

MITROVITS MIKLÓS

Lengyelország mint az informális kulturális csere központja a hetvenes–nyolcvanas években*

Patryk Wasiak 2019-ben megjelent könyve egy eddig még kevésbé kutatott, de annál izgalmasabb témát boncolgat. A szűkebben vett kelet-közép-európai régió, azaz Csehszlovákia, Lengyelország, az NDK és Magyarország közötti kulturális csere 1970 és 1989 közötti történetét dolgozza fel a képzőművészek közötti kapcsolatok példáján keresztül. A lengyel szerző egy többéves kutatási projekt részeként találkozott a témával, majd 2009-ben doktori disszertáció formájában összegezte eredményeit. A Nemzeti Emlékezet Intézete kiadójánál megjelent könyv apróbb részletekben tér csak el a tíz évvel korábbi értekezéstől, újabb kutatásokat nem tartalmaz. Ennek ellenére érdemes a könyvről magyarul is írni, hiszen egyfelől a magyar szál meglehetősen hangsúlyos a könyvben, másfelől módszertani szempontból is példát nyújt arra, hogyan lehet, illetve érdemes a szocialista korszak kulturális kapcsolatait feldolgozni.

A könyv abból a – sok helyen bizonyított – feltételezésből indul ki, hogy Lengyelországban a kulturális élet jóval szabadabb és nyitottabb volt a szocialista rendszerben, mint a tábor többi országában, ezért egyfajta kapcsolatépítő terepként szolgált a csehszlovák, keletnémet és magyar művészek számára, hogy 1. Lengyelországon keresztül a legújabb nyugati művészeti áram-

* Patryk WASIAK: *Kontakty między artystami wizualnymi z Polski, Węgier, Czechosłowacji i NRD w latach 1970–1989* [Képzőművészeti kapcsolatok Lengyelország, Magyarország, Csehszlovákia és az NDK között, 1970–1989]. Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa, 2019. 352 p.

latokkal is szorosabb kapcsolatba léphessenek, 2. egymással megismerkedhessenek, 3. bemutatthassák saját művészetüket. Tehát a lengyel kulturális tér nem annyira a nemzeti kultúra bizonyos jellemzői miatt, hanem a művészi kifejezés nagyobb szabadságának köszönhetően volt vonzó a többi szocialista ország elitje számára. Ráadásul a hetvenes években Lengyelországban széles körben működtek az úgynevezett szerzői galériák, amelyek a Kulturális és Művészeti Minisztérium ellenőrzésén kívül estek, a Lengyel Egyesült Munkáspárt Központi Bizottságának Kulturális Osztálya pedig nemigen érdeklődött irántuk, így vezetőik – igaz, állami támogatás nélkül – szabadon dönthettek programjaikról. Így alkalmat teremthettek a szocialista országokból érkező művészek számára is, hogy kereteik között kiállításokat rendezhessenek. A lengyel kultúra népszerűségének másik okát abban látja a szerző, hogy Lengyelországban a hatvanas–hetvenes években a művészek komolyan részt vettek a neoavantgárd művészeti diskurzusban, és megtehették, hogy eltávolodjanak a figurális művészettől, illetve kivonuljanak a klasszikus múzeumi terekből. Hódított a konceptualizmus, amely tagadta a műalkotás mint anyagi műtárgy létét. Ezentúl a bürokratikus akadályok és a cenzúra kijátszására rendkívül alkalmasnak bizonyult a mail-art művészet, amely egyben egy új kommunikációs eszközt is teremtett a szocialista országok művészei között. A könyv tehát alapvetően Lengyelország-centrikus, de ez nem csupán abból adódik, hogy a szerző lengyel, hanem abból is, hogy lengyel művészek jóval ritkábban állították ki műveiket a többi szocialista országban, mint fordítva. Ezt Wasiak kutatásai is alátámasztják.

A könyv alapvető célkitűzése, hogy választ adjon arra a kérdésre, hogy mely társadalmi szereplők vettek részt a szakirodalomban „nemzetközi kulturális kapcsolatok” néven definiált jelenségben, valamint hogyan alakultak a résztvevők közötti kölcsönös kapcsolatok. Joseph S. Nye és Robert Keohane ma már klasszikusnak számító könyve² alapján Wasiak a „nemzetközi kapcsolatok” fogalma helyett „államközi” és „transznacionális”

² Joseph S. NYE–Robert KEOHANE: *Transnational Relations and World Politics*. Harvard University Press, Cambridge, 1972.

kapcsolatokról beszél. Előbbi a hagyományos kultúrdiplomáciai tevékenységet jelöli, míg utóbbi kifejezés a tárgyi vagy immateriális javak országhatárokon átnyúló mozgását írja le, ahol legalább az egyik fél nem egy állam vagy államközi szervezet képviselője. Továbbá az „államközi kapcsolatokat” formálisként, a „transznacionális kapcsolatokat” pedig informálisként határozza meg. Formálisnak azokat a kapcsolatokat tartja, amelyek nem személyek között létesülnek, hanem a létező intézmények általános eljárásain és jogi szabályok összességén alapulnak, míg az informálisak személyek közötti, nem rutinszerű, rugalmas és mindenféle ceremóniát nélkülöző interakciók, amelyek inkább az íratlan szabályokon, mintsem meghatározott normákon nyugszanak. Wasiak ugyanakkor elutasítja a „nem hivatalos”, „független”, „underground”, „alternatív” vagy éppen a „párhuzamos kultúra” kifejezéseket, mert azok mindig bizonyos értékkel terhelt jelentéssel bírnak. Azt is hangsúlyozza, hogy az informális transznacionális képzőművészeti kapcsolatok kevés kivételtől eltekintve nem hordoztak ellenzéki politikai tartalmat. Bár azt hiszem, hogy maga az egész jelenség besorolható az ellenkultúra vagy a kulturális ellenállás fogalmába. Ugyanakkor Wasiak hozzáteszi, hogy a szocialista világban számos alkalommal előfordult, hogy egy formális intézmény képviselője informális módon cselekedett, és ezzel felhívta a figyelmet az úgynevezett szürke zónára, amely relatíve nagy teret engedett a művészeti cserék megszervezésének is.

Az első, módszertani fejezetben a kutatás időkeretét is megindokolja a szerző. Az 1970-es kezdő évet két tényezővel magyarázza. Egyfelől a régióban – Magyarország kivételével – lezajló politikai változások szerepét emeli ki. Az évtized elején Lengyelországban Edward Gierek, az NDK-ban pedig Erich Honecker került a párt élére, míg Csehszlovákiában 1971-re szilárdult meg Gustáv Husák hatalma. A másik érv szerint az 1970-es év a képzőművészetben is hagyományos cezúra. Ebben az évben számos eseményre került sor, amelyek elsősorban a neoavantgárd művészet befogadásához és fejlődéséhez kapcsolódtak, amely a blokk különböző országainak művészeit összekötő közös diskurzusterré vált. Mivel a könyv témáinak tere

alapvetően Lengyelország, így fontos, hogy a Gierek-vezetés egy, a korábbinál liberálisabb kultúrpolitikába kezdett.

Azt pedig, hogy az 1968–1972-es évek a közép-európai országokban számos új kezdeményezés megjelenését jelentették a vizuális művészetek terén, már a második fejezetből is egyértelművé válik az olvasó számára. Itt a szerző külön-külön alfejezetben vázlatosan bemutatja a négy tárgyalt állam képzőművészeti életének 1945 utáni fejlődését.

Lengyelországban a Sztálin halála utáni időszakban komolyabb törés nélkül folyamatosan szabadabbá vált a kulturális légkör. Noha még a Gomulka-korszakban, 1960-ban igyekeztek egy párthatározattal korlátozni az absztrakt művészetet, de ez a gyakorlatban kevés eredménnyel járt. A Gierek nevéhez köthető új hatalom pedig már nem a marxista ideológia alapján kereste a legitimitást, hanem azt a gazdasági jólét és az előző évtizedhez képest enyhébb kultúrpolitika biztosította. A vezetés modernnek és liberálisnak akart látszani, ezért az ország gyors modernizációját tűzte ki célul, amelyet külföldi hitelekkel próbáltak elérni. Az absztrakt művészetet a kívánt modernitás egyik szimbólumaként fogadták el. Ez azt is eredményezte, hogy a nyugati művészek látogatásait egyértelműen elfogadták. Ebben a közegben nagy szerephez jutottak a fent említett, egyre szaporodó „szerzői galériák”, amelyek tudatosan igyekeztek kapcsolatot teremteni a külföldi művészekkel. Egyes becslések szerint 1980-ban több mint háromszáz olyan hely létezett Lengyelországban, ahol képzőművészetet mutattak be.

A magyar helyzet bemutatásakor megemlíti az 1958-ban megalakuló Fiatal Művészek Klubját (FMK), illetve az Aczél György nevéhez köthető 3T politikáját, kiemelve, hogy a megtűrt kategóriába tartozott a neoavantgárd is. Ennek ellenére a hatvanas években a magyar képzőművészetben is új irányzatok kezdtek kialakulni: követőkre talált a pop-art, a szürrealizmus és mindezekelőtt az absztrakció. 1966-ot bizonyos értelemben egy új időszak kezdetének tartja, mert ekkor került sor az FMK-művészek által szervezett *Stúdió 66* kiállításra, ahol az FMK-sok mellett megjelenhetett Bak Imre, Major János, Lakner László és Keserű Ilona is, valamint ebben az évben rendezték meg az első buda-

pesti happeninget is, amelynek egyik szerzője Szentjóby Tamás volt. Külön jelentősége van az 1968-as első és az 1969-es második Iparterv-kiállításnak. Annál is inkább, mert a könyvből később kiderül, hogy az ipartervesek műveit Lengyelországban is bemutatták. Wasiak úgy látja, hogy Magyarországon a hatalom viszonylag enyhe, a művészeknek némi mozgásteret biztosító kultúrpolitikája az 1972-es pártkongresszusig tartott, amikor visszatértek a szigorúbb politikához. Ennek következtében záratták be 1973-ban Galántai György balatonboglári kápolnáját. Ezt követően félégalis, de igen intenzív fejlődési időszak következett, amely már nemcsak az avantgárdhoz, hanem a realizmustól eltérő áramlatokhoz is kapcsolódott. Az 1970-es években számos magyar művész (többek közt Perneczky Géza, Lakner László és Tót Endre) emigrált. Érdekesség, hogy mindegyiküknek viszonylag szoros lengyel kapcsolataik voltak. Wasiak végül megemlíti, hogy az évtized végére visszatért a szabadabb légkör, megalakult az Artpool és a Liget Galéria is. Utóbbiban lengyel művészek is kiállítottak.

Csehszlovákia kapcsán Wasiak úgy látja, 1961-től lehet valódi változásokról beszélni. Előtte a cseh absztrakt művészek számára Lengyelország volt szinte az egyetlen hely, ahol kiállítást rendezhettek. Az áttörést a Csehszlovák Képzőművészek Szövetségének 1964-es kongresszusa hozta el, amelynek eredményeképpen Lounyban létrehozták a Benedikt Rejt Galériát. A fokozatos kultúrpolitikai liberalizáció 1972-ig tartott, ezeket az éveket sokan a pluralizmus időszakának nevezik. Ennek csúcspontja kétségtelenül az 1968 őszi Pozsonyban megrendezett *Danuvius 68*, a Fiatal Művészek Nemzetközi Biennáléja volt. Ezt követően a hatalom visszatért a szocialista realizmus retorikájához, és erős támadások érték az avantgárdot. Ez a „sivatagi állapot” egészen 1987–1988-ig tartott.

Az NDK-ban még ennél is rosszabb volt a helyzet, ahol a kezdetektől fogva a legszigorúbb kultúrpolitikát folytatták a képzőművészet tekintetében. Az ötvenes években bekövetkezett némi változás, felhagytak a szocialista realizmus doktrínájának korlátozó előírásaival, és lehetővé tették a realista művészet más formáinak bemutatását. Ez azonban kevés hatással volt a kultúr-

politikára, amely 1989-ig csak a figurális művészetet engedélyezte, és szigorúan elzárta a lehetőségeit annak, hogy állampolgárai hozzáférjenek a nyugati kulturális életről szóló információkhoz. Ennek ellenére az 1970-es években az NDK-ban is kialakult egy informális művészeti élet. Ekkor egyre több új kezdeményezés jelent meg, hogy teret biztosítsanak olyan művészek munkáinak bemutatásához, akik nem állíthattak ki a kulturális minisztérium által ellenőrzött intézményekben. Az egyik legfontosabb ilyen helyszín a berlini Prenzlauer Berg kerület volt, s talán a berlini Arcade Galéria volt a legismertebb hely, ahol az állam által nem engedélyezett művészetet be lehetett mutatni. Érdemes még megemlíteni a Clara Mosch-csoport létezését Karl-Marx Stadtban (ma Chemnitz). Az NDK-beli művészek a mail-art szcénában tevékenykedtek leginkább, mivel nagyon nehéz volt más informális kiállítási tevékenységet folytatni.

A könyv harmadik fejezete a hivatalos kapcsolatokról szól, és a különböző országok intézményei közötti, a kulturális cserekapcsolatok sajátos rendszerében működő interakciós mechanizmusokat írja le. A kommunista hatóságok stratégiáit többé-kevésbé következetesen, a művészeti világ intézményein keresztül valósították meg. Más szóval, az egyes galériák vagy kulturális központok művészeti munkáinak bemutatását szigorúan más, felettük álló intézmények határozták meg. A blokk országaiban, ahol a kultúra nagyon fontos és ezért felügyelt tevékenységi terület volt, az állam monopóliumot követelt magának. Ráadásul a külföldön bemutatott kultúrának releváns tartalmat kellett hordoznia, és a kommunista rendszerek értékrendjének keretein belüli pozitív képet kellett kialakítania az országról. A művészetnek a szocialista országokban egyfajta kirakatnak kellett lennie, amely egy egységes és konfliktusmentes társadalmat mutat be. Érdemes itt megjegyezni – a könyv szövegéből ez csak halványan tűnik ki –, hogy a lengyel kultúrpolitika ehhez nem annyira tartotta magát. A magyar párt vezetése nem egy alkalommal szövé, hogy a lengyelek ugyanazt a kultúrát közvetítik a szocialista országokba, amit Nyugat felé, miközben a magyarok tartják magukat ahhoz az elvhez, hogy a kettőt élesen szét kell választani. Ez a hozzáállás kitűnik azokról a leírásokból, amelyek arról szólnak

a könyvben, hogy a lengyel művészeti kiállítások iránt csekély az érdeklődés Magyarországon.

Talán nem meglepő, de ez a kötet legkevésbé izgalmas része. A képzőművészet terén nem voltak jelentős viták a szocialista blokk országai között, leszámítva, hogy a lengyelek szabadabb kultúrpolitikájának köszönhetően megjelenő absztrakt műveket sehol nem látták szívesen. Így nem is különösen erőltették azok bemutatását. Ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy Wasiak itt érintőlegesen ír a hivatalos kultúrdiplomácia más területeiről, mint például a történelmi témájú kiállítások vagy a szocialista országokban megjelenő könyvek és publicisztikák lengyelségképéről, de mivel ez nem tartozott a szűken vett kutatási témájához, nem bontotta ki őket. Pedig valódi konfliktusokkal itt találkozhatott volna. Többek között éppen a hetvenes években a hivatalos lengyel diplomácia árgus szemmel vizsgálta a Lengyelországról, illetve a lengyelekről megjelenő írásokat, és amennyiben azokkal nem értett egyet, szóvá is tette az adott ország vezetésénél.³

Wasiak az érdeklődésének középpontjában álló képzőművészet kapcsán azonban érdekes táblázatokat közölt. Ezekből kiderül, hogy 1970-től a rendszerváltásig évi bontásban Magyarországon került sor a legkevesebb lengyel művészeti kiállításra. Csehszlovákiában általában három-négyszer, az NDK-ban pedig volt olyan év, hogy öt-hatszor is több ilyen kiállítást szerveztek. A magyarországinál lakosságarányosan csak a Szovjetunióban volt kevesebb lengyel kiállítás, igaz, ott 1988-ig Lengyel Kulturális Intézet sem működött. És ez igaz a Lengyelországban megszervezett külföldi művészeti kiállítások számára is, ha nem is ilyen nagy eltéréssel. 1971 és 1975 között például százhuszonnégy csehszlovák, nyolcvanhét NDK és hetvennyolc magyar kiállítást szerveztek Lengyelországban. A nyolcvanas években pedig még ez a szám is drasztikusan visszaesett. 1982-ben tizenegy, 1983-ban két, 1986-ban pedig hét magyar kiállításra került sor az országban, miközben ugyan-

³ Az erre vonatkozó számos dokumentumot lásd MITROVITS Miklós: *Lengyel, magyar „két jó barát”. A magyar–lengyel kapcsolatok dokumentumai, 1957–1987.* Napvilág Kiadó, Budapest, 2014.

ezekben az években a csehszlovák és a keletnémet kiállítások száma nagyságrendileg magasabb volt.

A könyv legérdekesebb része a negyedik fejezet. A tárgyalt informális kapcsolatok a helyzethez és a rendelkezésre álló lehetőségekhez igazodó rögtönzött taktikák megvalósulását jelentették. Ezek jelentősen különböztek egymástól, ezért a szerző minden alkalommal részletesen leírja, hogy egy-egy kapcsolat hogyan jött létre, és a tárgyalt kiállítások megszervezése miképp zajlott. Minden egyes ilyen informális kiállítás, amelyet a hatóságok által előírt eljárás nélkül rendeztek meg, önmagában is színes történet, amely a szereplők leleményességét és kezdeményezőképességét bizonyította.

A szerző Nye és Keohane munkásságára támaszkodva megállapítja, hogy a transznacionális kapcsolatok kialakulásában a kommunikációs technikák fontos szerepet játszottak. Az informális kapcsolattartás elsődleges eszközei a személyes utazások és a levelezés voltak, ami különféle broszúrák – kiállítási katalógusok vagy olcsó, saját kiadású kiadványok – kiküldésével járt. Három alapvető kommunikációs helyzetet különböztet meg: a személyes találkozást, a levelező kapcsolatot, valamint egy műalkotással vagy kiadvánnyal való kapcsolatot. Információhordozóként pedig elsősorban magukat a műalkotásokat, a szóbeli információkat, a különböző nyomtatványokat és egyéb dokumentációs formákat, valamint a leveleket tekinti. Azok a művészek pedig, akik ebben a transznacionális informális kapcsolatépítésben részt vettek, még bátorítást is kaphattak a hatalom részéről. Hiszen éppen az 1970-es évek volt az az időszak, amikor a szocialista táboron belüli határokat egyre szélesebbre nyitották a polgárok előtt a turizmus fellendítése érdekében, biztatták őket arra, hogy ismerjék meg szomszédaik tájait és kultúráját. Így kialakult a „kulturális turizmus” jelensége. (Ugyanekkor vált tömegessé a „kereskedelmi turizmus” is, amely főképpen a KGST-piacokon, vagy ismertebb nevén a „lengyel piacokon” vált kézzel foghatóvá.)

Itt azonban szó sem volt valódi kereskedelemről, pláne haszonról. E tevékenységet kizárólag az adott kiállítást szervező magánszemélyek költségén folytatták. A művészek nem kaptak honoráriumot, sőt még az utazási költségeket sem térítették meg

nekik. A „szerzői galériákba” meghívott művészek saját költségükön érkeztek Lengyelországba, és tartózkodásuk, valamint maga a kiállítás megszervezése is a rögtönzésen alapult, mivel a hatályos szabályok szerint ezek a galériák nem voltak jogosultak külföldi művészek meghívására. Ugyanakkor mégsem követtek el illegális cselekedetet, leszámítva azt a kevés alkalmat, amikor be kellett csempészni az országba a műalkotásokat (ezt többnyire vagy vonaton bőröndökbe, vagy személyautókba rejtve tették). Hogy erre nem gyakran került sor (elsősorban a magyar Iparterv-kiállítás anyagát kellett csempészni), annak volt köszönhető, hogy ezen informális kapcsolatok résztvevői szinte kizárólag a neoavantgárd művészeti körökből származtak, akiknek alapvető stratégiája az volt, hogy eltávolodjanak az anyagi műalkotástól.

A szerző ebben a fejezetben bemutatja a szerzői galériák kiállításait, külön fejezetet szentel a poznańi Akumulatory 2, a lublini Labirynt, a varsói Mospan és Dziekanka, a krakkói Pi Galériának, a varsói Riviera-Remontnak és a Studio Galériának, a szintén poznańi Maximal Artnak, valamint a lódzi és a wrocław-i művészeti közösségeknek. Ez a módszer kissé szembe megy a szerző által hangsúlyozott intézményen kívüliséggel, de végül is abból adódik, hogy mégiscsak a galériákon, azaz intézményeken keresztül lehet bemutatni a külföldi művészek kiállításait. Általánosságban elmondható, hogy minden itt bemutatott galériában szerveztek csehszlovák, keletnémet és magyar művészeti kiállításokat, performanszokat.

Magyar szemmel azonban érdemes megemlíteni két jelentős akciót. Az egyik a mail-art, amelynek fő csomópontja Lengyelországban kétségtelenül a Jarosław Kozłowski és Andrzej Kostołowski által létrehozott NET (Hálózat) volt. A NET listáján több magyar művész is szerepelt, így Lakner László, Bak Imre, Beke László, Galántai György, Perneczky Géza, Pinczehelyi Sándor, Tót Endre és Urbán János. E cserék keretében kialakult kapcsolatokból többször is kiállítások születtek, amelyeket Kozłowski az Akumulatory 2 galériájában szervezett meg. Ebben a kapcsolati formában Perneczky mellett Lakner személyét kell kiemelni, akinek művei szerepeltek a NET első bemutatóján 1972-ben, amelyet a rendőrség negyvenöt perc után szétzavart.

Ennél is jelentősebb volt az Iparterv 1970-es kiállítása, amelyet Poznańban, Łódźban és Szczecinben mutattak be. Az eseményt Poznańban élő magyar művészettörténész, Brendel Lajos szervezte Csáji Attila segítségével. A szimpózium lenyűgöző volt, huszonhat szerző összesen száz művet állított ki. 1972-ben került sor a folytatásra, ezúttal a varsói Foksal Galériában. Ezúttal jóval kevesebb művész alkotása szerepelt a kiállításon, de kizárólag a magyar kortárs művészet élvonalába tartozók, mint Szentjóby Tamás, Jovánovics György, Lakner László, Erdély Miklós, Pauer Gyula, Tót Endre. Szentjóby személye abból a szempontból is érdekes, hogy 1967-ben egy kolobrzegi művész-találkozó után megpróbált illegálisan felszállni a Svédországba tartó kompra. Miután lebukott, visszaküldték Magyarországra, ahol néhány hónapot börtönben töltött, majd hosszú évekre bevonták az útlevelét.

A két Iparterv-körhöz tartozó kiállítás megszervezése jó példa volt a „szürkezóna” létezésére. Hivatalosan nem engedélyezték a kiállításokat, a jelen lévő művészek turistaként jelentek meg (már aki kaphatott útlevelet), a műtárgyakat átcsempészték a határon, de a kiállítás nyilvános volt, katalógus is készült, majd a bezárása után a lengyelországi múzeumok felvásárolták a műveket, mivel azok hazaszállítása kockázatos lett volna. Ez volt az informális kapcsolatok történetének leglátványosabb kiállítása a teljes vizsgált időszakban. Ehhez hasonló méretű és jelentőségű eseményre csak 1979 decemberében került sor a varsói Dziekanka Galériában, ahol a csehszlovák művészek seregszemléjére került sor Jaroslav Anděl, Robert Cyprich, Vladimír Havrilla, Rudolf Sikora és Petr Štembera és más művészek munkáival.

A magyarok közül Lakner, Tót, Bak vagy Erdély később is gyakori vendégei voltak a fentebb említett galériáknak, ahogy például Hajas Tibor performer is. Az pedig inkább ritkaságszámba ment, ha egy-egy lengyel kiállítás vagy performansz-előadás Magyarországon is bemutatásra került. Elsősorban a Studio Galéria és az FMK eredményes együttműködését kell itt kiemelni. Így került sor a Studiohoz köthető művészek paradeátrális és performansz-előadására 1975 októberében az Ernst Múzeumban, majd ugyanók 1985-ben is szerveztek egy

kiállítás az FMK-ban. Ez azonban „aszimmetrikus csere” volt, bár még mindig több, mint amit a lengyelek az NDK-ban vagy éppen Csehszlovákiában meg tudtak valósítani.

Összességében elmondható, hogy a könyv egy rendkívül érdekes témát dolgozott fel, s egyúttal ráirányította a figyelmet arra, hogy a „nemzetközi kulturális kapcsolatoknak” a szocialista korszakban több szintje volt. A hivatalos kultúrdiplomácia alatt a „szürkezóna” és az informális határokon átnyúló kulturális csere a szocialista rendszer létezésének utolsó két évtizedében egyre nagyobb jelentőségre tett szert. Talán kijelenthető, hogy a hivatalos kulturális cserénél is jelentősebb volt és nagyobb integráló erővel bírt. Hasonló kutatások történtek az elmúlt években a „kereskedelmi turizmusról”,⁴ illetve az ellenzéki együttműködésről,⁵ továbbá megemlíthető Danyi Gábor megjelenés alatt álló monográfiája a magyar szamizdatkultúra történetének – transznacionális kapcsolatokat – is elemző feldolgozása.⁶ A további témák, mint az irodalom vagy a könnyűzene transznacionális kapcsolatainak kutatása pedig még várat magára.

Mitrovits Miklós

⁴ Jerzy KOCHANOWSKI: *Tylnymi drzwiami. „Czarny rynek” w Polsce 1944–1989* [Hátsó ajtókon. Feketepiac Lengyelországban 1944–1989]. W. A. B., Warszawa, 2015.

⁵ MITROVITS Miklós: *Tiltott kapcsolat. A magyar–lengyel együttműködés, 1976–1989*. Jaffa Kiadó, Budapest, 2020.

⁶ DANYI Gábor: *Az írógép és az utazótáska. Szamizdat irodalom Magyarországon (1956–1989)*. Ráció Kiadó, Budapest, 2022. (Ligatura). (megjelenés alatt)