakasz másságot fejezett ki, a *mozgalmi* tevékenységek a *központi* intézmények által kifejezésre juttatott koncepciókat kérdőjelezték meg, míg az egyesületek és stúdiók csak *bizonyos* intézmények tevékenységét. A fogadtatás ennek megfelelően különböző volt. A beatet — az idősebb generációk ab ovo felzúdulásával párhuzamosan — nyugatimáddal vádolták és nem-magyar jellege miatt támadták (Sebők, 1983, p. 102.). A szociográfiai filmek egyes vélemények szerint eltorzították a valóságot, csak a negatívumokat láttatva, az amatőr színház ultrabalos és túlságosan abszurd volt (Magyar Ifjúság, 1972/12). A táncházat (és folklórt) túl magyarosnak, nacionalistának és sovínisztának nevezték. Általában a mindenkor korszak vezető teoretikusai védtek meg e *mozgalmakat* elemző cikkeik révén (lásd: Sebők uo., Pozsgay 1972, Vitányi 1973, Vargyas 1974 stb.). Ezzel együtt a mozgalmak népszerűségük csúcán mintegy keresztes háborút vívtak, hogy tevékenységükkel a másság üzenetét továbbíthassák. A fentiekén kívül, mint a fentiekből kitűnik, a fejlődés bizonyos szakaszában a központi kezdeményezések lépést tettek a mozgalomhoz való csatlakozásra annak támogatása érdekében. Ez minden esetben rendeletekben és határozatokban is formát öltött, melyek hozzájárultak a mozgalmak intézményesüléséhez (l. alább). Az *egyesületek* munkájá-

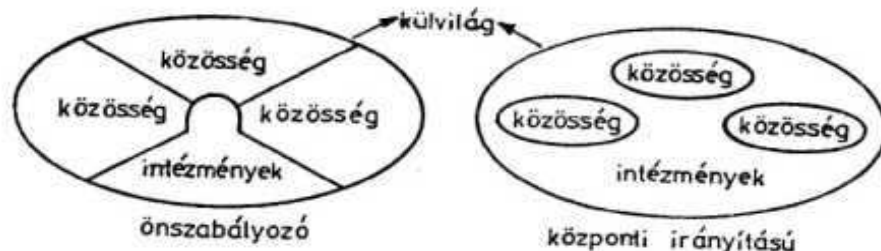
nak dekódolása más mintát követett, tevékenységükkel a lakosság általában egyetértett, míg nemtetszést leginkább csak az érintett intézmény nyilvánított, bár a Fővárosi Tanács vagy a Magyar Televízió esetében ez is sokat jelentett.

Az amatőr művészeti és audiovizuális tevékenységek szerkezetét meg lehetős határozottsággal jellemezte a csoportkezdeményezések egygenerációs jellege. A fentiekben tárgyalt tevékenységek egyikénél sem lehetett nyomon követni a generációs váltás eredményezte folyamatosságát. Az új nemzedék már a professzionalizálódott, intézményesült szakaszban csatlakozhatott a — bár akkorra már annak alig nevezhető — mozgalmakhoz (erre a beat sorsa szolgál példának).

A KÖZMŰVELŐDÉS MINT MÉDIUM — AZ ORGANIKUSSÁG KÉRDÉSÉRŐL

Az utóbbi négy évtized hazai művészetorientált amatőr tevékenységeinek társadalmi szintű mozgásait megkíséreltem röviden áttekinteni. E négy évtized kezdetén, mint láttuk, „a közművelődés széles körű programja” e fenti tevékenységekre, valamint az ismeretterjesztésre korlátozódott. A behatárolódás ellenére azonban a kulturális, művelődési terület különböző szociális és politikai tartalmak átvitelét is felvállalta, s egy-egy korszak keresztes hadjáratként különböző önkifejezési üzenetet, igényt és érdeket is képviselt.

A közművelődés ezen kettős szerepét számos esetben a *szervetlen fejlődés* eredményének tulajdonítják (Varga 1986, p. 228, Szekfű 1983, p. 131), ám e kifejezés amennyire képszerű, olyannyira önellentmondásos is. A „szervetlenség” és a „fejlődés” egymást kizáró kategóriák, így a kérdés megfogalmazói a „szervetlen fejlődés” pusztán hiposztazált történeti-szociológiai folyamatával vetik össze a „szerves fejlődés” — vágygondolkodást is tükröző — eszméjét. Mégis, a társadalom „szervetlen fejlődésének” köszönhető-e az a jelen dolgozatban is leírt jelenség, miszerint Magyarországon a közösségi kulturális kezdeményezéseket minden esetben intézményesülési-professzionalizálódási pályára irányítja egy, a mindenkor kezdeményezésre vonatkozó rendelet, s összefoglalva egy *kezdeményezés—mozgalm—rendelet—intézményesülés—professzionalizálódás—elhalás* fejlődési minta figyelhető meg az évtizedek során? A társadalom mint egész különböző közösségek (helyi, szakmai és érdek-) konglomerátuma az adott hatalmi hierarchián belül. A társadalom általános hierarchiáját (szerkezetét) érintő változások vagy éppenséggel a gyakori változások súlyos hatással lehetnek a közösségek konglomerátumon belüli hálózatára. Így például, ha egy adott változás során — melyre a bevezetőben az 1948–49-es időpont megjelölésével utaltam — a társadalmat teljes mértékben központilag akarják irányítani, úgy az öntevékeny, tehát önmozgással bíró s önszabályozó hálózat helyébe és az egymással kölcsönhatásban lévő közösségek irányítására is megfelelő intézményrendszer kell létrehozni. Az ábra egy önszabályozó s egy központi irányítású hálózat különbségét modellelzi:



A két rendszer közötti döntő különbség az, hogy míg az önszabályozónak nevezett struktúrában a közösségek közvetettség nélkül érintkezhetnek egymással, a külvilággal és az intézményekkel, addig a központi irányítású modell esetében a közösségek között nincs közvetlen érintkezés. Nincs társadalmi nyilvánosság, a közösségek, valamint a közösségek és a külvilág közötti kontaktusokat a központ által működtetett intézmények szervezik. Visszatérve a közművelődés kérdéséhez, nem meglepő tehát, hogy a statisztika nem mutat egyetlen kifejezetten társas célú egyesületet sem 1982-ben, szemben az 1932-re kimutatott 3807-tel (Harangi 1985, p. 41): a „társas” érdekképviselőket addigra ugyancsak központi intézmények vették át. „A »helyi társadalom« valódi fórumai hiányoznak még, s csakúgy a »helyi nyilvánosság«” (Kuti, Marschall, Nyilas 1986, p. 187) — említik ezt más források is, és hasonló indoklással támasztják alá egy 10 000 lakást felölelő, földrajzilag különálló új lakótelep igényét kábeltelevíziós hálózatra (Szekfű 1983, p. 132).

A modell elméleti szempontból magyarázatot nyújt a magyarországi amatőr művészeti és audiovizuális mozgalmak fejlődésére. A központi kezdeményezés korszakában a központ saját intézményeit, csatornáit használta a tevékenységek megszervezésére. Am a későbbiekben minden csoportkezdeményezés saját csatornát kellett hogy hasítson az intézményekből, hogy létrehozasson valamit, ami addig nem létezett. Minden vágás a központ intézményeit sebezte meg, hiszen ezek az ő csatornái voltak, melyek egyébként is mindaddig a központ felől áramoltatták az üzeneteket.

A modell szemlélteti az intézményesülés folyamatának lélektanilag is vizválasztó jellegét. Amikor egy-egy csoportkezdeményezésű mozgalom intézményesülni kezdett, egyre inkább az intézményi környezet részévé vált — ezáltal meglazult kötődése az eredeti csoporthoz, s egyre kevésbé fejezhette ki annak üzenetét, mely éppen a különbség, a másság hangsúlyozása volt.

Az egyesülési szakasz időszakában még ennél is egyértelműbben mutatja azon hipotézis jogosságát, hogy mindezen közművelődési törekvések a társadalmi nyilvánosság szerepét vállalták fel Magyarországon. A közművelődés a csatorna, a médium szerepét töltötte be, mely más médium hiányában az ifjúság érzéseit, eszméit, identitását, szükségleteit és érdekeit, majd az egyesületek periódusában a lakosság hasonló üzenetét hordozta. Az amatőr

szinjátság nem tudott politikai csatornává válni, de a kábeltelevízió már közel járt ehhez. Ennek példája az 1985-ös választások jelölőgyűléseinek videós rögzítése és sugárzása azok részére, akik a gyűlésen nem tudtak részt venni (Zalaegerszeg).

A modell a fentiekén kívül magyarázatot nyújt a *személyes kapcsolatok* kiemelkedő jelentőségére Magyarországon, melyet az egyesületek már kifejezetten ki is aknáznak, amikor jogi személyeket és hivatalnok, szakértő tagokat vonnak be munkájukba (*Harangi* 1986, p. 149.). Egy-egy személy egyszerre lehet tagja a csoportnak (közösségnek) és a központi intézményrendszernek is, s ezáltal még egy teljesen központi irányított struktúrában is meg lehet takarítani a csatornavágás fáradtságos munkáját nyomtalan, láthatatlan kommunikációs (és cselekvési) utak létrehozása révén — annak pozitív és negatív következményeivel.

A második modell — úgynevezett szervetlen — fejlődésének alapvető problémája tehát a társadalmi nyilvánosság hiánya, vagyis, hogy nem létezik a csoportok és a központ között folyamatos, közvetlen interakció. A kapcsolatok indukáló hatásának hiányában még a kezdeményezések is kívülről inspiráltak, mint azt az írás elején bemutatottuk. Így az ilyen társadalmi szerkezet fejlődése különbözik az önszabályozó modelltől. A központi szabályozás kiépítése után itt a fejlődést elő kell segíteni tervek, rendeletek, új intézmények, külső információk, programok stb. révén, másként fogalmazva: időről időre kívülről kell „géneket” ültetni a közösségekbe. Tehát a metaforikus fogalmazásban is helyettesíteni szükséges a „szerves—szervetlen” dichotómiát, ahol is ez az utóbbi inkább *erogén* (kívülről szabályozott) fejlődésként jellemezhető, a belső interkommunikációval rendelkező önszabályozó szervezet *endogén* (belülről eredő) fejlődésével szemben.

Ezen indukált fejlődés során lett Magyarországon a közművelődés a társadalmi nyilvánosság médiuma. A médium valódi, 1985-től kezdődő megjelenése tehát felveti a közművelődés identitásának kérdését.

MEGJEGYZÉSEK

- 1 A tanulmány 1987-ben készült, szövegváltoztatások helyett az időközben bekövetkezett változásokat reflexióként a jelen Megjegyzések tartalmazzák.
- 2 Ennek jellegzetes példája az angol nyelvű dalok címeinek szándéktalan félrefordítása, mely azóta is folytatódik, mintegy szimbolizálva a kultúrák közötti átjárás nehézségét. Pl. a Hermann's Hermits *No Milk Today* így lett *Ma nincs tej-re* fordítva nálunk, ahol ez a jelenség mindennapos estefelé a boltokban. Az angol cím — és a szöveg — viszont az angol mindennapokban használt kis üzenőkorongra utal, melyet az ablakba téve tudatják a tejesemberrel, hogy a jelzett számnak megfelelő számú palack tejet tegye a kűszöbre. A *No Milk Today* jelölésre állított nyilacska a házigazdák távollétére utal, tehát „ma nem kérünk tejet” tartalmú, s a dal szereplője ebből értesül szerelmese elutazásáról (a „ma nincs tej” angolul „there is no milk today” volna). Az angol szöveg értelése gyakran tehát már a címnél elakadt.
- 3 Az intézmény azóta Közművelődési Információs Vállalatként kilépett a költségvetési keretek közül, s fokozottan táblázatunk utolsó, piaci szakaszának mintájára működik.

4 A közösségi kábeltelevíziós előbb a műholdas vétel engedélyezése, majd 1989. január 1-jétől a hétfői adás és a megváltozott műsorpolitika bevezetése miatt nehéz helyzetbe került. Ugyanakkor a helyi hírek a nyilvánosság valódi csatornáinak felelevenedése révén a helyi, professzionális sajtóban keresnek helyet maguknak, mint pl. a tiszakécskei osztályzáselet stb. A kábeltelevíziós stúdiók így az érdeklődés csökkenése s a tanulmányban jelzett piaci szakasz bekövetkezése folytán vállalkozásokba kezdtek (műholdvevő-hálózatok kiépítése, reklámfilm-tevékenység stb.).

BIBLIOGRÁFIA

- A KISZ szerepe, feladatai az amatőr színjátszó mozgalom fejlesztésében. 1974.
A kritika mérlegén — Amatőr színjátékok. 1967—1982, szerk. Debreczeni Tibor, Műzsák, 1982.
Bárdos Lajos: Harminc írás. Zeneműkiadó, Bp. 1969.
Csepeli György: A nemzeti hovatarozás mint üzenet. Jel—Kép, 1980. 3. sz.
Dévényi Róbert: A színjátszó mozgalom funkcióváltásai. In: A kritika mérlegén (lásd fent) pp. 149—160.
Gulyás fivérek: Riport Gulyás Jánossal és Gulyás Gyulával. In: Amatőrfilm, 1979/1, pp. 3—5.
Hake, Barry: Voluntary Organizations and Social Movements. In: On Voluntary Organizations in Hungary and the Netherlands, OKK—MI Bp. 1986, pp. 123—145.
Harangi László: Egyesületek szerepe a közművelődésben. Kézirat, Bp. 1985.
Harangi László: Voluntary Associations at Miskolc. In: On Voluntary... pp. 146—155.
Hosszú Klára: Az amatőr művészeti mozgalom statisztikai helyzetképe az 1970—79 közötti időszakban. NI Bp. 1980.
Kuti, Marshall, Nyilas: Local Autonomy and Local Financing of Voluntary Activities. In: On Voluntary... pp. 179—183.
Nagypál Endre: Széles sávú kommunikáció. Ötlet, 1986. augusztus 21.
Nánay István: Fesztivál — ifj. Horváth István emlékére. In: Színház, 1972. 4. sz.
Pozsgay Imre: A Filmkultúra kérdéseire válaszol: P. I. Filmkultúra, 1972/6.
Sebők János: MagyaRock I. Zeneműkiadó, Bp. 1983.
Siklós László: Táncházt. Zeneműkiadó, Bp. 1977.
Sípólcó macskakő: játékfilm, rendezte *Gazdag Gyula*, 1973.
Striker Sándor: The Dancehouse. In: Forum 1987.
Szekfű András: A helybeliségről a kábeltelevízió hajnalán. In: Jel—Kép, 1983. 3. sz. pp. 128—133.
Szász János: Az ünnep születése. In: Ünnepek a mai magyar társadalomban. Szerk. D. Hoffman Márta és Szilágyi Erzsébet, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Bp. 1982.
Szalai Sándor: Idő a mérlegben. Gondolat, Bp. 1978.
Varga Csaba: Village Experiment. In: On Voluntary... pp. 228—238.
Vargyas Lajos: A népdal helye közművelődésünkben. In: Tiszatáj, 1974. 9. sz.
Vitányi Iván: A színjátszás harmadik fajtája. Kritika, 1973. 1. sz.
Vitányi Iván: Vitairat a mai magyar művelődésről. Gondolat, Bp. 1983.
Zelnik József: Miskakancsó R. M. apánknak. Jel—Kép, 1983. 3. sz.