

Szöveges beszámoló a *The Opening Country: cultural transfers, East-West cultural exchange and Hungary in the cold war (1953–1975)* című PD 109103 sz. kutatási projektben elvégzett hároméves munka eredményeiről

A kutatás célja az 1953 és 1975 közötti időszakban Magyarország és a Nyugat közötti kulturális érintkezések, kulturális transzferek vizsgálata volt a nemzetközi politikai és kulturális folyamatok keretébe ágyazva. Egy ilyen átfogó téma, különösen ilyen tág időhatárral, természetesen hároméves kutatással aligha fedhető le teljesen. A projekt hároméves időtartama eleve feszített tempót követel mind a levéltári, mind a könyvtári kutatásban, amit jelentősen hátráltatott a tárgy szempontjából legfontosabb levéltári kutatóhely (MNL OL) előbb erőteljesen beszűkített kapacitása, majd átmeneti bezárása, amivel párhuzamosan az MSZMP-anyagok online kutathatósága is erősen korlátozottá vált. Ennek ellenére a kutatás áttekintette az MSZMP vezető testületeinek, agitációs és propaganda szerveinek iratanyagát, a Külügyminisztérium, a Népművelési/Művelődésügyi Minisztérium és más kormányzervek (KKI, Tájékoztatási Hivatal) anyagainak jelentős részét, illetve a budapesti pártszervek művelődésügyi anyagait, valamint megkísérelte felmérni az ÁBTL-ben található, a kulturális érintkezések, transzferek szempontjából jelentős iratokat. A fenti nehézségeket a kutatás úgy igyekezett ellensúlyozni, hogy nagyobb hangsúlyt fektetett a sajtóanyag alapos vizsgálatára, ezen belül a kulturális transzfereket és nyitottságot érintő diskurzusok feltérképezésére és elemzésére. Ugyanakkor meg kell jegyezni: a szakirodalomban sokszor az érintkezések, átvételek konkrét adatainak összegyűjtése is a kutatásra várt, amelyhez a sajtóanyag alapos vizsgálata legalább olyan szükségesszerű, mint a levéltári források anyagainak hasznosítása.

A kutatás során már megjelent publikációkat a közlemények rovatban évről évre feltüntettem. Itt kell azonban említést tenni arról, hogy három további, még a projekt futamideje alatt leadott és közlésre elfogadott publikáció megjelenésre vár, illetve formálódik a kutatás végső céljaként tétélezett, de a hároméves kutatás végére nem lezárt munkaként betervezett monográfia. Ezeket egyelőre munkacímmel és a megjelenés helyével tudom megadni:

1. In the Attraction of the West – Resistance, Concessions and Showing off from the Stalinist Practice in Hungarian Culture in the Year following the Crush of the Revolution. In: *Hungarian Historical Review* 2016/6.
2. A kulturális nyitottság az 1970-es években – a nyugati kultúra recepciójának fényében. In: *Múltunk* 2016/4.
3. Nyugati film és közönsége Magyarországon 1953 után. In: *Korall*, 65. sz.

Előljáróban a kutatás nemzetközi dimenziójáról is szólni kell. Természetesen egy hároméves alapkutatás nem vállalkozhat arra, hogy beható elemzést adjon az egyes szocialista országok kulturális gyakorlatáról, ami egy részletes összehasonlító elemzést tenne lehetővé. Ehhez a mostani kutatáshoz hasonló vizsgálatokra az egykori szovjet blokk országaiban is szükség volna, akár egy jövőbeli nemzetközi kutatási projekt keretein belül. Ugyanakkor a kutatás mindvégig abból indult ki, hogy a tárgy csak nemzetközi kontextusban értelmezhető, és egyes pontokon igyekezett összehasonlítást tenni a blokk országai között. Ezt részben levéltári kutatás – a projekt keretén belül két rövid berlini levéltári kutatóútra került sor –, valamint statisztikai adatok és a rendelkezésre álló szakirodalom felhasználása tette lehetővé.

A kutatás nemzetközi látókörét bővítette három, a projekt keretében tervezett tanulmányút is, amelyekre – az eredeti terveket az NKFIH engedélyével némileg megváltoztatva – 2016 májusában került sor. A vitákra végül a térség három jelentős kutatóhelyén, a bukaresti New European College, a jénai Imre Kertész Kolleg, valamint a prágai Károly Egyetem Cseh Történelem Tanszékének szervezésében került sor. Bukarestben és Jénában ez nem csupán román, illetve német, hanem a térség, sőt más európai országok történészeivel való párbeszédet jelentett. A vitákon a résztvevők egy előzetes írásos anyagot kaptak a kutatás

főbb téziseiről, valamint három konkrét esettanulmányt szóbeli előadásban ismertettem. A fentiekén túl 2016 júniusában a lengyelországi Wrocławban rendezett *Traces of Multiculturalism in Central Europe* címmel rendezett konferencián is előadást tartottam a projekt tárgyában *Transfer and Adaptation of Western Genres during Cold War (Nyugati műfajok transzferei és adaptációi a hidegháborúban)* címmel.

A kutatás legfőbb megállapításai az alábbiakban foglalhatók össze:

Az 1953 és 1975 közötti kulturális érintkezések és cserék története többféle narratív keretbe is illeszthető. A mainstream elbeszélésnek a hidegháborús narratíva számít, amely a tárgy nemzetközi kutatását meghatározó angolszász irodalomban olyannyira magától értetődő, hogy nemegyszer a monográfiák címében is helyet kapott. A kutatás nem cáfolta meg azt a hipotézist, miszerint ez érvényes és magától értetődő kerete lenne az események és folyamatok értelmezésének. A kulturális csere környezetét, a nyitás és nyitottság lehetőségeit mindvégig alakította, befolyásolta a két nagyhatalom szembenállása. Mindebben ugyanakkor döntő változást éppen a kutatás által átfogott periódus indító éve, 1953 jelentette, ami majd átvezet a második – desztalinizációs – narratívához. Ugyanakkor a zsdanovi két tábor merev szembenállása helyébe lépő enyhülés – hiába járt a két világrendszer közti növekvő érintkezésekkel – nem érvénytelenítette az addigra kialakult bipoláris világrendet, a két tábor ideológiai-kulturális dimenzióban is megjelenő és tovább élő szembenállását. A későbbi időszak hidegháborús válságai (például 1956-os forradalom és szuezi válság, kubai válság, vietnami háború, prágai tavasz) is kihatottak a kapcsolatok alakulására. A magyar külpolitikának – és belpolitikának – a békés egymás mellett élés elfogadása, a nemzetközi enyhülés támogatása szerves részévé vált, ám továbbra is a „nemzetközi osztályharc” koordináta-rendszerében mozgott. Esetenként – bizonyos területeken és relációkban – sor került az érintkezések és transzferek mértékének visszafogására, ám a korábbi zártságához való visszatérés éppúgy nem merült fel alternatívaként, mint a kontroll nélküli nyitottság megteremtése.

Magyarország szempontjából a legszembeötlőbb példa az 1956-os forradalom és utóélete a kulturális kapcsolatok területén. A leverett forradalom után az MSZMP a kulturális területen működők – írók, újságírók, illetve művészek – egy részét is felelőssé tette, és minden eszközzel (perekkel, igazoltatási eljárással, művészeti szövetségek autonómiájának felfüggesztésével) igyekezett rendet tenni a kulturális szférában is. Mindez az ország nemzetközi elszigeteltségéhez adódva vissza is vetette Magyarország és a nyugati országok kulturális érintkezéseit. A hivatalos érintkezések terén 1956 és 1963 között Magyarország a blokk több országával szemben fáziskészsébe került, alacsonyabb szinten maradt.

A nagyhatalmi – katonai, politikai és ideológiai – szembenállás időszakában mindenfajta kulturális érintkezés a hidegháborús dimenzióban, a „nemzetközi osztályharc” keretei között értelmeződött. A hidegháború fordulatai visszahatottak a kapcsolattartásra. A vietnami háború eskalálásának idején ugyancsak az volt megfigyelhető, hogy az érintkezéseket ugyan visszafogták a felek, ám sajátos aszinkronitás érvényesült a hivatalos kapcsolatok és a kulturális transzferek között: utóbbiak mindennapi gyakorlatát ez nem vetette vissza közvetlenül.

Szintén hoztak változást az 1960-as évek végének eseményei, a prágai tavasz leverése vagy az 1970. évi lengyelországi krízis, amely után a Szovjetunió úgy ítélte, hogy szövetségesei számára meg kell fogalmaznia, majd ki kell terjesztenie a Brezsnyev-doktrínát. A kommunista és munkáspártok ideológiai és külügyi titkárainak 1970-es években rendszeresített találkozóit a blokk szorosabb külpolitikai és ideológiai egységét célozták, és szintén ennek keretében értelmezhető a magyar reformtörekvések elleni fellépés is. A Helsinki-folyamat egyszerre jelentett kedvezőbb klímát a nemzetközi kulturális érintkezések számára – az EBEÉ árnyékában az UNESCO keretében a kulturális miniszterek is párbeszédet folytattak –, ám az

ott létrejött alkuban a szovjet fél számára az európai status quo rögzítése volt a fontos. A kulturális-ideológiai téren tett – szükséges rosszként felfogott – engedményben rejlő veszélyt pedig elháríthatónak és elhárítandónak tartották. (A Helsinkit követő folyamatok elemzése, a Helsinki Záróokmány szovjet blokk országainak nyitottságára gyakorolt hatásának feltérképezése egy újabb kutatás tárgya lehetne.)

Ugyanakkor – és ez már átvezet egy másik értelmezési kerethez – a kulturális transzferek világában a nagyobb konfliktusok sem vezettek az 1953 után megkezdett út elhagyásához – még 1956-ban sem. A *Nagyvilág* 1957. áprilisi újraindítása, vagy a hollywoodi filmimportról szóló tárgyalások folytatása és sikeres befejezése, de akár a színházi vagy moziműsor részletes vizsgálata is azt támasztja alá, hogy a forradalom leverése nem érvénytelenítette a blokk egészére – különböző mértékben – jellemző folyamatot. A forradalom visszahatásaként értelmezhető, hogy 1956 végén „kinyílt az olló” a hazai kultúra és az importált kultúra nyitottsága között. Létezett egy spontán jelenség: az 1956 végén, 1957 elején – a szovjet- és „személyi kultusz”-ellenes közhangulatnak engedve a szovjet, illetve politizáló alkotások „pihentetése”, amelyek helyét kommersz, nem jelentéktelen részben nyugati művek foglalták el. Ezt a hazai kulturális életben egy rendteremtési szakasz követte (igazolások, művészeti szövetségek újjászervezése, népi írókról szóló határozat, művelődéspolitikai irányelvek), amelynek fő célja a párt pozícióinak visszaszerzése, megszilárdítása volt, továbbá az ideológiai tisztázás. A kulturális transzferek terén ugyanakkor, 1957 tavaszától-nyaratól a cél nem az 1953 előtti arányok visszaállítása, hanem a korábbi mérsékeltebb növekedési pályára való visszatérés lett. Nem is lehetett visszatérni, mivel a desztalinizáció másképp jelentkezett a Szovjetunióban és Magyarországon: a desztalinizáció során a Sztálin előtti hagyományokhoz lehetett kapcsolódni, illetve mindenhol a sztálinizmusra (zsdanovcsinára) jellemző negatívumokat igyekeztek korrigálni. Míg a Szovjetunióban ez elsősorban az 1920-as évek kulturális folyamatait rehabilitálta bizonyos fokig, addig Magyarországon legfeljebb az 1945 és 1948 közötti időszak kulturálisan nyitottabb mintáihoz, az 1945 előtti hazai baloldali hagyományokhoz, az 1948-ig létező és működőképes nemzetközi kapcsolatrendszer, transzferirányok felélesztéséhez lehetett visszakanyarodni. A blokk országaiban a desztalinizációs folyamat a kultúrában deszovjetizációt is jelentett: a szovjet – és más szocialista – transzferek szűrésére is sor került, elsősorban a szovjet kultúra védelmében, a minőségi szelekció nevében, míg az így keletkező űrt a „haladó”, „humanista” polgári kultúra pótolta – egyben a korábbi transzferirányoknak megfelelően. Utóbbi tehát újra fontossá tette az adott ország kulturális hagyományainak jelentőségét is: így például Magyarországon mindenekelőtt a francia vonal kapott kitüntetett jelentőséget, amelynek egyúttal a nemzetközi folyamatok, a szovjet–francia közeledés is kedvezett.

A békés egymás mellett élés politikájában a konfrontáció gazdasági és kulturális-ideológiai dimenziója nagyobb jelentőségre tett szert, amit az egymást követő párthatározatok is rendre megerősítettek. A szembenállás és vita hangsúlyozása nem a nyitás korlátja, hanem szükséges velejárója volt. A külpolitikai nyitás ugyanakkor együtt járt, lényegében elválaszthatatlan volt a belpolitikai nyitástól, amit a desztalinizáció fogalmával írhatunk le. A desztalinizáció a sztálini struktúrák lebontásának politikája, amely nemcsak politikai (represszió enyhítése), gazdaságpolitikai, hanem kulturális téren is jelentős változást hozott. Utóbbi dimenzióját – már a kortársak is – olvadásnak írták le, amely egy új – nyitottabb – kultúrpolitikai alapállással járt együtt.

A hrucsovi időszakban korszakos változás volt, hogy a Szovjetunió – a siker reményében – vállalta az érintkezésekkel járó kockázatot, és offenzív módon lépett fel a nemzetközi politikai és kulturális fórumokon. Nem változott viszont az, hogy továbbra is a Szovjetunió diktálta az irányt, csak most épp ellenkező előjellel, a kapcsolatok feladása helyett azok szélesítésére, a szocialista kultúra és kultúrpolitika fölényének bizonyítására hívta fel szövetségeseit. A

kezdeti időszakban ennek olyan szimbolikus helyszínei voltak, mint az 1958-as brüsszeli világkiállítás (amelyen Magyarország is „csatasorba” állt, az 1959-es moszkvai amerikai és New York-i szovjet kiállítás. Ám minden nemzetközi fórum – a filozófiai kongresszusoktól a filmfesztiválok át a nemzetközi író- és újságíró szervezetekig – a párbeszéd és vita terepévé változott.

E külpolitikai paradigmaváltás azzal a hittal párosult, hogy az ún. „kulturális forradalom”, a kulturális nivó, képzettség és hozzáférs emelése a nyugati értelmiséget is meggyőzheti, és a nyitástól a szocialista tábor profitálhat többet. A következő évtizedben a vietnami háború, az emberjogi kérdés napirenden tartása, illetve a blokk több országára kiterjedő reformkísérletek segítettek az offenzív fellépés elnyújtásában. Az 1960-as évek második felében – különösen 1968, az „emberarcú szocializmus” bedarálása után – azonban a szocializmus megreformálhatóságába vetett hit megrendült, a szocializmus elvesztette a vonzerejét még a nyugati baloldalon is (lásd az eurokommunizmus felbukkanását), eszmei-kulturális téren a szocializmus egyre inkább defenzívába szorult. Mindezt az is táplálta, hogy a szocialista kultúra nyitottsága elért egy olyan szintet, amely a rendszer kulturális-ideológiai integritását veszélyeztette.

A nyitás ugyanakkor az offenzív fellépés ellenére is korlátozott és kontrollált maradt a kulturális érintkezések hivatalos és mindennapi, gyakorlati szintjén is. A hivatalos kulturális külkapcsolatok a külügy alá tartoztak, a külpolitika részét képezték – különböző szervezeti megoldásokkal, több szerv részvételével (például Kulturális Kapcsolatok Intézete, Országos Ösztöndíj Tanács, Tájékoztatást Koordináló Bizottság), nem hivatalos szinten pedig a kiutazások, a személyes érintkezések is állambiztonsági felügyelet alatt álltak. A szocialista országok már ebben a szakaszban is igyekeztek az érintkezéseket elsősorban – a szocialista országok saját gyakorlatában is alkalmazott – kétoldalú keretek közé szorítani, kulturális egyezményekben foglalva behatárolni. A nyugati partnerek ugyanakkor – az offenzíva első sokkjából felocsúdván – e kétoldalú keretek megkerülésére, a kulturális és tudományos élet egyes szereplőinek közvetlen elérésére törekedtek (követségek által rendezett programok, meghívások, ösztöndíjak révén). Mindez valódi ideológiai befolyásolási küzdelmet jelentett, vagyis a hidegháborús keretbe, a békés egymás mellett éléssel felerősödő „fellazítási küzdelem” keretébe illeszkedett.

A kulturális érintkezések igen nagy része azonban nem a hivatalos kétoldalú csatornákon, hanem a tudományos és kulturális műhelyek munkáján, valamint személyek érintkezésein keresztül valósult meg. Természetesen a hidegháború alakulásának volt befolyása ezek mértékére is, és e folyamatok is bizonyos kontroll alatt álltak (hivatalos utazások engedélyezése, útlel-politika, külföldről érkező kiadványok cenzúrázása, megfigyelés). A személyes érintkezések köre ugyanakkor jelentősen – és gyakorlatban visszavonhatatlanul – kitégült: egyrészt a közvetítőknek módja nyílt hivatalos és magánutakon nemzetközi fórumokon részt venni, a nemzetközi szervezetek munkájába bekapcsolódni, ott saját és szakmájuk, szakterületük nyugati kapcsolatrendszerét feléleszteni vagy megalapozni, nemzetközi hálózatokhoz kötődni. Az utazások korlátainak jelentős enyhítése megsokszorozta a személyes érintkezéseket nemcsak a nyugati kultúra és tudomány képviselőivel, de a nyugati kultúra produktumaival is. Utóbbit szerepfelfogásánál fogva az értelmiség igyekezett közvetíteni is – természetesen több szinten: a sajtóban közölt úti jegyzetektől kezdve tudományos művek átvételének támogatásán, meghívások kezdeményezésén át irányzatok, stílusok, műfajok meghonosítási kísérleteiig.

Fontos megjegyezni, hogy a nyitás egybeesett egy olyan, a két világrendszer szembenállásától független folyamattal, amely pozitívan hatott vissza a kapcsolatok bővülésére. Az 1960-as évek a nemzetközi érintkezések kiteljesedésének időszaka volt: meredeken emelkedtek a turisztikai statisztikák adatai, általánossá vált a légi közlekedés (Budapestről a forradalom

utáni rendteremtés időszakában is indultak új repülőgépjáratok Nyugatra), kiszélesedtek a kultúra és tudomány nemzetközi szervezeti struktúrái (számos nemzetközi szövetség, szervezet jött létre, amelynek Magyarország is tagja lett), jelentősen kibővültek a nemzetközi kulturális és tudományos fórumok, fesztiválok, konferenciák. A hatvanas évek második felében például csak a magyar filmesek több mint félszáz nemzetközi – egyre speciálisabb – fórumon vettek részt. A békés egymás mellett élés politikája és a desztalinizációs folyamat lehetővé tette, hogy a szocialista országok művészei, tudósai részt vegyenek mindebben, és profitáljanak belőle.

A desztalinizációs időszak a korábbi kultúrpolitikai tételek átértékelésével járt. Egyrészt változást hozott az addigi merev kétosztatú skálán. Kimondatlanul ez már az 1953 és 1956 közti gyakorlatban is megjelent (persze egy-egy példát korábbról is lehet mondani, egyes dzsesszslágereket még 1953 előtti is engedélyeztek a DISZ égisze alatt is), hiszen kialakult az a szürke zóna a támogatott és a tiltott között, amelyet később a 3T második betűje jelölt. Ez a második T lett a Nyugatra, illetve újra való nyitottság legfontosabb mezsgyéje, ahol a később bevetté, elfogadottá váló stílusok, műfajok, alkotók megjelenhettek, majd innen idővel a támogatott kategóriába is beléphettek. Az ún. körkörös nyilvánosság szintén a második T esetében fejthette ki leginkább a hatását: a kísérletképpen vagy engedményképpen beengedett tartalmak a koncentrikussági elvnek megfelelően előbb kisebb példányszámú lapokban vagy kis közönség előtt jelentek meg. Ilyen jellegű belső vagy „értelmiségi” nyilvánosság tulajdonképpen minden művészeti ágban és médiumban működött: a szakmai, szaktudományos lapoktól kezdve a kamara- és stúdiószínházakon, a Filmmúzeumon és mozklubokon át az éjszakai televíziós és rádiós műsorokig. Ugyanakkor, ami ezeken a fórumokon – legtöbbször a szelep funkciónak megfelelően, a szűkebb érdeklős kielégítéseként és nem a szélesebb érdeklődés felkeltése érdekében – megjelent, nemegyszer már a nyilvánosság részeként hivatkozási alapot képezhetett szélesebb közegben való megjelenítésük felé is.

A három T támogatott kosarába nyugati művek is kerülhettek – ahogy a szocialista országokból érkező alkotásokat sem feltétlenül ide sorolták. A szocialista országok eltérő kulturális gyakorlatából, vonalvezetéséből adódóan ekkor már előállhatott olyan helyzet, hogy egyes alkotásokat egymástól sem vettek át, ami sokkal valószínűbb, hogy a politikusabb, ideologikusabb, vagy társadalomkritikus – illetve modern – művekkel esett meg, amelyek saját közegükben inkább támogatottnak számítottak, mint a túrt kategória legjelentősebb szeletét adó szórakoztató, apolitikus alkotások. Utóbbiak azonban könnyebben utat találtak – mind Kelet, mind Nyugat felől. A nyugati társadalomkritikus, antifasiszta vagy humanista alkotások viszont bekerülhettek a támogatott kategóriába is.

Tisztázni kell: a 3T klasszikus, határozatokban, pártplénumok előtt kifejtett alakjában, ahol az állam az első kategóriát támogatja, a második kategóriát bizonyos körben megtűri, de nem finanszírozza, a harmadik kategóriát mint ellenségest nem engedi be, nem – vagy csak bizonyos fokig – működött. A képzőművészetben például valóban léteztek a hatvanas-hetvenes években saját költségen rendezett tárlatok, vagy meglepően magas számot ért el az amatőr rockbandák száma, ám az állam vásárolt is néhány nonfiguratív alkotást, így vita folyhatott arról, hogy ez a „támogatott absztrakt” megjelenését jelentette-e. Szintén világos, hogy a 3T különbségtétele a forgalmazásban volt érvényesíthető, ahol egyes könyvek magasabb íváron kerültek kinyomtatásra, egyes filmek emelt helyárral kerültek a mozikba. Ugyanakkor számos, szintén kultúrpolitikailag másod- vagy harmadrendű külföldi alkotás ugyanúgy megvásárlásra (importra) került, ezekhez sokszor ugyanúgy nyomott áron jutott hozzá a közönség, vagyis pénzügyi oldalról a túrt és támogatott közti határvonal nem volt merev.

Az újítások, kísérletezések kérdése is elsősorban a második T-hez volt kapcsolható: a nyitottság szempontjából mindenekelőtt új formai megoldások kereséséről, átvételéről volt szó: amit a kultúrpolitika – a nyilvánosságra vonatkozó szabályok betartása esetén – bátorított. Amennyiben a kísérlet bevált – például a dokumentumdráma esetében –, megnyílt az út a támogatott kategória felé.

A kulturális vitákban felmerült egy negyedik T léte is, amelyet az egyik hozzászóló tájékoztatásként definiált. Ez bizonyos tekintetben 1948 és 1953 között is létezett, bár akkor inkább kiátkozásnak felelt meg: a Révai irányította kulturális életben is előfordultak „beszámolók” a Nyugat kulturális életéről, például a hollywoodi filmekről vagy az ifjúságot megrontó képregényekről, annak esélye nélkül, hogy ezeket a magyar közönség megismerhette volna. Leleplező hangon, osztályharcos módon azonban időnként említést nyertek. Az 1957 utáni sajtó rendszeres időközönként beszámolt a nyugati kulturális élet tendenciáiról, új stílusairól (például a filmes új hullámról, a francia új regényről, a legújabb neoavantgárd képzőművészeti hullámról) – azelőtt, hogy azt a magyar közönség közelről is megismerhette volna. A leleplező beszédmód helyét a kritikai hang, a vitában való elutasítás váltotta fel: a marxista kritika lényegében összekötötte a nem látható, olvasható tartalmak megismertetését és osztálytartalmának kibontását.

A fenti értelmezéseket ugyanakkor keresztbemetszi két olyan kultúrán belüli ellentét, amely a nyugati világban is jelen volt, ezáltal a kapcsolódás lehetőségét is megteremtette a „szocialista” és a „nyugati” értelmiség tagjai között. Az egyik az elit vagy magas kultúra és az alacsony vagy tömegkultúra ellentéte volt, amely törésvonal még a magyar kulturális élet legfelső irányításában is kimutatható – lásd az egyértelműen elitista Aczél Györgyöt és a tömegkultúra szerepét felismerő és érvényesíteni engedő Szirmai Istvánt. A szocialista kultúrpolitika ennek megfelelően sajátos kettős arcot mutatott a vizsgált időszakban. Egyrészt a „kulturális forradalom” deklarált célja volt és maradt a tömegek kulturális felemelése – nemcsak az oktatás révén, amelyben az esélyteremtő (és egyben a kirekesztő) elkötelezettség a származási kategorizálás eltörlése után némileg gyengült, hanem azáltal is, hogy a tömegek számára a létező igényeknél egy-két fokkal magasabb nívót követelt (volna) meg éppen az igényszint fejlesztése érdekében. Ugyanakkor a gyakorlatban ez ellen hatott a szórakozás igényének elismerése, ami az 1953 előtti kultúrpolitikától való távolságtartás jegyében fogant. Ez a politika elvetette a durva beavatkozást és az adott szinttel, igényekkel számoló fokozatos nevelés és meggyőzés módszerét fogadta el. Mindez egyúttal szentesítette azt a gyakorlatot, amely a kevésbé tartalmas vígjátékok, bűnügyi filmek, zenés műsorok újbóli megjelenését hozta. A nyugati kultúra utóbbi tartalmak fontos forrásává vált. Hamarosan a hivatalos indoklás is megszületett rá: a tudományos-technikai forradalom nagyobb kihívásai elé állított munkaerőnek joga és szüksége van a rekreációra. Ugyanakkor jól illeszkedett a konszolidáló kádári mindennapok világához is, amely nem követelte meg a minden pillanatban való harcra való állásfoglalást, és felszabadította a magánszférát a politika nyomása alól, sőt az átpolitizáltsággal, mozgósítással szemben a depolitizálás módszereivel is élt. A fenti nyitás mögött – később részletezendő – gazdasági megfontolások is álltak.

Az apolitikus, szórakoztató tartalom előállításában azonban a nyugati média kulcshelyzetbe került, hiszen a szocialista országok – így Magyarország – kultúrpolitikai mércéje magasabb maradt, viszonylag szűkebb termelési kapacitásába pedig jóval kevesebb ilyen jellegű írás, műsor fért bele, mint a valós közönségigény. Számos Nyugatról megvett, bemutatott, kiadott produktum esetében – Louis de Funès-vígjátékok, Neil Simon-darabok, *Angyal* sorozat stb. – a hazai változatokkal szemben a cenzúra szigorúbb lett volna.

Ugyanakkor maga a jelenség kiváltotta az elitkultúra védelmezőinek reakcióit, és vita folyt arról, mi veszélyezteti jobban a szocializmus ügyét: néhány ezer értelmiségit érdeklő, ideológiailag kifogásolható művek megismerése vagy a milliókat elérő alacsony nívójú,

erőszakos vagy giccses tartalmak hozzáférhetővé tétele. Mindezt az érvelést ideológiailag is alátámasztotta, hogy a giccsnek nem csupán ízlésromboló, hanem felforgató jelleget is tulajdonítottak, mint ami a hamis illúziókkal a megelégedettséget közvetíti, vagyis a fennálló rend konzerválását segíti elő. Szocialista közegben pedig a „kispolgári szemléletet” táplálja.

A magas kultúra iránti elkötelezettség ugyanakkor a szocialista és a nyugati kulturális elitiek közti megértést, párbeszédet is elősegítette. Nemcsak úgy, hogy a magyar eredményeket elismerték – így a magyar zenetudomány, zenepedagógia elsősorban Kodálynak köszönhetően nagy megbecsülésnek örvendett és azon kevés területek egyike volt (például a matematika mellett), ahol intenzív kelet–nyugati irányú transzferek zajlottak. Azáltal is, hogy a tömegkultúrával szembeni ellenérzésekben osztoztak, és a kulturális termelés „piaci zsarnokság” alóli mentesítését, a kultúra állami dotációjának mértékét a nyugati értelmiség egy része is pozitívként értékelte. Ráadásul a magas és a tömegkultúra szembenállása – az európai kultúra védelme jegyében – összekötötte a szocialista és a nyugat-európai értelmiséget, amely maga is küzdött az amerikanizációval, az amerikai tömegkultúra dömpingjével 1945 után. Ennek legkézenfekvőbb példája a filmipar volt, ahol Hollywood a brit, francia vagy olasz filmgyártásnak is gyilkos konkurenciát jelentett, és az amerikai tőke behatolása már a nemzeti filmiparok létét is kezdte megkérdőjelezni. Az 1950-es években nemcsak a szocialista országok tiltották ki az amerikai típusú képregényeket, de Nagy-Britanniában is parlamenti ügy lett a kérdésből. Az amerikai könnyűzene Nyugat-Európában is kulturális kihívást jelentett: míg ott a kalózádiók törték át az állami rádiók védelmi burkát, Magyarországon a hasonlóan „kívülről” sugárzott SZER műsorai bírták rá a Magyar Rádiót műsorpolitikájának megváltoztatására. A televízió elterjedésével pedig keleti és nyugati értelmiségiek együtt aggódhattak annak káros hatásai miatt – még ha Nyugaton ez mindenekelőtt a televízióban látható agresszív tartalmak pszichikai hatásáról szólt is, amit a hazai szűrők jelentős részben blokkoltak.

Szintén a keleti és – elsősorban baloldali – a nyugati értelmiség közti megértést és párbeszédet segítette elő néhány alapértékben való egyetértés. Ilyen átfogó témák voltak a béke, az atomháború megelőzésének veszélye (gondoljunk például az ilyen témában bemutatott nyugati alkotásokra – Dürrenmatt: *A fizikusok*, Kipphardt: *Az Oppenheimer-ügy*; *Az utolsó part* című amerikai film, stb.), az antifasizmus (a hatvanas évek nemzetközi filmfesztiváljain számtalan második világháborús alkotás jelezte az egykori szövetség felelevenítését) és humanizmus.

A másik ellentét mind a kelet–nyugati hidegháborús tengelyt, mind a magas és elitkultúra közti szembenállást kettémetszette. A tradicionalisták és modernizálók ellentéte szorosan kapcsolódott a nyitás problematikájához, hiszen a „modernizátorok” a mintákat külföldön keresték, kereshették. Természetesen ez a külföld lehetett szocialista is, így a szovjet avantgárd, vagy a lengyel átvételek is kínálhattak orientációs pontot, ám jellemzően a modernséget, az újítást elsősorban – az 1948 előtti időszakhoz hasonlóan – a nyugati kultúra képviselte. Nyugati forrásból táplálkozott például a magyar filmesek által is felkarolt neorealizmus, majd az 1960-as évek filmes új hulláma. A nyugati ihletésű modernizáció példája volt a színházakban a „narrátor darabok” megjelenése az 1950-es évek végén, amit később a musical, majd a dokumentumdráma, a groteszk, illetve a rockopera meghonosítási kísérletei követték. A musical esetében kifejezett cél volt a giccses, avított operett zenei, formai és tartalmi megújítása, egyben megszabadítása az 1950-es években kialakított termelési operett jellegtől. Majd egy évtizeddel később, az 1970-es évek elején, hasonló kísérlet zajlott a beat-musicallel a fiatal közönség megnyerésének igényével. A dokumentumdráma esetében viszont egy haladó baloldali üzenetek kifejezésére alkalmas, politizáló nyugati műfajt emeltek át szocialista környezetbe, és kísérelték meg azt, hogy eleven, modern formával energetizálják a politikai musz-feladatok, évfordulós (például Lenin,

felszabadulás) kérdések színre vitelét. Több művészeti ágat fog át a tudományos-fantasztikus műfaj, amelynek annak ellenére nem lett kikövezett útja, hogy a tudományos világnézet terjesztésére kiválóan alkalmasnak tűnt. Mégis, a sci-fivel kapcsolatos vitákban erős ellenállást tanúsított a magas kultúrát védő tábor.

A műfaji transzferek története szorosan kapcsolódik a kelet–nyugati érintkezések általános keretébe. Míg a fenti műfajok – mások mellett – alkalmasnak tűntek arra, hogy szocialista közegbe ültessék át őket, számos más esetben a „modernizátorok” nagyobb ellenállásba ütköztek. Voltak olyan műfajok, amelyek teljesen idegennek számítottak a szocialista kultúrpolitika számára – ezen műfajok jelentős része is bekerült a magyar nyilvánosságba, de csak mint megtúrt, periférikus tartalom. Tipikus példája volt ennek a nyugati abszurd, illetve absztrakt; ugyanakkor a különböző szélességű nyilvános terek elkülönülésére alapozott körkörös nyilvánosság lehetővé tette, hogy ezek is eljussanak – egy szűkebb – közönséghez. Az abszurd drámák közül a korszakban Ionesco néhány művét irodalmi folyóiratban, válogatáskötetben lehetett olvasni, míg Beckett két drámával is színpadra került, 1965-ben, illetve 1971-ben. Mindkettő 40-50 fős stúdiószínpadon. A hazai abszurd – avagy groteszk – kapcsán viszont heves vita bontakozott ki arról, hogy maga a műfaj adaptálható-e szocialista színpadra, azaz pozitív mondanivalóval ruházható-e fel egy olyan műfaj, amely a világ összerendezettségének tagadására és általános pesszimizmusra épül.

Az absztrakt képzőművészet 1957 tavaszán váratlan esélyhez jutott a Múcsarnokban, ám a Tavasz Tárlat koncepciójában rejlő irányzatosodás elfogadhatatlanná vált a hatalom szemében, mivel a pluralizmus csiráját hordozta. Az 1960-as évtizedben így elsősorban csak egy-egy külföldi tárlat bukkant fel magyar kiállítótermekben, az 1970-es években viszont vissza-visszakerültek magyar alkotók is, a geometrikus absztrakt mellett immár az 1960-as évek új nyugati neoavantgárd irányzatainak követői is. Az 1975-ös kubai grafikai kiállítás kapcsán lángolt fel a vita: a hazai absztrakt miért nem töltődik fel úgy forradalmi tartalommal, mint a kubai.

A nehezen adoptálható műfajok közt megemlíthető a százszázalékosan amerikai műfajnak tartott western, a képregény, illetve a polbeat is. Előbbi formai jegyeit a lengyel és szovjet filmek már az 1960-as évek közepén megpróbálták átültetni szocialista környezetbe, míg Magyarországon csak az 1970-es évek második felében készültek el Szomjas György easternjei. 1957 elejétől újra jelentek meg képregények a magyar sajtóban – például a *Magyar Ifjúságban*, majd a *Fülesben* és más lapokban is –, ám szigorú határok között maradtak, elsősorban rajzos kalandregények voltak. A polbeat – mint Nyugaton népszerű és politizáló műfaj – kiválóan alkalmasnak tűnhetett mind a politikai dalok felélesztésére, mind a könnyűzenei ízlés rock-/beatzenétől való elterelésére. A szocialista közegben azonban megoldhatatlan gondot okozott a műfaj rendszerkritikai karakterének átültetése: a vietnami háború és a faji megkülönböztetés bírálata elegendő volt egy polbeat fesztivál erejéig, de a hazai témájú polbeat dalok számára a nyilvánosság korlátai fojtónak bizonyultak.

A nyitottság körüli vitákban rendre felmerült, hogy vajon a szocialista országokon számon kért nyitottság a másik fél, a nyugati államok részéről létezik-e. Ennek vizsgálatát kétféle aránytalanság nehezíti. Egyrészt magyar vonatkozásban egy kis nemzet állt kapcsolatban nagyobb nemzetekkel, amelyek – például angol, amerikai, francia – esetében az áramlás meghatározó iránya más, Magyarországhoz hasonló méretű nyugati államok esetében is hasonló, míg a belga, portugál vagy svéd kultúra recepciójának magyarországi szintje is jóval alacsonyabb maradt. Másrészt egy államilag dotált, központilag tervezett és irányított kulturális élet állt szemben egy piaci alapú, decentralizált kulturális működéssel. (Hozzátehetjük, kivételek természetesen voltak, például a Magyar Cirkusz és Varieté Vállalat működése e piaci körülményekhez idomult.) Harmadik elemként a nyelvi korlátok is említhetők: míg egy olasz vagy angol színházi társulat magyarországi vendégszereplésének

megvolt a hazai közönsége is, ugyanez Párizsban vagy Londonban magyarul nem volt kivitelezhető. Zenei produkciók, bábszínház, balettelőadások esetében nem volt ilyen probléma, így a magyar komolyzene – színvonalánál fogva is – az egyik legjobban exportálható kulturális termék volt mind élőben, mind lemezfelvételen.

A fenti aránytalanságot, a Nyugat magyar – illetve tágabb értelemben szocialista – kultúráról való elzárkózását írta le a korszakban felbukkanó „aranyfüggöny” kifejezés. A magyar kulturális export valóban jelentősen elmaradt a behozatal számaitól, akár a magyarul kiadott nyugati könyvek, illetve a Nyugaton kiadott magyar könyvek számát, akár az átvett filmek, bemutatott színházi darabok mennyiségét nézzük, ám különösen, ha a példányszámokat, előadásszámokat vesszük tekintetbe.

„Súlyosbította” a képet, hogy a nyugati szakmai közvélemény gyakran nem azt fogadta be, ami Magyarországon a „szocialista kultúrát” jelenítette meg. Sokkal inkább azt, ami valójában „retranszfer” volt, és önmagára ismert benne. Ennek a jelei voltak az 1960-as években a magyar filmes új hullám nemzetközi sikerei, majd az 1970-es években a magyar groteszk színházi recepciója, egyes absztrakt művészek „felkarolása”, de ebbe a sorba illeszthetők a minőségi magyar dzsesszenekarok nyugati sikerei is. Ezen produkciók sikereinek sajátos ízt adott, hogy dacoltak „a vasfüggöny mögötti világról” alkotott sztereotípiákkal.

Másrészt sajátos aszimmetriát teremtett az is, hogy a szocialista országok – különösen eleinte – azt igyekeztek bizonyítani, hogy ott magas szintű kulturális (és sport)élet zajlik, ami jelentős részben nem a kortárs, hanem a klasszikus kultúra exportját eredményezte, míg a nyugati fél rendre a kortárs eredményeivel igyekezett fellépni. Ennek a jelenségnek volt része a néptáncsoportok és népi kórusok utazásai, vagy az, hogy az 1960-as évek közepén a nyugat-európai kortárs (közte absztrakt) művészeti tárlatokat a magyar fél egy középkori magyar művészetet bemutató kiállítással viszonzta. Ugyanakkor ez logikusan tűnt sikeres stratégiának, mert a szocialista országokról a nyugati közvéleményben mélyen bevésődött sztereotípiákat cáfolt, de legalábbis vont kétségbe. Hasonló funkciót töltöttek be a Magyarországról készült tudósítások az 1950-es évek végétől: ezek jellemző attitűdje az újságírói rácsodálkozás volt, ami arra utal, hogy a médiában dolgozók is negatívabb várakozásokat tápláltak a tényleges helyzetenél. Ez az ellentmondás ugyanakkor a nyitottság fenntartását külpolitikailag hasznossá tette.

A szovjet blokkhoz tartozás egyúttal bizonyos fókig felértékelte a magyar kultúra jelentőségét – némileg ahhoz hasonlóan, ahogy a magyar külpolitikát is releváns nemzetközi tényezővé tette. Nemcsak arról volt szó, hogy hivatalosan is számoltak különböző nemzetközi fórumokon a szocialista országok meghívásával, nemzetközi konferenciákon (főleg társadalomtudományi téren) a két szembenálló blokk tudósainak ideológiai vitáira is berendezkedtek, de egyúttal a „vasfüggönyön túliság” – különösen a desztalinizációs időszakban – érdekessé is tette az innen származó produktumokat.

A transzferek kapcsán szólni kell a közvetítőkről mind nemzeti, mind szakmai, mind egyéni szinten. Nemzeti szinten Lengyelország szerepe emelhető ki. A desztalinizáció nyomán az is lehetségessé vált, hogy az egyes szocialista országok kulturális élete bizonyos önmozgáshoz jusson, a szocializmus különböző modelljei jöjjenek létre a kultúrában is. A tényleges gyakorlat függött egyrészt a desztalinizációs folyamat általános menetétől – a kulturális nyitást is támogatta, ha – mint Magyarországon – a világos személyi alternatívák mögött már 1953-tól kezdve eltérő politikai alternatívák kristályosodtak ki, míg visszafogta, ha a hatalomban nem történt változás, így az 1953 előtti időszakhoz való viszony ártértékelése is háttérbe szorult. Másrészt jelentős szerepe volt a nemzeti hagyományoknak, az értelmiség, a kultúracsinálók 1948 előtti irányultságának, kapcsolatrendszerének. A sztálini típusú diktatúra nem tartott olyan hosszú ideig, hogy a tudományos és művészeti érintkezések fonalát ne lehetett volna újra felvenni, hogy az angolszász, frankofón stb. orientációk elhalványodjanak.

A magyar hagyományokban – részben nyelvi, részben történelmi-politikai okokból – létezett egy erős bezárkózó tendencia is, amely arra is alkalmat adott, hogy a desztalinizációs időszakában a Horthy- és a Rákosi-kor „provincializmusát” mint közös töről fakadó elzárkózást érje kritika.

A Kádár-korszakról élő „legvidámabb barakk” képet árnyalja, hogy bár a kulturális nyitottság szintje is magasabb volt a szovjet blokkban általánosan jellemzőnél, így a külpolitikailag nyitottabb, de ideológiailag zártabb Romániánál, a Moszkvához igazodó Bulgáriánál, illetve az önazonosságát a kulturális szférában is erőteljesen óvó – de speciális belnémet kulturális kapcsolatait is ápolni törekvő – NDK-nál, számos eset kapcsán mégsem jelenthető ki, hogy a magyar kultúra befogadóbb lett volna. A prágai tavasz előtt és után sok tekintetben zártabb Csehszlovákiával szemben már nem egyértelmű az összehasonlítás eredménye: a modernizációs tengely mentén például ott mások voltak az erőviszonyok, a nyitottságnak, az avantgárdnak a csehszlovák értelmiségben mélyebb kulturális hagyományai léteztek.

Magyarország kevésbé működött közvetítő országgént a szovjet blokkon belül: ezt a szerepet elsősorban Lengyelország töltötte be. A lengyel közgazdasági reformgondolkodás, a korábban kitiltott társadalomtudományok (szociológia, kommunikációelmélet stb.) művelői elsőrendű szerepet játszottak az egész szocialista táborban a nyugati elméletek recepciójában. A lengyel művészeti-kulturális élet is jelentősebb transzfercsatornaként működött, aminek kedvezett az is, hogy a lengyel kultúrpolitika 1956 után a magyarral ellentétes utat járt be. Míg itt a forradalom utáni rendteremtés szakaszában nagyobb ideológiai szigor érvényesült, ami az 1960-as évek elején enyhült, Lengyelországban az 1956-os krízis megoldása nyomán ellenkező irányú folyamat zajlott le. Lengyelország olyan irányzatok – akkor szinte egyedüli – közvetítője lett a szovjet blokkban, mint az absztrakt képzőművészet, vagy az abszurd dráma. A folyamatok 1963–1964 körül kiegyenlítődtek, de a magyar kultúrpolitika továbbra is nagyobb fenntartással viseltetett a „modernizmus” iránt a lengyelnél. A lengyel közvetítés a későbbiekben olyan „nyugati” műfajok esetében is érvényesült, mint a dokumentumdráma vagy a western. Utóbbi műfaji sémáit a lengyel – és a szovjet (!) – film több mint egy évtizeddel a magyar előtt felhasználta.

Ha az egyes kulturális szférákat vesszük górcső alá, azt találjuk, hogy a különböző területek különböző természetes nyitottsági fokkal bírtak. Az irodalomhoz kötődő területek – könyvkiadás, színház – sokkal inkább önellátóak voltak, a magyar regények, verseskötetek, amelyeknek még az 1970-es években is 55-60 százalék között mozgott az aránya, míg a színdarabok 40-45 százalékát is kítették. Utóbbi az 1970-es évek közepétől csökkent 40 százalék alá. A filmkínálatban – és a televíziózásban – viszont jóval nagyobb volt a külföldi műsorok szerepe, mivel a hazai filmipar csak a szükségletek mintegy 10-15 százalékát tudta előállítani. Az évi – ha nem is egyenletesen vagy meredeken, de tendenciájában – emelkedő számú (az 1950-es évek végén mintegy 120, később 140-160) film nagy többsége külföldről érkezett. Az importban – itt is a szocialista és nem szocialista reláció aránya nagyjából állandó volt – ezek az arányok már a desztalinizációs időszak kezdetén kialakultak (2:1). A tudományban a nyitottság lehetséges foka jelentősen függött az adott tudományág ideológiától való távolságától. Így a természettudományok és egyes humán tudományok nyitottsági foka eltért egymástól. A desztalinizációs folyamat mindkettőre felszabadítólag hatott, a természettudományokat azonban nagyobb mértékben vonta ki az ideológiai kötöttségek alól (lásd a lisenkóista biológia bukásának esetét).

Az egyes területek cenzúramechanizmusai is eltértek. A tudományos kutatásban a tájékozódási szabadság és tudományos megismerés elvált a publikációs lehetőségektől. A folyóirat-kiadásban (lásd *Nagyvilág*) és a sajtóban a cenzúrát a párt a szerkesztőségekhez delegálta, itt a szerkesztők kezében egyesült a minőségi és elvi szelekció, alapvetően utólagos kontroll, felelősségre vonás működött. Más volt a feltételrendszere a könyvkiadóknak,

színházaknak, ahol a szakmai műhelyek állították össze a „transzferlistát”, amelyet egy központi szerv (APB, Kiadói Főigazgatóság) rostált meg. A filmipar koncentráltága miatt viszont nem alulról felfelé haladó, hanem egy központosított egy szakmai-politikai kontrolltestület (Filmátvételi Bizottság) működött.

A képzőművészeti terület zártsága a fentiekhez nehezen hasonlítható, hiszen – bár a szalonok közönsége az 1945 előttinél és 1990 utáninál, valamint a nyugati országokéhoz viszonyítva magasabb volt – viszonylag szűk maradt a közönsége. Külföldi képzőművészettel a hazai tárlatokon és szakfolyóiratokon túl a napi sajtóban is lehetett találkozni – kritika formájában. Utóbbi fórumokon a túrt és (nehezen) túrt kategóriáról jóval többet lehetett olvasni, mint ahány produktummal a hazai tárlatlátogató szembesült – különösen 1970 előtt. A terület nyitottságát az 1957-es tavaszi tárlat tapasztalatai és szerencsétlen utóélete bő egy évtizedre visszavetette. A nemzetközi kisplasztikai biennálé megrendezése ugyanakkor kvázi legitímálta az absztrakt és neoavantgárd irányzatok jelenlétét – a magyarországi képzőművészet nemzetközi elismertségének növelése fejében.

Az átvételi arányokat azonban a gyakorlatban a műsorpolitika jelentősen módosíthatta. Hiába jelent meg például csupán egy Agatha Christie-krimi egy évben, ha a tömeghatása jelentősebb volt, mint 5-10 támogatott kategóriába tartozó szocialista alkotásnak, amit a példányszámok is visszaigazoltak. A filmek esetében a nyugati filmek látogatottsága átlagosan felülmúlta a szocialista filmekét, hiszen a látogatók aránya jelentősen meghaladta e filmek előadásainak számát.

A nyitottság és zártság felé ható fontosabb erőket az alábbiakban összegezhetjük:

- A nyitottságot tette lehetővé és kényszerítette ki maga az enyhülés, illetve az 1953 után érvényesülő – hidegháborús válságokkal tarkított – békés egymás mellett élés politikája. A két nagyhatalom és szövetségeseik felvállalták a kulturális enyhülést, az ezzel járó intenzívebb kapcsolattartást, elzárkózás helyett a vitát. Jelentős eredmény volt, hogy a válságos pillanatokban sem szakadt meg a párbeszéd.
- A békés egymás mellett éléstől elválaszthatatlan nyilvánosság működése, határokon átlépő volta. Az 1965-ös tájékoztatási határozat fogalmazta meg először direkt módon, hogy a globális információáramlás adott működése mellett nincs légtüres tér a tájékoztatásban: a magyar közönség arról is tudomást szerez, ami a magyar médiában nem kerül közlésre, sőt az elhallgatás visszaüt. A tájékoztatás a külföldi kultúra jelenségeivel kapcsolatban is érvényesült, és a nyilvánosság különböző színterei lehetővé tették, hogy a tájékoztatás bizonyos problematikus művek bemutatását is magába foglalja szűkebb közönség előtt, de a szemlélet változását dokumentálta, hogy felmerült: a világhírű művek bemutatása is hozzátartozhat a tájékoztatási kötelezettséghez.
- A nyilvánosság sajátosságai, a körkörös nyilvánosság működése. A kimondhatóság, befogadás határai képlékenyek voltak, fórumról fórumra – és időben – változtak. Ám ami egyszer egy szűkebb körben kimondhatóvá, bemutathatóvá vált, annak esélye nyílt megragadni, sőt nagyobb nyilvánosság elé kerülni. Például, mintául szolgált, hivatkozási alappá vált.
- A kultúrpolitika tendenciája. A korszak kulturális politikája sajátos módon hordozta a kádári kétfrontos harcot. Az aczéli kultúrpolitika (amely az 1957-es országos pártértekezleten személyesen is összecsapott a révaista vonallal) a desztalinizációs keretben működött, különösen a nyitottság kérdésében tagadta a korábbi kultúrpolitikai gyakorlatot (miközben a „kulturális forradalom” eredményeit elismerte). E kultúrpolitika a megismerés és vita kettősségét vallotta, az elzárkózást nemcsak lehetetlennek, de kontraproduktívnek is tartotta. A vita és kritika mint ideológiai eszköz segítette a befogadást, hiszen az előszavak, utószavak, sajtókritika és

a mű szerves egységét valló rendszer lehetővé tette „problémás” alkotások nyilvános megjelenését. A kritika hatóköre, olvasottsága ugyanakkor elmaradt a műétől, amit a pártvezetés is érzékelt (lásd az 1960-as és 1970-es évek kritikai munkáról, realizmusról, dekadenciáról szóló határozatait).

- A közönség nyomása. A kulturális politika bár 1956 után is formálni igyekezett a közönséget, emelni kulturális nívóját, lemondott arról, hogy állandóan és minden formában nevelje a befogadót. Sőt, a közönség szórakozáshoz való jogát elismerve olyan irányba nyitotta ki a műsorkínálatot, hogy esélyt kínált a befogadónak a nevelő, népművelő tartalmak minimalizálására a szórakoztató – sőt nyugati mintákat követő és közvetítő – tartalmak rovására. Másrészt nyomást gyakorolt az értelmiségi közönség, amely az intellektuálisan izgalmas, de „eszméileg kifogásolható” alkotókat és alkotásokat is meg akarta tapasztalni. Különböző szűkebb fórumok (lásd körkörös nyilvánosság) alkalmasak voltak erre.
- Gazdasági indokok. A kultúrpolitika mindvégig kitarzott a mellett a tétel mellett, miszerint a kultúra nem áru, illetve fenntartotta a dotáció különböző formáit. A gazdaságosság ezzel együtt nem elhanyagolható szemponttá vált – sőt a „puha” kultúrpolitikai elvárásokkal szemben a kulturális intézmények „kemény” pénzügyi elvárásoknak is meg kellett feleljenek. A folyamat már az 1968-as reform előtt a keresztfinanszírozás megjelenéséhez vezetett. A mozik műsorbeosztásánál már az 1950-es évek végén alkalmazták azt a trükköt, hogy a nagyobb mozikba gyakrabban vetítettek népszerű (nyugati) filmeket, amit a kisebb falusi mozikban „egyenlítették ki”. Így egyszerre segítették a pénzügyi és kultúrpolitikai terv végrehajtását. Az 1960-as évek első felében – amikor a mozik válsága Magyarországra is „begyűrűzött” – a nézőszámot nemcsak nyugati mintához hasonlóan „szuperprodukciókkal” (ekkor készülnek a nézettségi csúcsot döntő történelmi filmpozsok) kísérleték meg kezelni, hanem a nyugati filmek előadászámának emelésével is. A színházaknál hasonló indokkal kerültek műsorra, vagy kerültek – magas példányszámban – nyomtatásba kommersz vígjátékok és krimik.
- Értelmiségi önérdék. A nyitottsággal létrejövő érintkezések fenntartása és fejlesztése az értelmiségnek is érdekében állt, több okból is. Egyrészt a művészek, tudósok, kritikusok az enyhülés nyomán bekapcsolódhattak a nemzetközi szakmai, tudományos hálózatokba, ami a szakmai fejlődésben, nemzetközi tanulmányutak, közös munka, publikációk tekintetében is előnyös volt számukra. Ezenfelül sajátos – kitüntetett – közvetítői szerephez kerültek, a hazai nyilvánosság számára ők közvetítették közvetlenül és közvetve az információkat (beszámolók vagy éppen a recepciók segítségével), amely helyzetnek presztízsértéke is volt. Sokan ezt a közvetítő szerepet nem „kapuórként”, hanem „lobbistaként” fogták fel, egy-egy nyugati irányzat vagy műfaj vagy szerző befogadását igyekeztek érvekkel is alátámasztani. Mindez összhangban állt a közélet átideologizáltsága, politikához való közelsége, illetve a kulturális tevékenységek piactól való védettsége révén megemelt értelmiségi ranggal.
- Időfaktor. Számos esetben a tiltás idővel változott, enyhült. Egyes művek, irányzatok pár év után – a kezdeti heves ellenállás után – bemutatathatók, megismerhetők lettek: részben azért, mert a kezdeti izgalom lecsengett, részben azért, mert már-már klasszikusokká váltak. Utóbbi indoklással mutatták be 1972-ben Hitchcock *Psycho* című horrorfilmjét, vagy került 1975-ben Becket *Godot*-ja Varsóban a színházi világtalálkozó nyitóestjének műsorára humanista alkotásként. Sajátos jelensége volt az időfaktornak az 1950-es évek második felétől néhány éven át jelentkező „bepótlási láz” a többérvnyi elzártság után, amely az 1960-as évek közepére csengett le.
- Marxizmuson belüli ideológiai viták, illetve a marxista ideológiai, esztétikai kategóriák változása. A fenti bepótlási szakaszt követően a mennyiségi helyett a

minőségi változások időszakát követte. Mindez a határok lassú bővülésének, avagy a túrt és támogatott kategória kiszélesedésének időszaka. Az újabb műfajok, szerzők elfogadása vitákkal járt, amelyben a realizmus és szocialista realizmus – illetve további jelentős fogalmak: humanizmus, haladó – átértelmezése központi szerepet játszott. A realizmus fogalma az 1960-as évtizedben jelentősen kitágult, már az 1958-as művelődéspolitikai irányelvek minden realista irányzat támogathatóságát szögezte le. Újabb és újabb nyugati művek, alkotók fértek bele ebbe a kategóriába (például Arthur Miller, majd Friedrich Dürrenmatt is), akár „kötőjeles realistiként”. Az 1960-as évek közepére előrehalad például az addig irracionálisként elkönyvelt Franz Kafka befogadása is. A realizmus kapcsán élénk vita folyt a nyugati kommunista esztétákkal és filozófusokkal (Ernst Fischer, Roger Garaudy), amelynek középpontjában az állt, tágítható-e ilyen szélesre a fogalom, nem üresíti-e ki az a jelentését, nem veszti-e el tőle a szocialista kultúra a saját arcát. A szocialista realizmus körüli viták – stílusirányzat vagy alkotói módszer? – viszont abból a szempontból értelmezte át a szocialista nyilvánosságot, hogy abban helye van-e különböző, akár nyugati formai megoldásoknak, stílusoknak, avagy nem csupán a tartalom, de a forma is hozzátartozik ahhoz. Mindez az átvételek és kísérletezés szempontjából alapvető jelentőségű kérdés volt, amely az előbbi álláspont javára dőlt el.

- A nyitottságot segítette – részben – az emigráció megléte és működése: az 1956 előtti magyar emigráció kulturális és tudományos életben működő tagjai természetesen kapcsolódási pontokat jelenthettek a magyar szakemberek, művészek külföldi utazásai, ösztöndíjai, műveinek megjelentetése tekintetében. Szakmai hálózatok gócpontjaiban – mint a magyar irodalom franciaországi propagátora, Gara László – jelentős közvetítő szerepet játszottak. Ugyanígy a külföldön élő művészek, szakemberek hazai meghívásai, recepciója (lásd Selye János, Amerigo Tot) egyben a nyugati tudományos és kulturális eredmények befogadását mozdította elő. A hétköznapi szintjén az 1960-as években megváltozó emigrációs politika a Nyugaton élő magyarok (akiknek legnagyobb csoportját ekkor már az 1956-osok tették ki) révén tették általánossá és széles körűvé a Nyugattal való kapcsolattartást.

A zártság bizonyos mértékű fenntartása mellett is több tényező állt:

- A békés egymás mellett éléssel járó ideológiai szembenállás, „nemzetközi osztályharc”. A nyitottság, az érintkezések növekedése elfogadásával a hidegháborúnak egy új területe nyílt meg, avagy rendkívüli mértékben kiszélesedett az, ami az 1950-es évek első felében szinte csak az idegen nyelvű rádióadásokra szűkölt. Mindkét fél azzal számolt, hogy sikerül megnyernie magának a fogadó ország közvéleményét, illetve értelmiségi elitjét. Ugyanakkor ez egyúttal minden érintkezés kapcsán a védekezés szükségességét, a fellazítási törekvések elhárítását is felvetette, és ilyen mezőben – is – értelmesebb az irodalmi delegációk összetételétől kezdve az ösztöndíjasok kiválasztásán át egy-egy filmnap programjáig mindenfajta érintkezés. Ezenfelül a „nemzetközi osztályharcnak” voltak intenzívebb és kevésbé intenzív szakaszai – fokozta az éberséget például a vietnami háború miatti feszültség növekedése, vagy a szocializmus 1968-as, 1970-es válságjelenségei. Másrészt bizonyos produkciók esetén a nyugati alkotó vagy a jogdíj birtokosa zárkózott el a termék eladásától (például a *Híd a Kwai folyón* című film esetében), vagy kötötte azt ideológiailag elfogadhatatlan árukapcsoláshoz.
- A zártság fenntartása mellett hatott a cenzúra különböző formáinak léte és működése, a beavatkozás, a felsőbb (pártosztályi, minisztériumi) kontroll – legalább utólagos kontroll – eszközei mindvégig fennálltak, a felelősségre vonás mechanizmusai fékezőként hatottak. A felügyeleti szervek párhuzamossága – például az ösztöndíjak

esetén több minisztérium volt illetékes, vagy a párt és állami szervek egymásmellettiége – lehetőséget teremtett a rések felismerésére és kihasználására. Ugyancsak efelé hatottak az állambiztonsági megfontolások, amelyek igyekeztek minimalizálni az „ideológiai felforgatás” hatásait. Mindenekelőtt a személyek mozgását igyekeztek kontroll alatt tartani, ugyanakkor például az emigrációval való kapcsolattartást, a tudományos-technikai érintkezéseket is áthatották a hírszerzési, illetve az ezeket kivédeni igyekvő elhárítási törekvések.

- Pénzügyi okok. Míg a gazdasági kényszerek elsősorban a kommersz kultúra előtt nyitottak utat, az ország valutahelyzete és eladósodásra való érzékenysége hátráltatták a kulturális importot. Egyes produkciók árát nem tudták kigazdálkodni, vagy veszélyeztette volna az importtervek teljesítését. A külföldi utazások és ösztöndíjak mennyiségét is behatárolták a pénzügyi lehetőségek.
- Ellenhatások, a nyilvánosság bővülésének visszahatásai. A nyilvánosság szélesedése ugyanakkor érvényesült. Nemcsak egyedi esetek mutatták, hogy a cenzúra vagy a fékező erők akár nyilvánvaló okkal, akár nehezen követhető módon közbeléptek, hanem a megnövekedett nyitottságra a kultúrpolitika is ellenreakciókkal válaszolt (1961-es irodalomkritikai határozat, az irodalom és a művészetek hivatásáról szóló 1966-os állásfoglalás).
- A szocialista vilárendszer, a Szovjetunió érdekei. A magyar külpolitikának – és ennek alárendelten a kulturális politikának – tekintettel kellett lennie a Szovjetunió elvárásaira és toleranciájára. A Szovjetunió nyomon követte a magyarországi kulturális folyamatokat, és időnként (így például 1957-ben, az 1970-es évek elő felében) hangot is adott nemtetszésének.

A kutatás tehát amellet érvel, hogy a kulturális nyitottság és zártság kérdésére dinamikus folyamatként tekintünk, amelynek elemzéséhez egyszerre több, egymással nem ellentétes, inkább egymást kiegészítő elemzési keretben érdemes vizsgálni. Így a bevett hidegháborús keret alkalmazható és alkalmazandó, de az 1953 után kibontakozó folyamatokat a desztalinizációs folyamat részeként is kell látnunk, amely egyben a kulturális szféra bizonyos fokú önmozgását is visszaállította. Mindezt pedig ki kell egészíteni a kelet–nyugati tagoltságot kettéosztó kulturális törésvonalakra épülő jelenségek (magas és alacsony kultúra; modernizátorok-traditionalisták), illetve az attól független jelenségek (például a globalizáció kulturális vetületeinek) elemzésével.

1953 alapvető változást hozott a kelet–nyugati kapcsolatokban, a nyitottság és zártság kérdésében hasonló jelentőségű változás nem történt a következő évtizedekben. A nyitottságot és zártságot természetesen nem kétállású kapcsoló modelljében érdemes elgondolkodnunk, hanem egy hosszabb skála mentén, amelynek ráadásul több sávja van, és az egyes sávokon a nyitottság „mutatóját” aktuálisan más-más helyre kalibrálhatjuk. A nyitás 1953 után eldőlt, a mértéke kérdéses maradt és változhatott: a fő dilemma Magyarországon is ez volt, illetve az, a nyitás milyen mértéke kívánatos, nem veszélyezteti-e a szocialista magyar kultúra önazonosságát, és meddig tekinthető e kultúra szocialistának.