

A. Gergely András

Munkáshős – munkásfilm – munkásantropológia

Avagy a „hős” mítosza és hőspolitika.
víziók a kollektív emlékezet testcseleiből

Számos kísérlet, melyek az irodalmi, filmi és más vizuális művészeti attrakciókban reprezentált „munkáshősök” idealizálására vállalkozva mintegy megeremtették „korunk hőseit” az 1950–80-as évek során, szakmai viták tárgyává vált/válhatott a művészetpolitikai porondon. A húszas-harmincas évek moszkvai és berlini proletárkorszakának osztályideológiájából származó esztétikai, ideológiai hősforgalmazás oka-indoka azonban szükségképpen megszűnt vagy visszaszorult a politikai rendszerváltás révén átalakult társadalmi struktúrákép szétmálladozása időszakában. Mi lett, mi maradt a modern mítoszok egyik korszakosan túltengő típusának utóélete, mivé lett a munkás mint „korunk hőse”, az osztályideológia „kalapácsos embere” a dicsteljes túltengés utáni időszakban? Van-e még munkáshős, s ha nincs, ki vette át szerepét az élménytársadalmi időszakban, párhuzamosan milyen társadalmi mobilitási ideálkép jelenik meg a sodródó/feltörekvő/marginalizálódó kultúrafogyasztói szcénában, no meg aztán miként zajlik ezen átalakulás kultúrpolitikai interpretálása?

Egy (vagy több) mítosz „modern” volta, vagyis korszakos jelenléte, keletkezéstörténete és narratív továbbélése fölöttébb sok tényező függvényében mutatható ki. Ezek közül nyilvánvalóan nem térhetek ki minden komponensre, a válogatás pedig szükségképpen kell tükrözze a saját mítoszfelfogásomat is. Amit itt körüljárni próbálok, az az osztályharcos önlegitimáció egyik fajtája, mely *értelmezéstörténetek mítoszába* fordul. Olyan elkülönülések, elkülönböződések antropológiáját szeretném fókuszba venni, melyek összességükben egyfajta „politikai ritológia” kialakulásában segítenek. *Politikai ritusként* gondolok tehát a rituális eljárások következményeire, kicsit úgy is, mint Turner, kinek az átmenet szakaszában (liminalitás) megképződött communitasa olyan kiemelő állapotról is szól a társadalmi drámajátékban, melynek kiváltságos szereplői a mindenkori Másokkal összevetve éppen a rituális szcénában kialakult szerepüknel, strukturális pozíciójuknál fogva lehetnek létük dramaturgiai hősei, megerősödött pozíciójú, kiváltságos aktorai. Röviden előlegezve mondandóm egyik alapkérdését: az érdekelt, hogy a munkáskultúrában szinte szakrális szerepet nyerő munkáshős miként veszíti el strukturális helyzettudatát és státuszát, midőn a globalizációs sodrások közepette lényegében fölszámolódik, a társadalmi struktúrában pedig szinte

korszakosan eltűnik a munkás mint hős, a munka mint kiváltság pedig oly rangra jut, hogy annak ábrázolása még késlekedve sem jelenik meg a művészeti szcénában. Másképpen szólva: mi következik olyankor, ha a kiilleszkedést nem követi visszailleszkedés, ha a liminális állapot konstans marad, s ha maga a *communitas* is légiessé válik időközben, s mi előzi meg ezt? Midőn Boglár a *Rítusok sokértékűségében* a kollektív érzések megerősítését (Durkheim), strukturakifejező összhatást (Radcliffe–Brown), társadalmi viszonylatokat kifejező komplex emberi aktivitást (Gluckman), szokás – technika – tradíció sajátos viszonyrendszerét és képzetek rendszerében összefüggő világképet megtestesítő tüneményt nevez meg (Boglár 2002: 19–21), e sokrétű sokértékűséggel szinte kínálja számomra a lehetőséget, hogy választott témakörömhöz közelebb merészkedjek.

Messzi köröket fogok látszólag megtenni, mégsem lesz módon ténylegesen körüljárni a problematika egészét, s különösen nem a sokértékűség dimenziói között. Mégis megkíséreltem, immáron másodszorra, mert a proletárirodalom ideológiatörténetével egyszer már a nyolcvanas évek során foglalkoztam, akkor esztétikai befogadásvizsgálati és olvasásszociológiai részmunkálatok mellett a munkáshős irodalmi genezisével és regényszintű, valamint filmszereplői megjelenítésével körvonalaztam: miként van (nincs) jelen a proletár a művészetekben és a művészetek a proletár értékrendben. A korszak kalapácsos hőse voltaképpen egy holisztikus modell reprezentánsa – akkor immár jó harminc-ötven éve a magyar, hatvan-nyolcvan éve az orosz, és mintegy jó egy-másfél százada a nyugati szépirodalom hőstípusai között (bővebben A. Gergely 1981, 1984, 1985, 1988, 1989). A funkcionalista-formalista művészeti ágakban a munkástípus a kultúratörténet egy evolutív menetének intézményesedett (fő)szereplője, prototipikus megjelenítődése annak a korábban (jobbára) paraszti, az iparosodással azonban városivá váló és feltörekvő személyiségnek, aki számára a mobilitás és a részvétel a társadalmi mozgásokban az evidens modernizáció elkerülhetetlen útjának bejárását teljesítette ki. A piacképesé lenni próbáló proletár azonban a marginalitásból és passzív tőrésből egyre inkább az aktív-kollektív társadalmi szereplővé válás útjára lépett, ezt pedig egy „fejlődéscentrikus” interpretáció erősítette meg, arcukatól öltve a proletár öntudatban, a lassú személyiségfejlődésre kimerően következő osztálytudatban, a gazdasági érdekek mentén a belső gyarmatosításra vetemedő gyáripár megtestesítésében, s kifejeződéseként ama belső törésvonalaknak, melyeket a parasztságból kiemelkedés és a polgárságba bejutás közé ékelt a Nyugat-Európában uralkodó polgári, s a Kelet-Európában egzisztáló pártos hatalom. A munkás e folyamatban szükségképpen a határokat lebontó, azokon átjáró, normaszegő, lázadó, a maga jussát akár kollektív erőszak révén is elvevő modellképződmény státuszába került (emlékeztetek pl. Hobsbawm művei e témaköréről, de Marcuse „egydimenziós embere” is éppúgy utalható, mint a marxi és engelsi teoretikus életmű java része, nem említve a marxista és posztmarxista francia, olasz, brit újmunkásmozgalmi alternatívákat, avagy a premaxista ludditák eszményét), s e korszakos pozícióban harca megnevesült, céljai kollektív/össztársadalmi érdekkifejezőként fogalmazódtak meg mozgalmi aktivitásokban, csoportideológiákban, rendszerellenes oppozíciókban, majd osztályuralmi elvű rendszerideológiában is.

A munka és a munkát végző ember mint morális státuszú lény részint átmeneti fázisú intellektust, részint a korszak tömegkulturális ideáltípusát megjelenítő szimbólum (is). Eképpen nemcsak a társadalmi-történeti változásokban, hanem mint a társadalmi struktúrákép rendszertipikus alakításával párhuzamos *aktor* kerül a politikai ideológiák, majd ezek hátterében az osztálykulturális célrendszer, valamint az ehhez illeszkedő „befogadói” oldal

kommunikatív szférájának kiemelt státuszába. (Magyarán: a munkásszerep idealizálója és kritikusja egyszerre lehet a rendszer produktumaként kitermelődött elit, mely a politikai legitimitásért folyó harcában ugyanakkor építi és „megalkotja” is e strukturális pozíciót, meg lehet a proletár maga is: a „munkáshős” emitt – például a kapitalizmusban – a rendszertipikus ellenzékiiség szimbóluma, amott – például a szocializmusokban – a rendszerbázis eleme.) A „munka himnusza” mint antik eszmény, a modernitás igényeivel összhangba került személység mint mitikus figura tehát úgy kerül az osztálytársadalmi tudatosság fókuszpontjába, hogy a rendszertipikus ideológia elsődleges célpontját („munkássá válás”), legfőbb szereplőjét („munkásideál”, „élmunkás”), sőt mintegy „végcélját” is reprezentálja („győzedelmes osztályharc”, „proletárállam”).

A munka és a munkát végző ember egyik „őstípusa” a jövőorientált, de alapjában véve múltra hivatkozó legitimitáskeresésnek. Megannyi művészeti izmus épít arra, hogy ígéretes jövőképpel igázza le a maga stiláris előzményeit, s ez még erőteljesebben így alakult a proletárirodalom és a „munkásfilm” ábrázolástörténetében. A bolsevik programideológia a társadalmi változások folyamatait önmagáig, saját feladattudatáig vezette végig pragmatikus érvekkel, hogy azután messianisztikus jóslatként e legitimitás jövőbe hosszabbításával teljesebben ki. Az irányzatos művészetpolitika konstruálta avittos szocreál mégsem csupán a húszas évek moszkvai vagy berlini, s az ötvenes évek román vagy bolgár művészetirányításának alapjaként szolgál, hanem jelen van a nyolcvanas évek közepének magyar „termelési film”-rendelvényei és az osztályharcos proletárköltészet opusai között is (lásd: Munkásteamatikájú 1986; Erki 1988). Évszázados ideál tehát, s létehez kontrasztként a munkakerülő, a munkátlan „jampec”, a dologtalan osztály „burzsoá” típusa szolgál.

A pártosság és irányzatosság kérdése az osztálypolitika sértettségeként és az új társadalmi-hatalmi helyzetbe kerülő *proletariátus mítizálási rítusaként* került viták keresztútjába az 1945. tavaszi első pillanatoktól kezdve, a jelen maradt közel fél évszázadig a hazai művészeti ágak (szobrászat, prózairodalom, színház, költészet, festészet, filmes ábrázolás, dokumentarista és szociografikus tematikák) között, mégpedig főhelyen. A művek és munkások viszonyának témaköre az irodalomkritika és a marxista irodalomelmélet fél könyvtárnyi mennyisége mellett kutatások, irodalmi és esztétikai befogadásvizsgálatok tárgya lett a hetvenes évek végétől (utalni érdemes Józsa Péter művészet- és irodalomszociológiai strukturalizmusára, Kamarás István befogadásvizsgálataira [Makra, Asperján regényei], a Művelődéskutató Intézet vizsgálataira [*Állami Áruház*, kórusmozgalmak, *Bástyasétány*]), s nem utolsósorban maguk az írók vitaanyagává lett (reprezentatív tematikus kiadvány a Fiala Írók József Attila Köre által provokált pécsi „Mű? Munkás?”-vita volt [1985], ahol a beszédes kérdőjelek mögött kortárs esztéták, művészetideológusok, kritikusok, alkotók is fölvonultak rituálisan, de még az évtized végén is legitim kérdéskör maradt ez az MTA Irodalomtudományi Intézetének kutatócsoportjai között – mondjuk leghangosabban Veres András tanulmányaiban-köteteiben, de mellette megannyi más korszakos kiadványban is).

A „műmunkás” afféle divattárgy a filmtörténetben is, miként a köztéri szobrászatban és pályaudvari pannófestészetben, folyóirat- és könyvillusztrációban, kortárs irodalmi díjak vagy kiadási támogatások rendszerében (nem kivételesen például a *Népszava* irodalmi mellékleteiben, évkönyveiben, vagy a Kossuth Kiadó mozgalomtörténeti okosítóiban, egyetemek és főiskolák kiadványainak sorozataiban is). A *művészeti tematikává és szimbólumhordozó erővé avanzsált proletár* annak a „neveléselvű” alkotás- és befogadáspolitikának terméke, amely a progresszivitás hordozójaként akár sematikus figurákkal is „életmintát” kíván adni

az együgyű befogadónak, emberideált és értékrendet sugallva. Talán ez az, ami leginkább vonzza az antropológiai tekintetet: korszakos kultúra, tömeges ideáltermelés és -befogadás, oktrojált fogyasztóiség, életminőség és értékter, funkcionális hatások és strukturális kereketek. A (rábeszélő) stratégiai célok között az 1945 utáni magyar és kelet-európai filmekben is demonstrált osztályharc, a pártérdekek szolgálata, a polgári történelmi múlt megtagadása, a szocializmus építésének szükségszerű vállalása következetesen megjelenik: deszakralizált múlt, konstruált jelen, mitikus szereplők és normarend. Kezdetben militáns agitáció, később spekulatív manipuláció eszköze szolgálta a magyar kultúratörténet ez időszakát, hogy filmalkotásokban is kifejezésre juthasson a hatalmi és a gazdasági viszonyok irányításának kisajátítása, a „polgáriból a proletárba” igyekvő felépítményi birodalom átmenetjellegének legitim, sőt forradalmian szükségszerű volta. A politikai hatalom esztétikai legitimálása volt a mögöttes cél, a művészeti ipar pedig készséggel „termelte” forgatókönyvekbe, álmodta regénybe, versekbe, filmvászonra a kívánt alkotásokat. Ám nemcsak a „minthavalóság” jelképes megteremtése, nemcsak pártfilmese és kampánylovagok szerzői attitűdje, „talpalatnyi realizmusa” érdekes ebben a filmtörténelmi vonulatban, hanem az a szociológiai és történelmi feltevés is, hogy a gazdaságpolitikai kampányok időszakai sajátos egybeesést mutatnak a „munkástermatikájú” műalkotások megsokasodásával, a filmhősök karakterváltozásával... – vagyis egymást legitimálják a jóváhagyó, bár nem különösképpen együtt érző befogadói tábor élményterében.

Mielőtt még mindenki elunná a politikai tematika körkérdését ez antropológiai tematikájú konferencián, engedtessek áttérnem arra, miként is zajlik le a társadalmi hóstípus prezentálásának rituális rendszerváltozása a szimbólumforgalmazó művészeti ágakban, rövidében: a mintaszolgáltatásban, mely a rituális viselkedések területén olyan rejtett jelentéstér, amit a kultúratermelés és az élménytársadalmi befogadás kommunikatív szférájában lehet tetten érni, bár korántsem a harsány ideológiai hatások, inkább a mélyben zajló sodrások mellékhatásaként.

A Kapitány házaspár jelbeszéd kötetekre e helyütt csak utalnék: a szerzők annyit már bevezetőjükben is hangsúlyoznak, hogy a szimbólumelemzések funkciója részint a valóságmegismerésben, részint „a valóságon túli világgal való kapcsolatban” keresett univerzumot tartalmazza, főként olyan objektivációkban, mint a kép, a jelentés, a cselekvés, a bevonódás gondolkodástörténelmi anyagai (Kapitány és Kapitány 2002: 7–8). Az ikon, a feltöltődés, a kiemelkedés és társadalomtükörzés művészeti és rituális folyamataiba értelmező belevetítés révén kerül olyan imaginárius és transzcendens tartalom, melynek konstruktum mivoltáról a résztvevők és befogadók meg vannak ugyan győződve, mégis képesek akár narratív, akár folklorikus, akár szakrális „benneléteket” megfogalmazni. (Az árnyaltabb érvelés kedvéért: mindenki tudta, hogy a munkáslét monotoníája nem szükségképpen irodalmi vagy filmes téma, s nem is érdekel különösebben sem munkást, sem parasztot, sem értelmiségit – de ha ez a kötelező penzum, hát eltűrjük, bár nem örömmel...) Ez az emanációs folyamat a racionális és irracionalista megközelítések kultúratörténelmi hagyományában is jelen van mint *kollektív tudat* (és kollektív tudattalan), jelen van mint *narráció*, mint „más nyelvre való átírás” és *folklorizációs flow* is. Amennyiben a gadameri symbolon („a személy titkos jele”) tartalmában és jelentésterében a jelölt személytől (adott esetben) függetlenné válhat, relativizálódhat (Kapitány és Kapitány 2002: 8), igazságtartalmában pedig éppen reprezentációs relevanciával hatékony lehet, akkor nehezen zárható ki, hogy hamis mivoltában is létrehoz valamit, ami kreatúraként ugyan, de közmegegyezés tárgyává lehet. Ezt az elfoga-

dási folyamatot és hatásegységet nevezem a fentiek értelmében *politikai ritualizációs tüne-
ménynek*, mely a kivetítődés során tölti be funkcióját, teljesíti be szerepét, s ennyiben „kül-
sővé-idegenne” válik magától az alkotói értékteremtéstől, sőt befogadói attitűdtől is. Evidens
módon jelen van a közvetítési folyamatban és a rejtett jelentésekben mind a közlésfeladó,
mind a művészetbefogadói funkció, s jelen a közvetítés aktusa és eszköztára is, de a struktúra
egésze épp ideologikus voltából fakadóan fosztja meg a résztvevőket a turneri értelmű „társa-
dalmi dráma” átélésétől. Még csak „kvázicommunitas” sem áll össze.

A művészetek történetében nem ritka, hogy a kívülálló (vagy fogyasztóként érdekelt,
„élménytársadalmi”) felfogás a műalkotás létrejöttének és disztribúciójának folyamatában
kettős elvet épít ki: a megismerésre épülő kritériumot, valamint a megrendelésre épülőt. Az
első lenne ugyebár a művészi alkotó, belátó, intenzív kreációra bázisozott folyamat, melyben
a művész a valóságmegismerési-ismeretelméleti intenciókat formálja műalkotásba, s ennek
háttérében a megrendelő/szponzor/donátor áll. Későbbi, a barokkot követő korszakban e
folyamat annyiban módosul, hogy a műalkotás funkcionalitásához (a szakrális művészetek
hagyományait követve, illetve a kollektivistikus funkcióra nagyobb hangsúlyt helyezve)
hozzárendelődik „a társadalom” mint megrendelő, fogyasztó, műélvező is. A szocializmus-
kori és pártos (nyugati) művészetirányítás ezt annyiban egyszerűsíti, hogy megrendelőnek
magát a politikai főhatalmat, eszmét, irányzatosságot tekinti, a megismerés „feladatát” pedig
a társadalomhoz delegálja, vagyis a művészt a *politikai direktíva kivitelezőjének*, a nevelő cél-
zatú közlés *tolmácsának* tekinti, magát a folyamatot pedig nemcsak egyenirányúsítja, hanem
praktikus nevelési eszköznnek, *ideálképzési és mintaszolgáltatási feladat végrehajtásának* gon-
dolja el. Mintegy csak részkérdés, feledhető problematika marad, hogy ezenközben maga az
alkotás folyamata válik iparszerűen funkcionálissá, s szükségképpen eltűnik belőle az ismer-
retelméleti kritérium, melyet a pártos osztálytudat, forradalmas eszme, építő utánpótlás helyet-
tesít. Ezen *irányított verbalizációban* ugyan mind a közlő, mind a befogadó, mind pedig a
„megrendelő” egyaránt fölszámolódik, érvényét veszíti, de evidenssé válik, hogy a fő céllal,
a tanítás-tanulás áramlatában ily kisszerű problematikákkal foglalkozni csupán „burzsoá”
kisszerűség. A műalkotás mint rítusformáló folyamat, az alkotói én és a befogadói közeg *esz-
közorientált* kezelése mint *deszakralizációs eljárás* persze rövidzárlatot okoz a rendszer
egészében, de ez mellékessé válik a közönsnek tételezett befogadói/alkotói értékrend kommu-
nikációs folyamatában. Vagyis a kommunikáció kiüresedése magát a közlést érvényteleníti
el vagy teszi funkcionálisan, determináltnan hatástalanná.

Boglár Lajos a vallási kommunikáció elemi hozzátartozójának tekinti a közösségek és
egyének közötti verbális és nonverbális információátadást, amely arra épül, hogy az átvétel
során reflexióra, interakcióra kerül sor, s ennek révén a befogadó „megváltoztatja viselke-
dését, elképzeléseit, nézeteit, s új információt juttat vissza” (Boglár 1997: 1). Amennyiben
pedig itt rítusról beszélünk, akkor valamiféle természetfölöttivel kialakult kommunikáció,
üzenet- és jelentésváltás kerül előtérbe. Rituális viselkedésről és szakralizációs keretről – mi
több, a rítusnak „kijár” megtisztelő „belehelyezésről” – van tehát szó a fenti tematikában
is, melyben a szakrifikálás eljárása elvileg a „mitikus kód” átadásában valósul meg, az ebben
mint folyamatban gyökerező „átadás” során következőleg az ember viszonyrendszereinek,
emócióinak, vágyainak kommunikálása, felmutatása zajlik le. Boglár értelmében véve tehát
a *tudatosítás mint közlés* (a természetfölöttivel éppúgy, mint a saját emberi környezettel)
az ember viszonylatainak újraalkotási folyamata formájában kerül reakcióterbe, inter-
akcióba. Nem okvetlenül divináció ez tehát, nem szimplán egy kísérlet valamely rituális

forma verbális nyelvtana révén arra, hogy „isteni ítéletet vagy irányítást kérjünk” (Bog-lár 1997: 1), közvetlen választ várunk a természetfölötti erőktől. Hanem egyúttal annak is vágykiteljesítő kommunikációja, hogy belsőleges és külsődleges társadalmi kötelekeket megerősítő „újraalkotási” gesztusként nyilvánosságra hozzuk és jóváhagyjuk a rajtunk kí-vül álló törvényszerűségek uralmát is. „A természetfölöttivel való verbális kommunikáció” imaformája a nemverbális kommunikációban kiegészül a rituális viselkedéssel, mely ezt a kreatív kapcsolatépítési struktúrát a jóváhagyási-megerősítési szintérré, a nyilvánosság elé hozza (i. m.). Talán erőltetett párhuzam a szakrális tradíciók és rítusfolyamatok körébe vonni a primer evilágon túli erők és instanciák pragmatikus készletét (így a *proletársors*, *munkáskultúra*, *hőstípus*, jelképi erejű *ideál* fogalmát), de meggyőződésem, hogy a jelbe-szédék egy olyan jelölt köre volt szereplője ennek a kommunikatív szférának, mely hasonló konstrukciók kialakításában volt érdekelt. A materiális (és materialista-marxista) kommu-nikatív világ egy olyan lenyomata, melyben az esztétikum erejét a kiegészítő/pótló/megha-ladó jelentésterrel mintegy szakrális befogadás és emanáció eszközével egészíti ki a politikai mitologizációs aktus.

Ha a szimbólumok valóban a jelentések közvetítő eszközei, mint ahogy azt Stewart óta több antropológus és szimbolizmuskutató gondolja, akkor a „rejtett jelentések” (Douglas) körei – a „mitikus séma” áttevődése a társadalmi csoportkultúrák egyikének tételezett jellegzetes vonásairól (lásd *hőstípus*) a másik társas körre (mintegy az önmagára ismerő társadalomra) – épp ilyen jóváhagyási és megerősítési gesztusokból építkezően válnak a mitologizációs folyamat esélyes körülményeivé. Ez a kváziszakralizációs eljárás mód, mely tehát a szakrális kommunikációk emberi és társadalmi testek között zajló domináns jegyei-nek kísérelő, avagy épp lényegi jelensége, kap új formát akkor, midőn a „két test” (hogy ugyan-csak Douglas régi jelképtárából vegyék át meghatározást, 1995: 8–11) közötti érintkezéseiből vesz föl alakzatot: a munkás mint prototípus, a típus mint ideál a formális és informális viselkedések ellentétének központi jelentőségét erősíti vagy teszi ritualizált formában egy szerepstruktúra (kötelező) részévé. Ez a közléstér nyílik meg a műalkotások révén is, melyek bizonyos identitáskölcsönzésekre hajlamos művészetiideológiai rendszerekben az *újraalko-tás folyamatának részévé teszik az embert magát* – egyúttal persze ki is szolgáltatják egy osz-tályelvű értelmezéstörténetnek is, egyfajta „proletár narratívát” formálva az „írástudók” és kortárs „elbeszélők” legitimizálási folyamatának.

Mary Douglas több változatban (Mauss, Parsons, Freud nyomán) utal arra a formális és informális rendszerre, mely a társadalom önképének, saját teste felfogásának és a közvi-selkedés normatív rendjének feleltethető meg. A szerepstruktúrákban megjelenő ellentétek Douglas szerint „antiritualista” tendenciákként foghatók föl, mivel „a formális viselkedés-módokat annál többre becsülik, minél kiforrottabb az adott társadalom szerepstruktúrája” (Douglas 1995: 9). Avagy: minél inkább „sűrűn és világosan artikulált”, annál több „for-malitás jelzi a társadalmi távolságot, a jól látható és elkülönülő szerepeket, és ennek meg-felelően az informális viselkedés a szerepek elmosódásáról, bizalmasságról és intimitásról tanúskodik” (i. m. 9). Azzal folytatja érvelését, hogy van tehát két alapszabályunk a kifejező viselkedésre: az első az, hogy egy bizonyos „közleendőnek” megfelelő stílus koordinálja a közlés különböző „csatornáit”, a másik: a kifejezőeszközként való használat során a meg-en-gedett kifejező viselkedést a kifejezésre juttatandó társadalmi rendszer előírásai korlátozzák. Ha tehát a munkáshős irodalmi és filmes ábrázolása kötelezően előírt „tanítási” trend lesz, s ha erre kifejlett hatalmi kontroll épül, akkor a befogadókra nehezedő „nyomás erőssége,

ill. gyengesége szerint elrendezett társadalmi rendszerek közül azok mutatnak a spektrum »erős« pólusa felé növekvő tendenciát, amelyek a kifejezési formákat igyekeznek testetlenné tenni, mintegy éteri alakot kölcsönözve nekik” (i. m. 9). Ez utóbbit nevezi Douglas „tisztasági szabálynak”, jelezve, hogy minél komplexebb egy társadalom klasszifikációs rendszere, és minél erősebb az ezt fenntartó nyomás, annál inkább úgy tesznek, mintha testetlen szellemek közti érintkezésből állnának a társadalmi kapcsolatokat” (i. m. 9). A társadalmi test, a szerepviselkedések rendszerében uralkodó látszatszabályozottság normái miatt viszont a közviselkedéstől „megköveteltek mellett más lehetséges reagálásoknak csak a minimuma van meg, az alkalmazkodás követelményeit precízen artikulálják, és a szituációt rendszerint alig észlelik pszichológiailag zavarónak” (Parsonst idézi: Douglas 1995: 10). Ezzel azonban a formális és informális vallási viselkedés mintájára építenek, más szóval a ritualizmus és a lelkesülő vallásosság általános társadalmi előfeltételeit rendszerint eredménytelenül kívánják kialakítani, mert a szimbolikus rendben fennálló szociális dimenziókat sematizálják, ezekből kipereg-kihullik a differenciálódás, az interszociális kapcsolatokban a kötelező szerepminták megkülönböztetődése alakul ki „külső” és „belső” mintázatok alapján („rendszerellenes”, „ellenzéki”, „osztályharcos”, „elkötelezett” stb. sémákkal), minek hatására az „egyéneket főleg rendelt szimbolikus értékek” adaptációs sémák szerinti alakot öltenek (i. m. 10).

A sematikus korszak irodalmi opusai mellett művészetszociológiai elemzésben dolgoztam föl az 1945 és 1985 közötti művészetpolitikai kampányok egy sajátos műfaját, a „munkásfilmeket”. A negyven év alatt elkészült összes mozijátékfilm mintegy huszonöt százalékában kapnak jelentésszerű szerepet munkáshősök, akiknek „osztálykonfliktusai” és emberi problémái behízselően árnyalatlan „kulturális üzenetet” hordoznak, tételezett programcélként irányozva elő a fennálló szociális dimenziók egyenirányúsított példaszolgáltatását. A „műmunkás” ideáltípusálására elszánt stratégiai célok között a filmekben is demonstrált osztályharc, a pártérdekek szolgálata, a múlt megtagadása, a szocializmus építésének szükségesszerű vállalása is megjelenik. Ám a meghamisított társadalmi test víziójában nem csupán a munkáshős mint divatjelenség volt izgalmas a gazdaságpolitikai kampányok időszakaival egybeesően, hanem ennek részletei, a „munkástematikájú” műalkotások megsokasodásával párhuzamosan karaktert váltó filmhősök arculatváltozása és szerepmódosulása is. E „kulturális blokk” sémája attribútumokkal veszi körül a szereplőket (mesterséges és kicsinált hiperrealista gyári környezet, már öltözetéről is fölismerhető munkáskáder, élmunkás, „jampac”, lógós, „imperialista ügynök” stb.), de a jelképiségnek demonstratív erőt tulajdonítva szinte normatív ideológia hordozójának is tekinti a főhősöket, akiknek („tézis/antitézis/szintézis”) „korszerűségét” az osztálylét erejének megjelenítése igazolja: a melósok tömegereje, a káderek bürokratikus tehetetlensége, a főnök mindenhatóságának proletár szintről „jogos” megkérdőjelezhetősége, az „osztályellenesek” leküzdésének programossága is. A filmekben és regényekben prezentált osztályhősök idővel, a hetvenes-nyolcvanas évek társadalomvizsgáló-szociografikus problematizálásainak hatására, árnyaltabban jelennek meg (emlékeztetőül: a Szépirodalmi Könyvkiadó „Magyarország felfedezése” sorozata épp ontja a gyári szociografákat, a „sematikus” munkáshős helyébe a problematizálni hajlamos aktor kerül a filmekbe és regényekbe is, aki vagy teljességgel leküzdí az ellentábor erejét és ármánykodását, vagy legalább megnevesül egzisztenciális bukásában is az erkölcsi magasrendűség révén...) – egyszerűen olyan „árnyaltabb” munkásideál válik kapóssá, kinek normatív ideológiai szerepe már részben tükrözi a társadalmilag szükségesnek látott változásokat, ama bizonyos „testetlen szellemek” helyébe a vívódó proli lép.

A megjelenítés ekkénti változása az osztálylét sematizmusa helyébe szimbolizálja be a társadalmi túlfeszültségek levezetésére használható „másik testet”, s a korábbi hőstípus helyébe a „tárgyszerű”, étikus leírásba illő, ám eszközlétre ítelt médiumokat csempészi. Ezáltal összemossa a mindennapiságot és az exkluzivitást, a „hátrányos helyzetből” érkezett, „alulról jött” proli helyébe az osztályuralmi ideológia által még tolerált, de morális alkura nem hajlamos „közösségi lényt” állítja. A demonstratív árnyalatgazdagság mégis az univerzális egyén osztályérdekeltségének megvallását meri tükrözni, aki, ha botlik, azt csupán műveltségbeli, származási-korosztályi korlátai és hátrányos (paraszti-vidéki-ingázó) helyzetéből fakadó korlátai miatt teszi, s ez az esztétikai „hitelesítés” azok számára is üzenetet hordoz, megerősítő lehet, akik az osztályérdek és ideológiai propaganda ilyesfajta áttételeire, fortélyaira már nem érzékenyek, viszont társadalmi létük perspektívájának elbizonytalanodását már fölfogták. „Földről jóváhagyott” hősök ezek, a művelődéspolitikai pannók és mozivásznak életes óriásai, akik mintha életmodellt hirdetnének azzal, hogy célirányosan, tudatosító szándékkal mutogatják hogylétük tényeit és kilátástalanságuk tűréshatárait. E „puha márványemberek” és deviáns prolihősök a magyar munkásfilmekben a negyvenes évek végén még osztályfennsőbbiséget szimbolizáló főszereplők (Kertész Pál: *Munkásegység – munkástöbbség*; Jeney Imre: *Egy asszony elindul*; Másiássy Félix: *Munkaversennyel győz a hároméves terv*; Apáthy Imre: *Tűz*; Máriássy Félix: *Kis Katalin házassága*), akik az elvitathatatlan uralmi rendszer megfélebbezhetetlenségét (Gertler Viktor: *Becsület és dicsőség*; Keleti Márton: *Kiskrajcár*; Fábri Zoltán: *Életjel*), személyiségük bonyodalommentes egységét és küzdelemképességét népszerűsítették (Keleti Márton: *Az élet hídjá*; Máriássy Félix: *Egy pikoló világos*), már a hatvanas évektől a szociális és mentális egyenlőtlenségek kendőzetlen hírnökeivé (Gyarmathy Livia: *Iseri a szandi mandit?*), „kritikusaivá” lettek, a hetvenes évektől mint a politikai rendszeren belüli „problematika” hordozói mindazt a szociális feszültséget is magukra vették (Bacsó Péter: *Szikrázó lányok*; *Kitörés*; továbbá más korszakos címekkel: *Jelenidő*; *Téglafal mögött*; *Makra*; *Szabad lélegzet*; *Cséplő Gyuri* című mozik), amely az újraformálódó rétegekülönbségekben gyökereztek, s ezzel mintegy magukra vették mindazok sajnálkozását, dühét, rossz ruháját, munkásszállási életmódját, korlátozott anyósát és elhízott feleségét, akik a sikeres irodalmi művekben is hasonló funkcióra vállalkoztak (Fejes Endre: *Rozsdatemető*; Kertész Ákos: *Makra*; Asperján György: *Vészkijáratbejárat*; Moldova György: *Akit a mozdony füstje megcsapott*; Csalog Zsolt: *Kilenc cigány*; Konrád György: *A látogató* stb.). Összességében elmondható, hogy „a” munkástípus eltűnése és árnyaltabb arculatok, „társadalmi testmodellek” megjelenése jellemzi már a posztsematikus korszakot, a jelen időt, amely épp a munkaerőhelyzet, a lakáshelyzet, az iskolázottság, az erősödő társadalmi egyenlőtlenségek problémakörével telítődött ettől kezdve, s helyet kap immár a mobilitási és elhelyezkedési perspektívtalanság, munkarendszeren belüli fölöslegesség közérzete, melyek mögött azonban még mindig az uralkodó osztályerő tűnik meghatározó funkcióval bírni.

A proletárfilmes hőskorszak és posztkommunista időszak (hetvenes-nyolcvanas évek) sztorikörnyezete, a hősök típusa messzire elidegenedett a kisiparos, gyári, vállalkozói, szolgáltatói vagy akár más művészeti iparok kétkezi fizikai munkásaitól és osztálytudatos élmunkásaitól, talán épp annyira, mint amennyire a mai filmnéző számára ezek a sztereotip hősök idegenné lettek azóta. Ám nemcsak a mozijárás, filmfogyasztás rendszere borult meg a nyolcvanas évek második harmadától, hanem a moztisztizikák is azt jelezték: a kor munkásai ellenálltak a kulturális gyarmatosításnak, az intézményes prolifilmtermelés megvásárlásának, „fogyasztásának”. Látványossá vált, hogy a munkástémájú filmek túltengése

nem csupán egy képzelt párbeszéd esetlen és funkciótlan eleme lett, de hiába is került be a mozikba a gazdasági bonyodalmak, megélhetési konfliktusok, életmódváltási válságok, társadalmi értékromlás, mentális és devianciazavarokkal telített sztorik többsége, semmiképp sem tükrözhetette a filmipar a társadalmi tömegekben elnyúló identitásokat, a munkáspresztízshiányt, a lenézettséget, a hátrányos megkülönböztetettséget, amit a társadalmi szereplők többsége (a „másik test”) átélt a korszakban, mert ennek dacára a „filmpolitika” folyamatos beavatkozása a tematikai és hősfőformáló alkotói munkába folyamatos pártideológiai szükséglet maradt. (Minden egyes pártkongresszusi anyag kulturális blokkja zavartalan magabiztossággal tartalmazott ilyesfajta kulturális előirányzatot, „tematikus megrendelést” még a nyolcvanas években is – függetlenül attól, hogy a vélt „megrendelők” tábora, a mozinézők többsége „témaidegenné” vált időközben, s a fölkinált „külső” identifikációs gesztusok dacára sem volt hajlamos fölismerni magát a munkásfilmek tükrében.) Az a jobbra rendkívül differenciálatlan szimbólumrendszer, mely az osztálytudatos nevelés ritualizmusába mélyen bekódoltatott, mesésen érdektelen maradt a kor (televízióval egyre inkább fölszerelkező) mozinéző melósai számára. A műmunkások mű(vész)filmekben megörökített világa lényegében „osztályidegen” maradt a magyar munkásság közegében, kiknek statisztikusan ötven százaléka paraszti vagy kétlaki létmódra volt beállítva, egyötöde-egynegyede ingázóként élt akkoriban, háromnegyede pedig évi egy-két könyvet ha olvasott mindössze, s amikor moziba ment, akkor sem profilmre vágott.

Más, bár ez az össztársadalmi „imázsépítő rítussal” szervesen összefüggő kérdés, hogy vajon ki és miért képzelgett komolyan arról, hogy a szorongató, időrabló, infarktuszig önhajszoló vagy lesújtóan unalmas hétköznapi létre ítéltetett társadalmi egyedek tömegesen igénylik életmódjuk gondjainak újraátélését, esztétikai megduplázódását, s érdemben hálásak az eszmeérlelő képzetek hatását vizionáló-celebráló művészeti ág új meg új opusaiért? Milyen emocionális feltöltődési programosságot remélt kiviteleztetni a filmpiac névtelen tematikus „megrendelője”? S hogyan lett volna remélhető, hogy a „tulajdon képmás” mint másik társadalmi test imaginált valóságát és a társadalmi tudatosság ébredését „segítő” felvilágosítások megfogannak majd a „hiteles” magyar munkás ábrázolására vágyakozó nézőkben? Senki és soha nem adott adekvát választ arra, mi járhatott a fejében azoknak, akik a virtigli prolitípusok mellé elszántan igyekeztek „esélyegyenlősítetten” fölzárkóztatni a munkásnőfilmek egész sorát (*Ha megjelen József...; Örökbefogadás; Kilenc hónap; Madárkák* stb.), és alaposabb mozisociológia nélkül is tudni lehetett, hogy a tényleges munkásnők még a férfiaknál is ritkábban jártak moziba, tehát ha amúgy a vásznon egyenrangúságukat hajszoló, szexuális és érzelmi bántalmaknak kiszolgáltatott, szimpla oldalbordává lenni akaró melóslányok köszöntek vissza, az kinek jelenthetett volna tanulságos élvezetet?!

A mintha valóság, mintha igazság és minthaélet látványosságának átadására rendszeresített kommunikációs eszköztár alighanem az első, hőskorszaki „Dalolva szép az élet” (valóban kaptafára készült mondanivalóval és kaptafára elgondolt nézőnek címkézve) legyártott társadalomképe egy velejéig hamis világ illusztrációjaként funkcionált, miként a nyolcvanas évek közepi *Mesteremberek* (Jeles András) vagy az *Egészséges erotika* (Tímár Péter) ezt oly elsöprő iróniával kifejezte. Ám a klasszikus tervutasításos sematizmusok opust nemcsak az különböztette meg a nyolcvanas évek felpuhult cenzúrájától megtúrt filmközlésektől, hogy az illuzionisztikus és bombasztikus légkörben foganatosított „közlési csatornák” csupán egy virtuális társadalmi test manipulálására voltak elszántak. Hanem az is – mint utaltam rá –, hogy a filmbeszéd kifejezőeszközként való használata során a megengedett reprezentáció egy

prefixált társadalmi rendszer „üzenetét” kényszerül hordozni, evvel pedig az alkotói szabadságot egy kifejezésre juttatandó tartalom előírása révén korlátozta. Még izgalmasabb, hogy a modern kori vagy „korai posztoszocialista realizmus” már nem a nyílt, hanem a piacorientált, burkolt tervutasításos mechanizmussal él: azt próbálja piacéppé tenni, ami a politikailag szakralizált célok érdekében fogan. A belső és intézményes filmcenzúra (mondjuk Tar Béla, Szomjas György, Schiffer Pál vagy Jeles András esetében) nem pusztán a forgalmazási rendszer reformján keresztül, nemcsak a költségvetési támogatások vagy kópiajogok és külföldi fesztiválnevezések terén érvényesíti kvázitotális szakrifikációs monopóliumát, hanem hasonlóképpen támogat/tűr/tilt az irodalom, szociográfia, szociológia, esztétikai vagy művészeti kutatások terén is. A valóságkettőzésben elkötelezett sikerképes alkotó csakis akkor jár a tolerált úton, ha „szőrmentén” kritizál vagy érintőleges társadalomismereti stúdiumait igazolandó híradásokat formál alkotói oeuvre helyett. Ekképpen a nyolcvanas évek második felében a „munkástárgyú” magyar filmek immár olyan *relacionista térben* értékelhetők csupán, ahol a viszonyítási pont, az értékek skálája, a funkcionalitás, az esztétikai és hitelességi mércék egy egészen „másik társadalmi test” részei, virtuális és panoptikus uralom kigőzöl-géséből eredő derivátumok, korszakos „cifra nyomorúság” mutatóközlésai. Sosem készült, még kísérletképpen sem olyan opus – melyre példaként az etnofilmek esetében a klasszikus szerzői művek késői riposztjai voltak (pl. *Navajo filmek*) egykori hírességek teljesítményeinek kontrasztjaként –, melyben mondjuk éppen gyári munkások készítettek volna „értelmi-ségi filmet” vagy „funkcionáriusfilmet” a munkásfilmek mintájára és tanulságaival. (Bocsánat, Jeles András *Mesteremberek*-je ilyen volt, de megemelt esztétikai kánonban úszva, szinte greenaway-i perfektilitással megvárászolva.)

A magyar játékfilmes prolitematika panteonja végül a rendszerváltás vehemens átalakulási dinamikájában omlott össze teljességgel. A Wajda-féle *Márványember* és *Vasember* után, mikoron szolidaritás, virtuális és prófétai karrier kampányos-látványos sikertörténete lengi át egy megváltozott szerepstruktúra belső és visszhangzó tereit, továbbá midőn minden eresztékében és relatív tulajdonviszonyaiban is totálisan átalakul a munkavégző ember ideálja, közelesen lehetetlenné válik már a proletárdiskurzus ábrázolása. Jószerivel a nyolcvanas évek második felétől, a gorbacsovi nyitás után már széles e hazában lazán „pászé”-vá válik a kalapácsos ember szimbolikus képviselete, s nemhogy igény vagy szükség nem (volt és) maradt rá, de a politikai mitologizációs aktusok egyenesen új „korunk hőst” kreálnak: a vállalkozót, a pragmatikus sikerembert, a mátrixlényt. Ez pedig a 19. század első felében és közepe táján már a politikai rendszerek alapvető befolyásolásába vetett hitére alapuló „valóságfelmutatás” feladatkörét teljességgel kiveszi a művésze(te)k kezéből, s átadja a politikuskéba, azon túl is a médiapolitika térénumára passzolja. Itt lép érvénybe Bourdieu „gyarkorlati észjárás” néven nevezett cselekvéseméleti tétele, mely szerint

a papíron létező osztályból „valódi” osztály csak akkor válik, ha tagjait politikailag mozgósítják valamilyen cél érdekében: a „valódi” osztály, ha valaha is létezett a „valóságban” ilyen, mindig csak mint teremtett, vagyis mozgósított osztály létezett, az osztályozások közötti szimbolikus harcok és az osztállyá válás (politikai) harcai végeredményeként jöhetett létre [...] hogy elfogad-tasson egy bizonyos társadalomfelfogást, illetve olyan osztályok létrehozása érdekében, amelyek alapján felosztható a társadalom (Bourdieu 2002: 22).

Az a verseny, melyet ezután korszakos stratégiaként elfogadott a munkátlanná vált ózdi kisebbségi és vagyonosodó szoftverfejlesztő budai újjgazdag, fagyaltkészítő kisiparos és

multivállalati ügyintéző egyaránt, vagyis a „mindenki mindenki ellen” korszaka immár túlvisz a retorikai illúziókon, hogy itt még létezik közös képzet, társadalmilag osztott vízió, mely a jelentéssel bíró és valami felé tartó eseménysort lenne képes kivetíteni a társadalmi test új állapotáról vagy szerves komponenseinek értékteréről (Bourdieu 2002: 40, 70). Az a ráébredés, hogy „a szentség mint attribútum nem abszolút fogalom; adott helyzetek természetéhez hozza létre”, s az a tudás, hogy „nem csak a marginális társadalmi állapotokat, de minden margót, azaz a társadalmi tapasztalat elrendezésekor használt határvonalak peremét veszélyesnek és szennyezőnek szoktak tekinteni”, az átmeneti rítusokban pedig „minden marginális vagy rosszul definiált társadalmi állapotot veszélyesként kezelnek” (van Gennep, utalja Douglas 2003: 79) – mint folyamatok és állapotok körülményei elvezetnek ahhoz a mitologizációs paradoxonhoz, melyet Lévi-Strauss az *Asdiwalban* fogalmaz meg: ha egy társadalmi ritualizációs folyamatban nincs meg a mitikus alap a saját eredetmítoszhoz, előfordulhat, hogy egy másik közösség rítusainak fordítottjaként épül föl a valósággtükrözés (lásd: Douglas 2003: 194–195). Az „exportált mítosz” ez esetben a proletár genealógiája, melynek historikumában csekély magyar előtörténet, de annál több átvétel volt jelen: egy agrárhagyományú országban erőltetett iparosítás és importált munkásideológia révén kialakított „kvázi” társadalmi test művészi ábrázolása sokkal esélytelenebb lesz már, mint a műalkotások tematikájának reflexív bizonytalanságai a történő történelem eseményeihez kapcsolhatóan.

A munkásmítosz históriája, s e tekintetben ideológiatörténete is annak a „hőspolitikának” testcseleiből épül föl s válik funkcionálisan meghatározóvá a hazai történelem jó fél évszázadán keresztül, melynek a kollektív emlékezetre utaló jellege teljességgel hiányzik mind a proletárfilmekben, mind az irodalmi hősöket dicstelen létmódjukban megtettesítő munkásregényekben. Ma pedig, hogy ennek is lassan negyed százada evidens érvénytelenségére ráébredhetett egy egész földrajzi nagyrégió, a „kalapácsos ember” egész mondvacsinált rítuskörét az értelmezéstörténetek egy új korszaka váltja föl, beleértve azt is, hogy megszűnt a kultúráirányítás érzékelhető programossága (nemcsak e téren, de minden konstruktív-kreatív mezőben is), s ami a rendszerváltó évek alatt elfoszló emlékműanyagként megmaradt, annak csupán a jelenmúltra fókuszáló munkásantropológia adhat „nevet”. Ebben a modellváltási periódusban pedig a proletárpolitika kreálmánya immár teljességgel az értelmezhetlenségek múltbéli körébe, avagy – jobb esetben – a politikai mítoszkreáció historikumába illeszkedik mint végtelenített liminális állapot.

Erről bővebbet pedig az elemzés számára talán csak a politikai ritológia honi bevezetésének új perspektívái kínálnak a posztproletár korszak hajnalán.

Hivatkozott irodalom

- A. Gergely András (1981): Gondolatok a „munkásirodalom”-ról. *Új Forrás* (13)5: 33–41.
A. Gergely András (1984): Valóságirodalom – irodalmi valóság. Olvasói befogadásvizsgálat Asperján György Vészkijáratbejárat című regényéről. *Kultúra és Közösség* (11)3: 44–59.
A. Gergely András (1985): Korreferátum. In „*Mű? Munkás?*” *JAK füzetek* 13. Budapest: Magvető, 39–51.
A. Gergely András (1988): A kalauztól az erotikáig. Puha márványemberek és deviáns prolihősök a magyar „munkásfilmekben”. *Napjaink* (27)7: 34–36.

- A. Gergely András (1988): A korszak kalapácsa, avagy nőmunkások, hősök és deviánsok a háború utáni „munkás-filmekben”. *Mozgó Film* (BBS) 3: 39–44.
- A. Gergely András (1989): Ponyvaválság, csömör és olvasmányundor. Jegyzet egy kiadáspolitikai jelenségről. *Napjaink* (28)12: 10–11.
- A. Gergely András (1989): Egy metszet a munkaideológiai kampányok történetéből. *Szociológia* 1: 53–71.
- A. Gergely András (1989): Munkástatematika? Adalékok egy fölöttébb szükséges művészetideológiai reformhoz. *Napjaink* (28)1: 27–30.
- A. Gergely András (2004): Munkásantropológia. (Recenzió.) *Kultúra és Közösség* (8)3: 77–79.
- Boglár Lajos (1995): A vallási kommunikáció formái. In *Vallás és antropológia. Bevezetés*. Budapest: Szimbiózis, 39.
- Boglár Lajos (1997): Vallási kommunikáció. In *Kultúra és vallás. Laza Lapok*, 1.
- Boglár Lajos (2002): Rítusok sokértékűsége: a wayana példa. Bevezetés. In „*Jelbeszéd az életünk, 2.*” In Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor (szerk.). Budapest: Osiris, 19–26.
- Bourdieu, Pierre (2002): *A gyakorlati észjárás. A társadalmi cselekvés elméletéről*. Budapest: Napvilág.
- Douglas, Mary (1995): A két test. *Magyar Lettre Internationale* 18(ősz): 8–11. Interneten: <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre18/04.htm>.
- Douglas, Mary (2003): Szennyvezetés. A mítosz jelentése. In *Rejtett jelentések*. Budapest: Osiris, 69–82, 184–205.
- Erki Edit (szerk.) (1988): *Visszatérés a falvédőre*. Budapest: Kossuth.
- Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor (szerk.) (1995): „*Jelbeszéd az életünk*”. Budapest: Osiris.
- Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor (szerk.) (2002): Bevezetés. In „*Jelbeszéd az életünk, 2.*” Budapest: Osiris, 7–9.
- Lévi-Strauss, Claude (2006): Asdiwal története. In *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*. Paul Bohannan és Mark Glazer (szerk.). Budapest: Panem, 622–671.
- Manent, Pierre (2003): A test és a politikai rend. A kommunizmus kérdőjelei. In *uó Politikai filozófia felnőtteknek*. Budapest: Osiris, 210–226, 242–257.
- Munkástatematikájú magyar filmek 1948–1985* (katalógus és filmjegyzék). Budapest, 1986.