

K. HORVÁTH ZSOLT

THIS SIDE OF PARADISE

A társadalmi képzelet kronotoposzai a Mészga családban

És ha figyelembe vesszük azt is, hogy a mese mint forma a vágyvilág megformázása, akkor arra a következtetésre kell jutnunk, hogy a mese lényegében a saját kalandja annak, aki átéli: aki költötte, aki elmondja, aki hallgatja. Aki a mesét átéli, azonosítja magát a hőisével, különben a vágyvilágnak nem volna jelentősége, élmény-súlya.

HONTI JÁNOS

■ 1. A magyarországi közbeszédben általánosan tartja magát az a nézet, hogy 1989 nemcsak a politikai és társadalmi berendezkedés tekintetében jelentett változást, de igen jelentős kulturális átrendeződést is eredményezett. Csakúgy mint az előbbieknél, melynek eredményeit szinte azonnal a saját bőrén tapasztalhatta a posztszocializmusban élő állampolgár, az utóbbi váltásnak is értelemszerűen számtalan következménye lett, ám jóval kevésbé látható módon, s hatásai is inkább a hosszabb időtartamban mutatkoztak meg. Két évtizeddel a rendszerváltás után azonban, mikor az 1989 környékén született gyerekek már felnőttek, adott esetben egyetemre járnak, ez a kulturális értékátrendeződés sokkal jobban kitapintható: egyértelműen hiányoznak a közös kulturális vonatkoztatási pontok. Másképpen fogalmazva, azoknak, akik 1989 előtt szocializálódtak, többé-kevésbé van egy közös kulturális élményviláguk, melyet kisebbrészt az akkori magaskultúra, nagyobbrészt pedig a populáris kultúra teremtett meg. Szinte egyre megy, hogy az illető az 1950-es évek elején született, vagy az ebben a tekintetben korszakhatárt jelentő hetvenes évek közepén, mindegy, hogy falun vagy a fővárosban, sőt tulajdonképpen még az is közömbös, hogy milyen társadalmi státuszt töltött be, *A Tenkes kapitánya* vagy *A Doktor Bubó* éppúgy hozzátartozott a széles

értelembe vett kultúrájához, mint ahogyan az iskolában el kellett sajátítania Radnóti vagy Petőfi költészetét. Ez a meglepő folytonosság azért maradhatott fenn, mert az akkori Magyar Televízió műsorpolitikájában megnyilvánuló hivatalos műveltségcsökkentés körülbelül három évtizeden keresztül fenntartotta, újratemelte és rutinizálta a tudást; ezért maradhatott fenn egészen 1989-ig szinte meggingathatatlan tünően ez a populáris kultúrát illetően csaknem *homonogén* tudásszociológiai környezet. A rendszerváltást követően ez az evidencia felszakadt, de nem azért, mert mondjuk *A Szabó család* című, 1959-től folyamatosan jelentkező rádiósorozat vagy a *Szomszédok* című teleregényt egyik pillanatról a másikra levette volna a rádió vagy a televízió a műsoráról (ez csak jóval később következett be), hanem azért, mert az akkor felnövekedő nemzedéknek ez a tudásszociológiai milió meglehetősen gyorsasággal érthetlenné és értelmezhetlenné vált.¹

Persze a társadalomtörténeti kutatások sokszor rámutattak már arra, hogy még a gyors és mélyreható ideológiai, társadalmi, politikai változásokat kísérő kulturális váltás sem ismer olyan éles cezúrát, mint amilyennel a jog-, a politika- vagy az intézménytörténet dolgozik, mert egyrészt mindig vannak olyan formák és tartalmak, melyek tovább élnek, másrészt meg, mert a

mindennapjainkat alapjaiban meghatározó kulturális normákat jóval lassabban változtatjuk meg, mint absztrakt jószágokhoz való viszonyunkat. Erre a jelenségre már a háromléptékű történeti időfogalommal dolgozó Fernand Braudel is rámutatott 1949-ben megjelent monográfiájában, s jóllehet időszemlélete sok bírálatot kapott, mégis úttörő maradt abban a tekintetben, ahogyan a történeti idő morfológiáját különböző egymás mellett élő *ritmusaként* gondolta el.² Persze a hosszú időtartamban (*la longue durée*) gondolkodó francia társadalomtörténész elképzeléseihez mérten ugyancsak rövid az a néhány évtizedes időszáv, melyet itt vizsgálunk, annak többszintű morfológiája és ritmusa mégiscsak haszonnal alkalmazható, amennyiben az 1989 *előtti* és *utáni* időtápasztalathoz a fentebb kivonatolt tudásszociológiai keretet hozzárendeljük.

Ennek alapja az, hogy – nem számítva 1988–89-et és a világútlevel lehetőségét (melyet honfitársaink túlnyomó többsége maximum Bécsig vett igénybe) – a szocializmus időszakának egyik közös alaptapasztalata az utazás jogától s így a külföldtől való elzártság volt. Ez a társadalmi tény a mindennapok világában – ahogyan az előző részben (*Ex occidente lux*) utaltunk erre – *élményközösséget* hozott létre, melyet megerősített, konszolidált az erre történő utalások (gyakran közhelyek, fordulatok) rendszere. Az „idegenbe szakadt hazánkfia” vagy az erre felelő „ittthon maradtam kalandvágyból” kifejezések az unásig ismertek az ancien régime-ben szocializálódtak számára, ám azt hiszem, még ha szemantikailag érthetők is a később születettek számára, szociokulturális helyi értékük aligha ugyanaz. S jóllehet fentebb ebből az eltérő értékvilágból, szocializációból származó kulturális különbözősége helyeztem a hangsúlyt, illő hangsúlyoznunk, hogy a folytonosság elemei is megtalálhatóak. A Magyar Televízió retróműsorait, ismétléseit nem számítva, melyek jellegükből fakadóan egy életkorilag jól körülírható, idősebb csoportot érnek el, a populáris média – talán egyetlen – nemzedékeken átívelő, máig eleven szelete az – elsősorban a Pannónia Filmstúdióhoz köthető – magyar animációsfilm-gyártás.

Ezt nem néhány szórványos tapasztalatra próbáljuk alapozni, hanem arra az igyekezetre, ahogyan a rendszerváltás után majdnem két évtizeddel újra és újra felmerül Dargay Attila *Vukjának* (Gát György: *A kis Vuk*), Ternovszky Béla *Macskafogójának* (*Macskafogó 2.*) vagy éppen a Nepp–Ternovszky-duó *Mézga családjának* újraalkotása. Bármilyen formát (folytatás, remake stb.) is öltön egy évtizedekkel korábban született mű felélesztése, az a mai, piaci körülmények között jelentős befektetést igényel, így maguk a gyártók és az alkotók is emiatt érdekeltek abban, hogy törekvéseik anyagi és erkölcsi megtérülését felmérjék.³ A szándék, a befektetés ténye – az anyagi sikertől függetlenül – tehát önmagában is árulkodó arra nézve, hogy az alkotók mit gondolnak folytathatóknak, felélelhetőnek, újra felhasználhatónak egy letűnt korszak, a szocializmus népszerű kultúrájából. Erre a rendszerváltás után elsősorban a két háború közötti népszerű filmek remake-jei (*Meseautó*, *Két szoknya*, *egy nadrág*, *Hyppolit*, *a lakáj*) szolgáltak például, ám sem színvonaluk, sem sikerességük nem igazolta létjogosultságukat a kortárs kultúra közegében. Az esztétikai minőségtől persze nem függetlenül, de kultúratudományi értelemben egy remake sikeressége vagy sikertelensége éppen arról tanúskodik, hogy az adott mű komplex környezete (története, értékvilága, szereplői) mennyire tud illeszkedni a politikai, társadalmi környezet változását követően a kulturális emlékezet kánonjához. Beláthatjuk, hogy egy olyan komplex (gazdasági, politikai, ideológiai, társadalmi, kulturális) változás esetében, mint amilyen az 1989-es rendszerváltás volt, ez korántsem egyszerű feladat.

2. Az előző részben szoltunk róla, hogy a megváltozó tájékoztatás- és szórakoztatáspolitikai elveknek megfelelően milyen centrális helyzetbe került a (televíziós) népszerű kultúra, s ezek közül minden bizonnyal kiemelkedik a Pannónia Filmstúdió által gyártott animációs filmek sora. Ezek közül szigorúan politikai, gazdaságpolitikai értelemben minden bizonnyal a *Magyará-zom a mechanizmust* című rajzfilmsorozat

és benne dr. Agy figurája volt a legérdeke-
sebb, amely az 1968-tól elindított új gazda-
sági mechanizmus egyes jellegzetességeit,
jelentőségét mutatta be tíz részen ke-
resztül.⁴ A Pannónia animációs produkció-
it – nyilván több, itt nem részletezendő ok-
ból – ugyanis már a korszakban „európai
színpontjának” emlegették, jöllehet a stú-
dióon belül csak 1968-tól alkottak önálló
egységet Rajz- és Bábfilm Főosztály néven
– ez tulajdonképpen a bővülés időszaka. A
létszám fokozatosan nőtt, az 1968-as 100
főről tíz év alatt körülbelül 300 főre, így ki-
alakulhatott egy az alkotáshoz szükséges,
mind anyagi, mind szellemi tekintetben
megfelelő műhely.⁵ Bacsó Zoltán operatőr
ezt úgy fogalmazta meg, hogy amikor 1967
márciusában a Pannóniába érkezett, még
egy leharcolt, feltehetően a háború előttről
ott maradt technikai apparátussal kezdett
dolgozni, ám néhány éven belül korszerű
kamerákat szerzett be a stúdió, s ennek
egyik betanulási szakasza az ekkoriban in-
duló Mészga család volt. „1967–68-ban in-
dult meg egy nagyszabású fejlesztési folya-
mat – mondja Bacsó –, akkor kezdtünk dol-
gozni a Mészgán. A sorozatfilmek arra na-
gyon jók voltak, hogy az ember olyan ma-
nuális gyakorlatot szerzett, ami később el-
engedhetetlen volt. A Mészgánál például
120 méter is lejött egy nap alatt a gépről. És
három műszakban dolgoztunk.”⁶ A szó-
rakoztatáspolitikai irányváltás kedvező
volt a Pannónia számára is, mivel a – ko-
rábban a műfajtól némiképp idegenkedő –
Magyar Televíziótól is kapott fix megbíza-
tást. E megállapodás első darabja a Mészga
család első szériája volt 1968–1970-ben. A
finanszírozás azonban csak az első 4 rész
elkészítéséhez volt elegendő, ám a Mészgát
Budapesten megtekintő francia producer,
Georges de la Grandier-nak annyira meg-
tetszett az ötletes, több műfajt keverő csa-
ládi sorozat, hogy biztosította a gyártót a
franciaországi forgalmazásról, s előleggel
pótolta a gyártáshoz szükséges összeget.⁷ A
Mészga család sikere épp abban rejlett, hogy
a családtörténeten keresztül több nemze-
déket is elért, pont úgy, ahogyan a megbí-
zást adó Matolcsy György stúdióvezető an-
nak idején megálmodta.

A gyártás és a készítés körülményein
vagy a família bohókás karakterein túl azon-
ban érdemes szemügyre venni a családot
magát és társadalmi státusát is. Rigó Béla
utal is arra, hogy a Mészga család nem az
ideáltipikusnak megálmodott szocialista
család volt, amennyiben a Mészga Aladár
szájába adott kései vallomás így hangzik:
„apám lehetett volna munkás, anyám pa-
raszt, akik gyermekeikből dolgozó értelmi-
ségit kívánnak nevelni. Akkoriban »egyéb«
kategóriás származással nehezen tanul-
hattam volna tovább, és még örülhettem
volna, hogy úrhatnám anyám miatt nem
dugnak »osztályidegen« kategóriába.”⁸ Ez
meglepő, a Mészga család néhány éve megie-
lent utószava azonban jelentősen félreérti
mind a család társadalmi helyzetét, mind az
azt ölelő ideológiai környezetet, amennyi-
ben Mészgáképpenséggel a konszolidációt
és a kádári társadalmi kiegyezést jelenítik
meg. A nevéből következően dzsentricsa-
ládból származó feleség, leánynevén
Rezovits Paula, valamint a bérelszámoló kis-
értelmiségi Mészga Géza ugyanis a „tisztas-
szegénységben” élő, ám mindig többre vá-
gyó keresztény kispolgári családot képvisel-
lik. A társadalmi és városi térben elhelyezve
ugyanakkor a *Vakáción a Mészga család* nyi-
tójelenetéből arra lehet következtetni, hogy
a VII. kerületi (ámbátor fiktív) Ökörcsíny ut-
ca – a templom teret uraló környezetéből
következtethetően – valahol a Rózsák tere
környékén, kőhajításnyira a századforduló-
tól a kiségzisztenciák lakhelyeként számon
tartott ún. Csikágóban található.⁹ Kicsit
sommásan fogalmazva: a Mészga család egy
letűnt, a szocializmus időszakában anakro-
nisztikus kort jelenít meg, amit egy fiktív,
Mészga Géza nevében íródó, valójában
Romhányi József által jegyzett önéletrajz
egyértelműen ki is mond: példaképének a
két háború közötti időszak csetlő-botló kis-
pogárának Kabos Gyula által szeretettel-
gúnnyal megjelenített figuráját tartja.¹⁰ Ez-
zel csak az a probléma, hogy ha a médiában
megjelent szimbolikus társadalompoliti-
ka felől nézzük, akkor – szemben a Szabó
családdal – a Mészgáképpenséggel nem az a család vol-
tak, mely a kihívásoknak megfelel. Kelemen
Tibor tanulmánya is érezteti ezt, mondván

„a megszokott tömegkommunikációs (rádiós és televíziós családi sorozatok) elvárásoknak megfelelően olyan alapkiindulást kell keresni, amelyet a legtöbb ember el tud fogadni”.¹¹ Vajon az 1960-as évek végén – a rádiós *Szabó család* angyalföldi Lapály utcájával szemben – mennyiben felelt meg a VII. kerületi Mézga család ennek a szimbolikus térbeli és társadalmi konszenzusnak?

Azt vélelmezzük, hogy az alkotók éppenséggel ellenpélda gyanánt teremtették meg Mézgaékat, mert ha jobban belegondolunk, történetük, kalandjaik inkább arra szolgálnak például, hogy miképpen nem állják meg a helyüket a *saját idejükben és helyükön* – ezért van okvetlenül szükség egy azon *túli* világra. Nepp, Romhányi és Ternovszky így a humorban találta meg azt a közeget, melyben egy ilyen atipikus családról beszélni lehet, ugyanakkor – ahogy a Kelemen-tanulmány is rámutat – a szatírárt kerülni akarták, hogy ne legyen bántó az imaginárius család és a valós befogadó között kialakított viszony. A gyerekek „nevelletlensége” hasonló fogás volt, nem akartak mintagyerekeket, hanem – ahogyan Romhányi ki is mondja – „a káröröm közismert jóézését szerettük volna táplálni a szívükben”.¹² A família anakronisztikusságát az is emfatikussá teszi, hogy a sorozat három folyama (*Üzenet a jövőből*, *Mézga Aladár különös kalandjai*, *Vakáció a Mézga családdal*) közül egyik sem a valós térben és időben megfogalmazott Magyarországon játszódik. Az 1970. január 11-én, vasárnap, főműsoridőben, az *Esti mese* után és a *Híradó* előtt, fél 8-kor sugározott *Üzenet a jövőből* ugyan mindig egy élethű, kortárs problémából indul ki, de a megoldást mindig a jövő technológiai világképe nyújtja. A második folyam végképp elrugaszkodott a realitástól, s az alkotók az akkoriban már kedvelt sci-fi műfajhoz közelítettek az 1973. január 7-én, vasárnap, 18 óra 10 perckor bemutatott *Mézga Aladár különös kalandjaival*. Mint a Kiricsi Zoltán által jegyzett cikk megjegyzi, Nepp és Ternovszky közvéleménykutatást végeztek a Magyar Televízióval azt feltárandó, hogy ki a család legnépszerűbb tagja; így esett választásuk Aladárra és Blökre, valamint a sorozat gyors kiégesét

elkerülendő: a tudományos-fantasztikus műfajra.¹³ Bár nem volt rossz az új széria forgatása, az 1977–78-ban forgatásnak induló harmadik folyamban ismét az egész családé lett a főszerep, valamint még egy módosítás: az alkotók visszahelyezték a valós térbe és időbe a szünet történetét – de nem Magyarországra. Mindhárom folyam sajátossága tehát, hogy térben és időben elvonatkoztat a mindenkori jelen evidenciájától, másképpen fogalmazva: a kortárs Magyarország terétől és idejétől eloldott – bahtyini értelemben vett – kronotoposzokat alkalmaz, s ezzel fontos művelési területet nyit meg a társadalmi képzelet elemzése számára.¹⁴ A képzelet, az imagináció emfaticus jelenléte, valamint a kortárs Magyarország homogén tér-idejének megbontása szimptomatikus tehát a sorozatban, s akaratlanul az egyik oldalon affirmatív, a másik oldalon kritikai szemléletet hordoz. Az ideológiát és az utópiát a kulturális képzelet két közvetítőjeként értelmező Paul Ricœur fogalmaz úgy, hogy az adott rendszer legitimitásának szempontjából mindkettőnek van pozitív és negatív oldala, mellyel lényegében a rendszer strukturális feszültségeire rezonálnak.¹⁵ Úgy véljük, hogy az utazás szabadsága híján az idegenység, a külföld tapasztalata ilyen strukturális, gyakorlatilag az egész magyar társadalomra érvényes probléma volt, így ugyancsak hasznosnak tűnhet ebből a szempontból elemeznünk a Mézga családot. Most már csak az a kérdés, mit rejt a reprezentáció?

3. Számunkra a legtöbbet mondó, legizgalmasabb értelmezési terepnek a fikciós történetészövést és a korabeli valóságot (annak sztereotípiáit, elképzeléseit, hiteit stb.) leginkább ötvöző a harmadik folyam, az 1980. június 15-én bemutatott *Vakáción a Mézga család* ígérkezik. E sorozat legfontosabb sajátossága a kronotoposzhoz képesti emberábrázolás, amennyiben az útra kelő szereplők *nem eleve* rendelkeznek jó vagy rossz tulajdonságokkal, vagyis nincs önazonosságuk, hanem a helyszín és a történet alakulásának függvényében változik jellemábrázolásuk. A sztori fejlődése pedig maga az illúzió, pontosabban fogalmazva a Nyu-

gatról, a gazdagságról, a jólétről alkotott előzetes elképzelések dinamikus rendszerében alakul; így válik például a család hol ellenségévé, hol kényszerű segítőjévé, hol barátjává – az amúgy az első sorozatból már ismert – Márisszomszéd, akiről – mily szimpotomatikus – csak az utolsó részben derül ki, hogy keresztneve Ottokár.

A történet kezdőpontja egy Ausztráliából érkezett meghívólevél, melyben a feleség, Paula első udvarlója, az azóta külföldön élő Huffnágel Pisti meghívja az egész családot, s szándéka komolyságát bizonyítandó öt darab jegyet is küld a családnak. Mézgaék a történetben nem törődnek azzal, vajon kiutazhatnak-e, másképpen fogalmazva, kapnak-e útlevelet családostul a távoli Ausztráliába, az animációs film „evidenciaként” kezeli a szabad utazás jogát. Már az úti cél megválasztása is roppant árulkodó, amennyiben nem valamelyik baráti szocialista országba igyekeznek, hanem a – geopolitikai értelemben – Nyugatnak számító Ausztráliába. „Nincs ingyen ajándék”, juttatja eszünkbe a javak szimbolikus körforgásáról és a reciprocitásról szóló Marcel Mauss-i tétel a történet morális záradéka. A család utazásával „fizet” naivitásáért és hiszékenységeért, mivel az ajándékjegyet fedezetlen csekkel ellentételező Huffnágel az első pillanattól cserbenhagyja a családot, s azok az Antarktison, Dél- és Észak-Amerikán, Ázsián és Afrikán keresztül érkeznek vissza az utolsó részben Európába, majd végül Budapestre – a „Pisti” által kifosztott lakásaikba.¹⁶ Míg Maussnál és később Bataille-nél a mondanivaló centrumában az anyagi javak feltétlen uralma alóli szabadulás és az eldologiasodás tagadása áll, addig a *Vakáción a Mézga család* éppen a végtelenségig eldologiasodott, az anyagi javak hajszolására szűkülő társadalmi képzeletet ostorozza, mely még a legemibb emberi kapcsolatokat (barátság, szomszédság) is megmérgezi.¹⁷

Ebben az értelemben a történet egy fordított Bildungsroman, Mézgaéknek gyakorlatilag semmilyen tapasztalati tény nem volt elég annak belátásához, hogy távoli barátjuk az első pillanattól átveri őket, mindvégig mennek utána, s szinte minden alkalommal hisznek neki. A következtetést, a történet-

hez tapadó morális szentenciát mindvégig nem látják be, a formszervező – az occidentalizmus jegyében fogant – illúzió megtevesztő ereje a végsőkig büvkörében tartja őket. A történet tehát nem más, mint a – Huffnágel Pistiben testet öltő – *illúzió* különböző kronotoposzokban való *üldözése*. Huffnágel ebben az értelemben valóban megszemélyesíti azt: emberi szem nem láthatja, nem közelítheti meg, és nem is érheti el. Negatív értelemben a *Vakáción a Mézga család* rokonítható a – Bahtyin által is a fókuszpontba helyezett – antik görög regénnyel, pontosabban annak egyik típusával, a próbatétel alapuló kalandregénnyel is, amelyben az idegen világban kóborló hősnek az erényesség, a hűség, a nemesség próbáit kell kiállni. Nos, Mézgaék egyetlen ilyen kihívásnak sem felelnek meg, elárulják, becsapják, átverik egymást Márissal; ha segítenek, akkor is pusztán érdekből teszik. Géza, a férj, mint fentebb utaltunk rá, tipikus antihős, nemhogy a feleségét és a családját nem tudja megmenteni, de még önmagát is állandóan bajba sodorja.

A görög regényről írja Bahtyin, hogy „világa absztraktan idegen, méghozzá minden porcikájában idegen, mert sehol sem világítja be a hazai világ képe”, a hős így a szó legszorosabb értelmében bolyong. S „ezért ebben a világban – folytatja ugyanott – semmi nem korlátozza a véletlen abszolút hatalmát, s ez az oka, hogy benne oly hihetetlen gyorsan és könnyedén követik egymást az emberrablások, a menekülések, a fogságok és a kiszabadulások, a tetszhalál, a feltámadás és egyéb kalandok”.¹⁸ Bármilyen különösnek is tetszik első ránézésre, Bahtyin a görög regény világára vonatkoztatott, idézett példái egytől egyig igazak a Mézga családra is, mind az idegenség, mind a véletlennek kiszolgáltatott kalandok (emberrablás, 5. és 6. rész; menekülés, fogság, kiszabadulás – szinte minden részben; tetszhalál, feltámadás, 9. rész) tekintetében. Mi lehet ennek a mélyebb oka? Minden bizonnyal az a morfológiai – utóbb Lévi-Strauss gondolkodása nyomán általánosabb elméletté fejlesztetve – strukturális analógia, mely a történetzővés *mintáiban* jelentkezik, s mely – mint a korai formalista és strukturalista mese,

folklor- és mítosz kutatások kimutatták – tér-
től és időtől függetlenül, különböző variáci-
ók formájában vissza-visszatérő formakin-
cse az emberi kultúrának. Vagyis a kérdés
nem annyira műfaji, vagyis hogy minek te-
kintsük az adott epikus alkotást (regény, me-
se, mítosz, legenda, saga stb.), mint inkább
a történetészövés elemeire, összetételére és
mélyebb formaszervező elveire vonatkozta-
tott. „A mítosz lényege – fogalmaz a francia
etnológus – nem a stílusában, se nem az el-
beszélés mikéntjében, se nem a mondattan-
ban, hanem magában a benne elmesélt *tör-
ténethet* van. A mítosz nyelvezet; ám olyan
nyelvezet, amely igen magas szinten műkö-
dik, s ahol az értelemnek sikerül, ha *mond-
hatjuk így, felszállnia* arról a nyelvi alapról,
amelyen először gurulni kezdett.”¹⁹ Már
Kerényi Károly rámutatott, hogy a mítosz
szó alapjelentése önmagában nem sokat
mond, Homérosznál a tett ellentétét jelenti;
„a benne – a beszélésben – tanúsított ügye-
séget szembehelyezik a tettekben [...] való
ügyességgel.”²⁰ Egyszerűbben fogalmazva,
mondja Kerényi, az egyik ember „ékes sza-
vakkal arat győzelmet, a másik pedig –
dárdával”;²¹ utóbb a *müthosz* a *logosszal*
áll szemben, tudniillik az „első puszta elbe-
szélés, bizonyítás nélkül, nyílt elismerésé-
vel annak, hogy nem feltétlenül érvényes.
A másik lehet ugyan szintén elbeszélés,
lényegében azonban mégis érvelés,
megokolás.”²² Lényegében már Kerényi gö-
rög mitológia-értelmezésénél találkozzunk
azzal a felfogással, hogy voltaképpen a sza-
bad, empirikus igazolást nem igénylő törté-
netszövést nevezi mítosznak,²³ s innen tá-
gítja tovább Lévi-Strauss komparatív, struk-
turalista szemlélete oda, hogy egy állandó
struktúrával bíró narratív társadalmi funk-
cióként értelmezi, mely szerinte a modern
politikai ideológiák működési mechaniz-
musára hasonlít leginkább.²⁴

E gondolatmenetet csak oda szerettük
volna kifuttatni, hogy bennünket ebben az
esszében kevésbé érdekel a *Vakáción a Méz-
ga család* műfajának meghatározása (hiszen
az animációs film ebben az értelemben a ké-
szítés technikájára vonatkozik), mint in-
kább annak a szerkezetileg meglévő elbeszé-
lő egységeknek, funkcióknak, tulajdonképpen

„mitémának” a feltárása, mely téren és időn
kívül megtalálja analógiáit. Persze nem ér-
dektelen az alkotók, itt elsősorban is
Romhányi József intenciója, amely szerint a
Mézga család voltaképpen *mese*, mely több
életkori befogadói szinten megtalálja közön-
ségét – ezt hivatott szolgálni az első és a har-
madik folyamiban az egész család jelenléte,
tudniillik hogy a képernyő előtt ki-ki megta-
lálja a saját karakterét. (Ez az indíttatás a
pannóniai művek esetében művészi straté-
gia volt, talán a *Dr. Bubó*-sorozat aiszóposzi
és La Fontaine-i igénnyel megfogalmazott
bölcsségei voltak csak nehezebben követ-
hetők a gyerekek számára.) Szándéka tá-
volról sem megalapozatlan, hiszen ahogyan
Honti János már 1937-ben megfogalmazta,
„ha a mese világa a való világ korrigálása,
akkor a mesének az az előfeltétele, hogy *van
mit* korrigálni. Így tartja a mese a kapcsola-
tot a való világgal [...]. A mese azzal kezdő-
dik, és a meseélmény pillanata azzal áll be,
hogy a mesehallgató érzi az ellentétet a való
világ és a mese világa között.”²⁵ A Mézga
esetében ez a feltétel maradéktalanul telje-
sül; csak a harmadik epizódnál maradvra,
a meseszöveg már a kezdet kezdetén – mint
fentebb rámutattunk – eloldódik a realitás-
tól, s a további részek is előszeretettel alkal-
maznak ilyen effektusokat. A mese egyik
legfontosabb jellegzetessége kell hogy le-
gyen a szilárd erkölcsi világrend megfogal-
mazása, s annak a különböző kalandok, ne-
hézségek általi helyreállítás. Ebben ugyan
hasonlít más műfajokhoz (például a legen-
dához), ám annyiban el is tér tőle, hogy a
mese világában emfaticusan meg kell jelen-
nie az emberi alázatosságnak, mivel az em-
ber, a hős kiszolgáltatottja a világrend jóin-
dulatának, mely alaphelyzetben nem kifeje-
zetten jótékony vele szemben.²⁶ Így hangsú-
lyosan *külső segítségre* utalt. A jelen idejű
médiafolklor olyan darabjában, mint a *Vaká-
ción a Mézga család*, e támogatás nem érkez-
het, mondjuk, istenektől, itt a véletlen révén
odasodródott helyiek, bennszülöttek nyúj-
thatnak segédkezet, vagy vethetnek gáncot –
ám e viszonyban már kifejeződik az utas és a
helyi társadalom viszonya.²⁷ De hogyan lehet
érintkezni velük, ha – Márist nem számítva –
senki sem beszél idegen nyelvet?

Visszakanyarodva a Bahtyin kapcsán is felvetődött idegenség kérdésköréhez, a különböző kronotopozokban azt a kommunikáció lehetetlenségének centrumba állításával folyamatosan újratermeli a sorozat meseszövege, mégpedig annak legtriviálisabb formájával, a nyelvtudás hiányával. Számátalan helyzetkomikum épül a nyelvi félreértésekre: például a repülőn véletlenül megrendelt 8 db viszki („ – milyen ügyes az a lány, egyszerre mennyi poharat visz ki” – „oh, whiskey” – „semmit le nem ejt” – „oh, eight”) vagy az Egyesült Államokban elrabolt egymillió dollárt rejtő bőrönd elrablása után Paula „genszter, bummm-bummm” kifejezésekkel magyarázza el a történeteket az amúgy segítőkész rendőröknek. Ez a nyelvi és kifejezésbéli képtelenség ugyanakkor méltatlan, alárendelt, infantilis helyzetbe hozza Mézgaékat, növelve ezzel az idegenség taszító tapasztalatát, ugyanakkor a család mindezért mindig rá is szorul Máris szomszédra vagy a külföldön élő magyarokra. Az előbbi, ugyancsak alárendelt viszonyról részben már szóltunk, ám érdemes alaposabban szemügyre venni az utóbbit, vagyis az „idegenbe szakadt magyarok” mítoszát és reprezentációját. Huffnágelen túl ugyanis számtalan sokatmondó karakterjeggel látják el az alkotók a család útjába került külföldön élő magyarokat. Az első figura Szamek, Huffnágel csendestársa Ausztráliában, akinek borostás, elhanyagolt kinézete, valamint az a tény, hogy a Práter utcából, vagyis Budapest kevéssé elegáns VIII. kerületéből érkezett, már sejteti, hogy kétes egzisztenciával találták magukat szembe. Szamek ráadásul semmit sem segít, sőt alkalomadtán rájuk is szabadítja két vérébét. A második, még Ausztráliában játszó-dó részben futnak össze egy szintén kétes kinézetű férfivel, aki a strandon cápának öltözve riogatja a fürdőzőket, hogy a kabinos korai zárórát csinálhasson. Bővebbet róla sem tudunk meg, mindössze annyit még, hogy „apáca voltam Márianosztrán”, ami minden bizonnyal az ottani börtönre utal. Dél-Amerikában a maffiózók között tűnik fel egy honfitárs, aki viccesen úgy mutatkozik be, hogy „váci cellatársai X. Priusznak hívták, mert pápai születésű”; azaz megint

egy szökött vagy szabadult bűnöző. Az Egyesült Államokban pedig Púpos Billel találkozunk, aki saját bevallása szerint 1932-ben már majdnem villamosszékre került, vagyis a rovott múlt, hovatovább a büntetett előélet itt is magáért beszél. Afrikában egy magyar orvos siet a segítségükre, aki a kivétel kedvéért a felesége elől menekült el ott-honról, ám Marseille-be már megint csak egy menekült magyar vámtiszt segítségével tudnak belőgni, aki saját bevallása szerint szintén nem a „főkapun” érkezett Franciaországba. A külföldre szakadt magyar reprezentációja tehát alapvetően és eléggé egyöntetűen *negatív*, már-már azt sugallja a sorozat, hogy minden idegenben élő magyar bűnöző volt, s az országhatáron való átkelés egyben egy morális határ átlépését is jelentette. (E kérdéskörre a következő két részben fogunk bővebben kitérni.)

Ha megpróbáljuk összefogni e szálakat, jól láthatjuk, hogy a *Vakáción a Mézga család* ugyancsak erős állításokat fogalmaz meg az idegenségről és „a” határon (értsd: a Falon, a Vasfüggönyön) túli életéről s mindazokról, akik innen oda telepedtek, vagyis a hidegháború *másik* társadalmi-politikai rendszerét választották. A két világrend közötti küzdelmet tehát nem valamiféle absztrakt ideológiai, politikai küzdelemként jeleníti meg a sorozat, hanem *morális* természetűnek tételezi fel. Egyfelől amellet érvel, hogy a Nyugathoz automatikusan társított gazdagság és a jólét fogalma látszólagos, valójában vagy tisztességtelen úton szerezhető komoly vagyon (Púpos Bill), vagy egyáltalán nem létezik, csak illúzió (Huffnágel). Másfelől éles bírálattal illeti a korabeli magyar társadalom azon részét, s ezt jeleníti meg voltaképpen az atipikus, butácska Mézga család, mely a reflektálatlan occidentalizmus bűvöletében nem ismeri fel a „haza édességét”. Elismeri, hogy ez az élet nem túlzottan gazdag errefelé, ám ezzel szembeállítja a biztonság, az igazságosság és az egyenlőség fogalmait. Amíg a *Vakáción a Mézga család* leszámol egy eutópiával, mely a Nyugatot eszményi helynek feltételezi, addig bizonyos értelemben ideologikussá is válik. Ricœur kapcsán fentebb már utaltunk rá, hogy az *ideológiának* mint a társadalmi és

kulturális képzelet egyik prizmájának vannak negatív és pozitív oldalai. A marxi értelemben torzít, mert nem hitelesen adja vissza a valóságot (az ideológia „bő, sűrűn redőzött lepel”, mely eltakar – mondja Paul Veyne²⁸), hanem érdekektől átitatva, s ezzel hamis tudatot eredményez. Ám Clifford Geertz ezzel azt állítja szembe, hogy a valóságról szóló, trópusokkal átitatott szimbolikus beszéd értelmet ad a körülöttünk lévő kusza világ tapasztalatának, vagyis funkcióját tekintve integratív. Ricœur javaslata a kettő kombinációja, Max Weber uralom (*Herrschaft*) fogalmának beépítésével.²⁹ „Az ideológia megpróbálja biztosítani a legitimitás iránti igény és a legitimitásba vetett hit integrációját, de ezt azáltal próbálja elérni, hogy igazolja a hatalom fennálló rendszerét. A weberi legitimitás-fogalmat értelmezve te-

hát felfedhető az ideológia harmadik, közvetítő szerepe is. Az ideológia legitimációs funkciója az összekötő kapocs az ideológia mint torzítás marxista fogalma és az ideológia Geertznél talált integratív fogalma között.”³⁰ Azonban ne legyünk igazságtalankok: mert ami az egyik oldalon a rendszer legitimációja, az a másik oldalon hozzájárulhat a társadalom szimbolikus formáiban kapott magyarázatokkal a feszültségek enyhítéséhez, s ezzel utat mutathat a zárt rendszer morális túléléséhez. Korántsem valószínűtlen, hogy a *Vakáción a Mészga család* világgépének végkicsengése az, hogy a szocialista Magyarország még tisztességesével is jobb hely, mint a világ bármely másik zuga, ám ez az ajánlat azt is magában foglalja, hogy van, lehetséges tisztességes élet az Éden innenső oldalán is.

■ JEGYZETEK

1. Lásd Antalóczy Tímea: Szomszédok közt. Szappanoperák az ezredforduló Magyarországn. PrintX Budavár – Médiautató Alapítvány – Antenna Könyvek, Bp., 2006 és Voloncs Laura: Rólunk szól. A Szabó család mint a kádári Magyarország kordokumentuma. Médiautató, 2010 tavasz.
2. Lásd Fernand Braudel: A Földközi-tenger és a mediterrán világ II. Fülöp korában. Akadémiai – Osiris, Bp., 1996. I. kötet, 4–5. Bírálathoz a teljesség igénye nélkül lásd Jacques Le Goff: Le changement dans la continuité. Espaces Temps 1986. 34–35. 20–22. és Paul Ricœur: Temps et récit. Tome 1: L’Intrigue et le récit historique. Seuil, Paris, 1985. 363. skk.
3. [szl]: Visszatér a Mészga család. Index (hálózati közlés: <http://index.hu/kultur/media/mezga2951/>) 2005. május 24. (Letöltve: 2010. július 2.)
4. Kalmár Melinda: Az optimalizálás kísérlete. Reformmodell a kultúrában, 1965–1973. In: A hatvanas évek Magyarországon. Tanulmányok. (Szerk. Rainer M. János) 1956-os Intézet, Bp., 2004. 161–197.
5. Kelemen Tibor: A magyar animációs film történetének vázlatja. In: Tanulmányok a magyar animációs filmről. (Szerk. Horányi Özséb – Matolcsy György) Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Bp., 1975, különösen 85. és 94. A műhely kivételes minősége több szinten is kitapintható, tudniillik a Pannónia nemcsak a populáris műfaj keretei között számított elsőrangú helynek, de az animációs filmművészet kitűnő szerzői darabjai is innen kerültek ki, itt dolgozott például az utóbbi hónapokban reflektorfénybe került Kovásznai György is. Vele kapcsolatban lásd Iványi-Bitter Brigitta: Kovásznai. Vince, Bp., 2010. Összefoglalóan: Matolcsy György: A magyar animációs filmművészet története. Pannónia Film-, Rajz- és Animációs Stúdió, Bp., 1985. Ugyancsak érdekes, hogy a pesti undergroundhoz tartozó alkotók a rendszerváltást követően önálló folyóiratot indítottak Élesztő címmel, melyben saját, belső történetük is megjelenik: Végh László: Az Aczél-korszak illegális művészete. A mi undergroundunk és avantgárdunk az 1960–70-es években. Élesztő, 1990. október I. évf. 2. lapszámozás nélkül.
6. Dizseri Eszter: Kockáról kockára. A magyar animáció krónikája. 1948–1998. Balassi, Bp., é. n. [1999] 39–40.
7. Dizseri Eszter: i. m. 47.
8. Rigó Béla: A Mészga család. Képernyőképes krónika. Móra Kiadó, Bp., 2008. 3. kiadás, 137.
9. K. Horváth Zsolt: Városi táj és irodalmi képzelet: adalékok a bp.i Csicágó képéhez. In: Thomkasymposion. Ünnepi kötet Thomka Beáta köszöntésére. (Szerk. Kisantal Tamás, Mekis D. János, P. Müller Péter, Szolláth Dávid) Kalligram, Pozsony, 2009. 122–130.
10. Romhányi József: A Mészga család mindent kibír. Önéletrajz mellékelve. Film, Színház, Muzsika, 1970. február 14. 7. sz. 30–31.
11. Kelemen Tibor: i. m. 92.
12. Romhányi József: i. m. 30.
13. Kiricsi Zoltán: Sorozatklasszikusok: a Mészga család. comment.blog.hu (hálózati közlés: http://comment.blog.hu/2009/07/08/sorozatklasszikusok_mezga_csalad_i)
14. Mihail Bahtyin: A tér és az idő a regényben. In: A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok. (Szerk. Könczöl Csaba) Gondolat, Bp., 1976. 257–302.