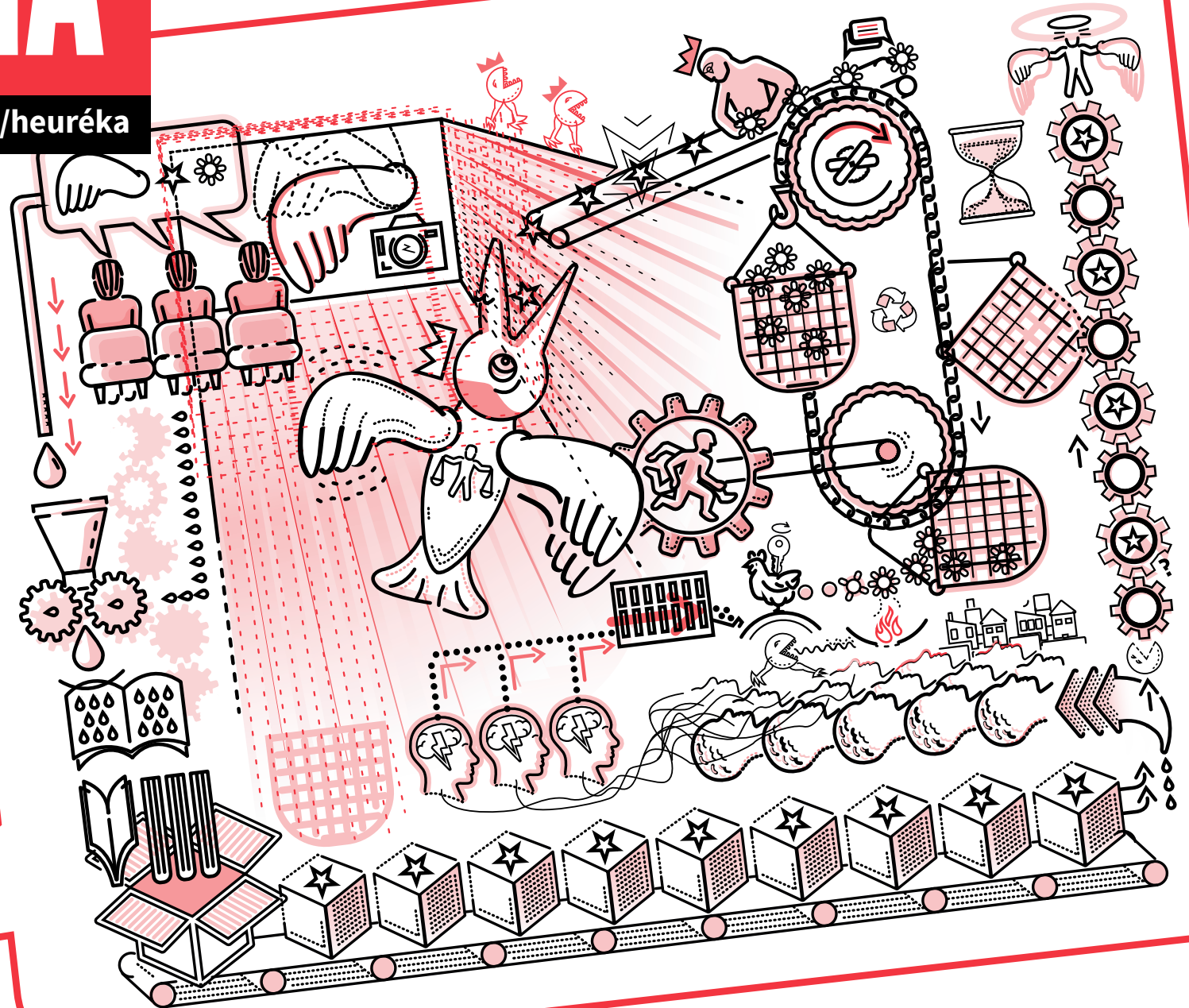


# ARTCADIA

RIPL

a rippl művészeti intézet lapja 2022/heuréka



heuréka!

# ARTCADIA

Artcadia tematikus periodika  
A MATE Rippl-Rónai Művészeti  
Intézet folyóirata

FŐSZERKESZTŐ

Hatos Pál

FELELŐS SZERKESZTŐ

Szabó Zsófia

Kiadványunk minden tudományos írását  
két lektor véleményezte.

DESIGN

Szalay Miklós

Kiadó: Magyar Agrár- és Élettudományi Egyetem.  
A kiadó helyszíne: 2100 Gödöllő Páter Károly utca 1.  
Közreadó: MATE Rippl-Rónai Művészeti Intézet.  
7400 Kaposvár, Bajcsy-Zsilinszky utca 6-10.  
A kiadásért felel: Dr. Hatos Pál, intézetigazgató

ripl.artcadia@gmail.com

ISSN 2060-3266

10.57021/artcadia.1.2

A folyóiratra a Creative Commons 4.0 standard licenc  
alábbi típusa vonatkozik: CC-BY-NC-ND-4.0.



2022/új folyam 1/2

SZERKESZTŐK

Czigányik Zsolt, ELTE BTK

Gyenes Zsolt, MATE KC

Gyenis Tibor, MATE KC

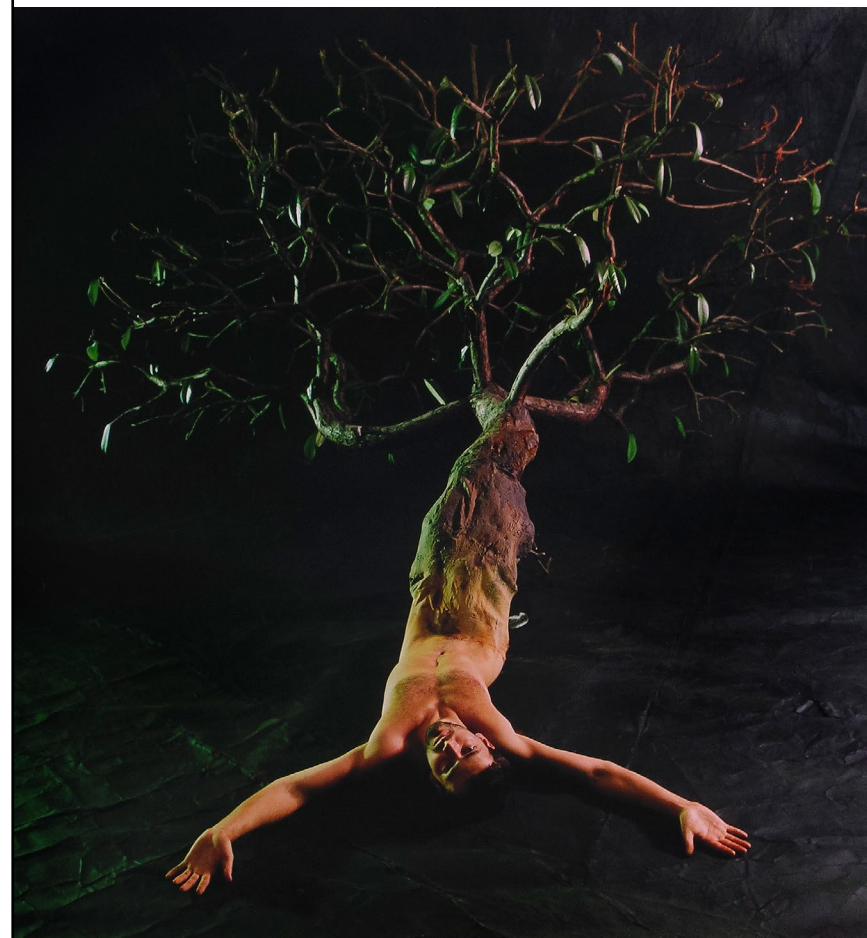
Kiss Gábor Zoltán, MATE KC

Lieber Erzsébet, MATE KC

Pál Gyöngyi, MATE KC

Szigethy Anna, MATE KC

Gyenis Tibor: Ana Mendieta emlékére I. / Homage to Ana Mendieta I. 1999,  
lambda print on wood, 50 x 60 cm



2 **Hatos Pál:** Mire van szükségünk?

## TEMATIKUS

- 5 **Kiss Gábor Zoltán:** A weird fiction, a Mítosz és a pszédotudomány  
13 **Lieber Erzsébet:** Hidro-heuréka. Víz - forma - emlékezet  
26 **Szalay Miklós:** Birodalmi design  
42 **Pál Gyöngyi:** Gyógyír vagy tükör: a "Nem vagyok robot." A szingularitás határain című kiállításról

## MŰHELY

- 48 **Szigethy Anna:** Halott természet – kísérlet tárgyak fizikai és szimbolikus átalakítására  
53 **Gyenes Zsolt:** Komprovizációs élő elektronika

## INTERJÚ

- 63 **Szabó Zsófia:** Esetleges szabályok. Interjú Gyenis Tiborral

Gyenis Tibor.  
Magyar tenger / Hungarian Sea  
2018, lambda print on wood, 70 x 100 cm



# Hatos Pál:

## Mire van szükségünk?

Kreativitásra vagy kritikára? Teremtésre vagy a gonosz titkának leleplezésére? Felejtésre vagy a dolgok megőrzésére? Tudományra, egzakt ismeretekre a világról és önmagunkról, vagy mítoszokra, amelyek élni segítenek, amelyekben elférnek vagy megnőnek a vágyaink, de amelyek csak a hit számára hozzáférhetőek? Emlékezetes Nietzsche hatalmas képe *A történelem hasznáról és káráról* szóló második ún. Korszerűtlen elmélkedésben arról, hogy az állatok boldogok, mert tudnak felejtani, az embereket viszont a tudás terhe boldogtalanná teszi, az emberek sohasem tudnak minden múltat feledve a pillanat küszöbére telepedni.

Talán ezért van az, hogy a modern ember legsajátosabb kincse, a tudomány kétségek közé született, a tudásnak ára van – a modern racionalizmussal együtt megszületett a modern nosztalgia, Diderot és D'Alembert, a francia enciklopédisták 18. századi öntudatos vállalkozása mellett ott van kortársuk, Rousseau valójában szomorú víziója az ember eredeti természetes állapotáról. „Előre vezet az utunk” – állítja a tudomány, s a progresszió zászlaját máig morálfilozófiai megfontolások tartják magasra, „vissza kell térnünk a kiindulás helyére” – állítják a tradicionalisták, de a zöld mozgalmak filozófiai alapvetése is gyógyíthatatlanul reakciós, reakciót képez a föld évszázados kizsákmányolásával, az ember töretlen uralmi törekvéseivel szemben. A Föld története, amióta az ember emberré vált rajta – antropocén történelem, azaz természetünk és klímánk is felelősségünk, jobban mondva felelőtlenségünk függvénye, és amit az

antropocén történelemből megtudhatunk, nem igazán vigasztaló: a nagy civilizációs paradigmák felemelkedését az ókortól kezdve napjainkig kivétel nélkül természeti és környezeti katasztrófák kísérték.

Minél több innováció van az ember kezében, annál nagyobb veszélyt jelent a természetre – vajon van-e ebből a képtelenségből kiút? „...az élet förtelmes dolog, és a háttérből, a róla való tudásunk mögül az igazság démoni árnyai bukkannak elő, amelyek olykor még ezerszer förtelmesebbé teszik. A tudomány, amely már most is nyomasztóan hat ránk megdöbbentő felfedezéseivel, talán emberi fajunk végső kiirtója lesz – már ha külön faj vagyunk egyáltalán –, mert a még ismeretlen borzalmait, ha a világra szabadulnak, halandó elménk képtelen lesz elviselni.” Folyóiratunk Kiss Gábor Zoltán által jegyzett *A weird fiction, a Mítosz és a pseudotudomány* címet viselő nyitótanulmányának kultikus hőse H. P. Lovecraft írta ezeket a sorokat 1920-ban, s pesszimizmusára meglepő módon rímelnék Szalay Miklós *Birodalmi design* című esszéjének kijózanító következtetései arról, hogy a hagyományos birodalomépítés kudarcát a cégbirodalmak technológiai uralmának disztópiája követte az elmúlt nagyjából fél évszázadban, a nemzetállami partikularizmusokkal és az etnocentrikus birodalomépítésekkel nem az egyetemes szabadságvágy végez, hanem a globálissá vált innováció: uralmat uralom vált, a zsarnokok

uralmát a Facebook algoritmusainak moderáló hatalma és a Pegasus kémsoftver stb. személytelen, de annál önkényesebb szuverenitása.

Ám mielőtt túlságosan is belemerülnénk létezésünk furcsa meséibe és komor birodalmi mintáiba, jusson eszünkbe az a gyakran elsikkadó tapasztalat, hogy a tudásnak, az innovációnak vannak pillanatai, amelyek a boldogsághoz kötődnek, egész pontosan a genezis középső fázisához, amikor a megoldás kiszabadítja az elmét a gondolkodás rabságából, amikor közömbössé válik gyakorlati értéke és erkölcsi megítélése. Ez a pillanat rövid ideig tart, de hosszú az emlékezete, egyszerre tesz nevetségessé és irigyletté. „Heuréka!” – kiáltott fel az ókori görög matematikus, Archimédesz, a római történetíró, Vitruvius közismert elbeszélése szerint. Meztelenül ugrott ki a vízzel teli kádból, s ruha nélkül szaladt végig az úton döbbsent polgártársai szeme láttára: megtalálta a módszert, amellyel eldönthette, hogy ura és gazdája a szicíliai Szirakúza királyának arany koronájában mennyi az arany és az ezüst aránya, s végül felfedezése segített az aranyműves csalását leleplezni. Hogy így volt valójában vagy sem, kevésbé lényeges itt és most, ami számít, hogy az innováció *aktusa* a psziché archaikus tapasztalatához vezet vissza a vízhez kapcsolódóan: az anyaméh „vízverzumiáig” sőt, túl rajta a tenger, a *Thalassa* ősválóságába. A test elmerülése a vízben egyúttal a születés feltétele és szimbóluma, ahogy Lieber Erzsébet

*Hidro-heuréka* című tanulmánya állítja Ferenczy Sándor máig nagyhatású pszichoanalitikus elmélete alapján, s gazdag gondolatmenetében Goethétől kezdve Marshall McLuhanig számosan kaptak illusztráló szerepet.

Pál Gyöngyi *Gyógyír vagy tükör: "Nem vagyok robot."* A *szingularitás határain* című kiállításról írt beszámolója a technológiai a digitális forradalom és a mesterséges intelligencia térhódításának egyik legkényelmetlenebbül szorongató kérdésével szembesít, vajon „nem vagyunk-e robotok”? A Ludwig Múzeumban ősszel megrendezett kiállítás sokrétű válaszai arról győzték meg a recenzenst, hogy a művészet nemcsak rámutat a problémákra, hanem gyógyít is.

A Műhely rovatban ezúttal Szigethy Anna és Gyenes Zsolt szövegei szerepelnek, Szigethy a fenntarthatóság illúziójának állít higgadt szépségű mementót *Halott természet – kísérlet tárgyak fizikai és szimbolikus átalakítására* című egyéni kiállítását értelmezve, míg Gyenes *Komprovizációs élő elektronika* címmel a kompozíció és improvizáció az audovizualitás világában lehetséges ötvözéséről ír az alkotói praxis holisztikus szemléletébe vetett rendíthetetlen hittel. Zárásként, Szabó Zsófiának Gyenis Tiborral készített interjújából pedig nemcsak azt tudhatjuk meg, hogyan lehetséges egy tökéletes oválist kivágni a borostyánból egy régi kéményen egy létra tetején egyensúlyozva, hanem azt is, hogy a növények szelíd hatalma mégis erőt vesz másnapra a legjobban kifundált

alkotói szándékon is. S hogy mi következik mindebből? Az olvasóra bízunk. Egy dolog azonban nyugtalanítóan valószínű minden „Heuréka” érzés és ráismerés mögött: az, amit Tatár György jegyez meg Nietzschéről szólva, hogy a nézőpont bármilyen hitelessége sem kezeskedhet a látvány hiteléért.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Tatár György, „Történetírás és történetiség,” in: Friedrich Nietzsche, *A történelem hasznáról és káráról* (Budapest: Akadémiai, 1995) 16.

Gyenis Tibor:  
*Intarzia II*, 2020,  
lambda print on wood  
70×100 cm



# Kiss Gábor Zoltán

ORCID: 0000-0002-3474-1590

**MATE KC Rippl-Rónai Művészeti Intézet**

[kiss.gabor.zoltan@uni-mate.hu](mailto:kiss.gabor.zoltan@uni-mate.hu)

Artcadia, ú.f. 1(2), 5–12. (2022)

DOI: [10.57021/artcadia.3803](https://doi.org/10.57021/artcadia.3803)



A cikkre a Creative Commons 4.0 standard licenc alábbi típusa vonatkozik: CC-BY-NC-ND-4.0.

## Anti-heuréka. A weird fiction, a Mítosz és a pszidotudomány

A modern irodalmi mainstream a 20. század első évtizedeiben kezdett el leválni a vulgáris formáiról, a sci-firől, a horrorról, a fantasyról, vagy ahogy akkoriban az angolszász kontextusban nevezték, a weird fictionről. A weird fiction szupernaturalizmusa összeegyeztethetetlennek tűnt a modern irodalom társadalmi realizmusával, ami rövidesen a közönség, a publikáció és a terjesztés csatornáinak különválását is eredményezte. Az esztétikailag érzékeny közönség, a patinás irodalmi kiadók, az irodalmi establishment elváltak a pulp magazinoktól és a közönségüktől, a pult alóli terjesztéstől és a szub-literatúra fórumaitól – olyannyira, hogy csak bő fél évszázaddal később kezdődhetett meg a weird fiction irodalmi rehabilitációja. Dolgozatomban a weird fiction „tudományeszménye” kapcsán amellet érvelek, hogy az önértelmező és önfenntartó stratégiái – azon túl, hogy rövid távon a fennmaradását szolgálták, hosszabb távon pedig siettették a mainstream felé való közeledését és a későbbi elismertségét – esetenként nagyban átértelmezték az eredeti intencióit.

**kulcsszavak:** weird fiction, irodalmi modernség, modern tudomány, Weird Tales, Lovecraft, Mítosz, Cthulhu-mítosz

## Anti-Eureka. Weird Fiction, the Mythos, and Pseudoscience

In the first decades of the 20th century, the modern literary mainstream began to move away from its vulgar forms of science fiction, horror, fantasy, or as it was then called in the Anglo-Saxon context, weird fiction. The supernaturalism of weird fiction seemed incompatible with the social realism of modern literature, which soon led to the separation of audiences, publishing and distribution channels. The aesthetically sensitive public, the respectable literary publishers, the literary establishment got separated from the pulp magazines and their audiences, from the under-the-counter distribution and the forums of sub-literature – so much so that it was only after more than half a century that the literary rehabilitation of weird fiction could begin. In what follows, I argue that the “scientific ideal” of weird fiction, its strategies of self-interpretation and self-preservation, in addition to serving its survival in the short term and hastening its convergence towards the mainstream and its subsequent recognition in the longer term, have sometimes greatly reinterpreted its original intentions.

**keywords:** weird fiction, literary modernity, modern science, Weird Tales, Lovecraft, Mythos, Cthulhu Mythos

A modern irodalmi mainstream a 20. század első évtizedeiben kezdett el leválni a vulgáris formáiról, a sci-firől, a horrorról, a fantasyről, vagy ahogy akkoriban az angolszász kontextusban nevezték, a *weird fiction*ről. „Ekkoriban kezdte el szinte teljes egészében törvényen kívül helyezni a furcsa, a fantasztikus, vagy a természetfeletti [irodalmi] kifejezéseit, mivel a társadalmi realizmus vált az uralkodó, és sokak szemében az egyetlen esztétikailag tiszteletreméltó irodalmi kifejezőmóddá [...] Ezért voltak kénytelenek az olyan írók, mint Lovecraft és Robert E. Howard a pulp magazinokban megjelentetni a történeteiket.”<sup>1</sup> A weird fiction szupernaturalizmusa összeegyeztethetetlennek tűnt a modern irodalom társadalmi realizmusával, ami rövidesen a közönség, a publikáció és a terjesztés csatornáinak különválását is eredményezte. Az értő, esztétikailag érzékeny közönség, a patinás irodalmi orgánusok és kiadók, az irodalmi establishment elváltak a pulp magazinoktól és közönségüktől, a pult alóli terjesztéstől és a szub-literatúra fórumaitól – olyannyira, hogy csak bő fél évszázaddal később kezdődhetett meg a weird fiction irodalmi rehabilitációja.<sup>2</sup> Aligha meglepő, hogy a *Weird Tales* (1923-1954), az *Amazing Stories* (1926-) és más hasonló magazinok eredeti funkciója részben az önmeghatározás volt: saját diskurzusközösséget hoztak létre az irodalmi mainstreammel szemben, ahol „a szerkesztők, szerzők, olvasók és rajongók a nem realista, a mainstream-en kívüli, a spekulatív fikció természetét ünnepelték”<sup>3</sup> és éles vitákat folytattak róla.

A *weird fiction* és a modern irodalmi mainstream különmemúsége utólag több okkal magyarázható. Andreas Huyssen eredetileg a modernizmus másikként írta le a weird fictionnek is otthont adó tömegkultúrát, a modernizmust pe-

dig a vele szemben álló (*adversary*) kultúraként jellemezte. A modernizmusnak a tömegkultúrával szembeni ellenséges attitűdje Huyssen szerint egyrészt sikeres önvédelmi, másrészt hasznos önmeghatározó stratégia volt.<sup>4</sup> A mainstream-pulp skizma mögött természetesen nyelvi-stiláris okok is álltak, ami alatt nem csupán a kétféle közönség elvárásait, valamint a folyóiratok és szerkesztők ízlésbeli különbségeit értjük. A pulp és különösen a weird fiction az egzotikusból táplálkozott, szuperlatívuszokban fejezte ki magát és tobzódott a leírhatatlan, a megnevezhetetlen, a megértésen túli megnevezéseiben; a modern mainstreamet ezzel szemben sajátos egzaktuság jellemezte, tartózkodott a szuperlatívuszoktól, minimalizmusra törekedett és nem állt meg a megértés határainál. A weird fiction szokványos eszközökkel beszélt a hétköznapin túlról, a modern mainstream viszont a hétköznapiról beszélt nem-szokványos, egyre kísérletibb eszközökkel. Míg az előbbi előszeretettel fordult vissza a századvég esztétizmusához és dekadenciájához, addig az utóbbi az avantgárd bűvkörében élt. Az is jellemző, hogy míg a weird fiction amerikai kontextusban az amatőr újságírás mozgalmához kapcsolódott, addig az angolszász modernt sajátos elitizmus jellemezte – aminek ismét megvoltak a maga nyelvi és stiláris következményei.

A különbség másfelől episztemológiai: a tudással, a világ megértésével kapcsolatos optimizmussal és kétellyel, a mon-dén és a kozmikus, a befelé és extrém módon kifelé irányuló figyelemmel függ össze. A 19. század végén és a 20. század elején a művészettel szembeni elvárások radikális megváltozását látjuk, egyfajta új öntudatosságot, az alkotásra és a világra irányuló, a korábbinál határozottabb reflexiót. Ez a reflexió nem csupán a modern mainstream sajátja, többnyire mégis

4 Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Indiana University Press, 1986).

1 S. T. Joshi, „Introduction,” in *The Dark Eidolon and Other Fantasies*, ed. S.T. Joshi (Penguin Books, 2014), xiv-xv. A dolgozatban szereplő idézetek a saját fordításaim – KGZ.

2 Ehhez ld. S. T. Joshi, *The Recognition of H. P. Lovecraft: His Rise from Obscurity to World Renown* (Hippocampus Press, 2021).

3 Justin Everett and Jeffrey H. Shanks, „Introduction. *Weird Tales* – Discourse Community and Genre Nexus,” in *The Unique Legacy of Weird Tales: The Evolution of Modern Fantasy and Horror*, eds. Justin Everett and Jeffrey H. Shanks (Rowman & Littlefield Publishers, 2015), ix.

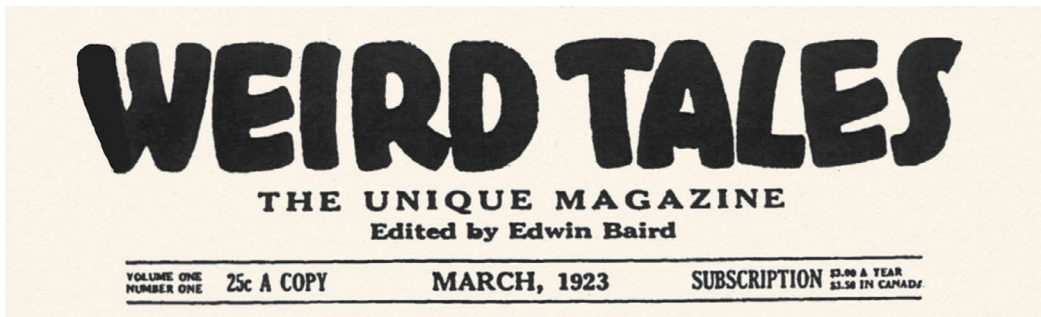


hozzá kapcsoljuk annak ellenére, hogy a weird fiction szerzőit is foglalkoztatta. Érdekesebb és a különbségük megértése szempontjából ígéretesebb a **tudományhoz való viszonyuk** megértése. A modern irodalmi mainstream – a kora képzőművészetéhez, vagy a filmhez hasonlóan – a modern technológia és tudomány által inspirált művészeti forma; ösztönzőleg hatott rá a modern tudomány, partnerként tekintett rá, és maga is egzaktsággal kísérletezett. Ugyanígy a weird fictiont is inspirálta a kor természettudománya, bár kisebb reverenciával fordult felé: szerzői mintha rivalizálnának a modern természettudósokkal, illetve ahol a tudomány küzd és bukducsol, ott a karaktereik intuitívek és otthonosan mozognak. Az alábbiakban a weird fiction „tudományosménye” kapcsán amellett érvelek, hogy a műfaji közege, önértelmező és önfenntartó stratégiái – azon túl, hogy rövid távon a fennmaradását szolgálták, hosszabb távon pedig siettették a mainstream felé való közeledését és a későbbi elismertségét – esetenként nagyban átértelmezték az eredeti intencióit.

A weird fiction története, műfaji szerepe és irodalmi helye minden bizonnyal a máig legnagyobb hatású alakján, H. P. Lovecrafton keresztül követhető nyomon és mérhető le leginkább. Lovecraft személye és az életművéhez kapcsolódó posztumusz mitológia máig számos vita tárgyát képezi: rasszizmusa és anakronizmusa, különös stílusa és idioszinkráziái, „fasiszta szocializmusa” és kozmikus nihilizmusa sokak szemében joggal visszatetszőek. A művéhez kapcsolódó Mítosz maga is vitatott jelenség, melynek kialakulását és működését ma jobb híján olyan anakronisztikus kifejezésekkel jellemezhetnénk, mint a **crowdfunding**, a **fandom**, vagy az **easter egg**.

A Mítosz kialakulása nagyrészt a **Weird Tales**-hez köthető, később pedig az Arkham House (1939-) kiadóhoz. A **Weird Tales** számos olyan szerzőt foglalkoztatott (Clark Ashton Smith, Robert E. Howard, Robert Bloch, Fritz Leiber Jr), akik hozzájárultak a Mítosz létrejöttéhez, és bár Lovecraft személy szerint soha nem használta a szövegeivel kapcsolatban a Mythos vagy a Cthulhu-mítosz kifejezéseket, kiterjedt levelezésében nyíltan biztatta a szerzőtársait a panteonjából való kölcsönzésekre, és maga is előszeretettel vett részt ez utóbbi játékban. **Open source** szöveg univerzuma, mitopoetikus játékai és utalásai, keresztreferenciái és intertextuális kölcsönzései eredetileg a beavatottakhoz szóltak, **easter egg**-ként működtek, bár nem képezték egy rendszeres és következetes mitológia alapját. Az utóbbit August Derleth, Lovecraft társszerzője és hagyatékának kiadója alakította ki és nevezte el a negyvenes években, és az ő hatására vált elterjedté, külön műfajjá.<sup>5</sup> Lovecraft személyes mitológiája több forrásból táplálkozott és a szülőföldje koloniális periódusába nyúlt vissza, melyből saját történelmi, tudományos, nyelvi univerzumot hozott létre – Derleth és a Mítosz társszerzői pedig ezt az univerzumot egészítették ki, töltötték meg tartalommal és terjesztették ki az eredeti keretein túlra. Derleth klasszifikációs igyekezetétől hajtva összefüggésekre bukkant ott is, ahol szó sem volt ilyenről, társszerzőként vagy maga oldotta meg (egyértelmű hamisítások révén), vagy a Lovecraft-fandomba szervezte ki a Mítosz továbbélését. Az Arkham House tulajdonosaként és szerkesztőjeként egyrészt elévülhetetlen érdeme volt abban, hogy a Lovecraft-életmű megmeneküljön az enyészettől, másrészt akaratlanul is ellene dolgozott Lovecraft intencióinak és szellemiségének.

5 John D. Hoefele, *A Look Behind the Derleth Mythos: Origins of the Cthulhu Mythos* (Odense, Denmark: H. Harksen Productions, 2012). A Mítosz szerzői körének kiléte máig viták tárgya. Az elődökhöz olyan nevek sorolhatók, mint Robert W. Chambers, Arthur Machen, Lord Dunsany, vagy Ambrose Bierce. A tényleges szerzői közé tartozik többek közt Clark Ashton Smith, Robert E. Howard, Robert Bloch, Fritz Leiber Jr., Harlan Ellison, Peter Straub, Michael Chabon, Joyce Carol Oates, Kingsley Amis, Neil Gaiman, Flannery O'Connor, Tennessee Williams és a korai George R. R. Martin. A Lovecraft-kutató S. T. Joshi további neveket egészíti ki a listát: Donald Wandrei, Fred Chappell, Manly Wade Wellman, Robert A. W. Lowndes, C. Hall Thompson, Ramsey Campbell, Colin Wilson, Lin Carter, Brian Lumley, Thomas Ligotti, Basil Copper. Lovecraft irodalmi köre – Belknap Long, Samuel Loveman, C. A. Smith – szintén ide tartozik.



A *Weird Tales*, a „The Unique Magazine.”

A *Weird Tales*, Lovecraft és a hozzá kapcsolódó szerzői kör elsődleges publikációs orgánuma, köztes regisztert képviselt a modern irodalmi mainstream és a pulp közötti térben, és ebben az értelemben hirdette magát. (Alcíme, a „The Unique Magazine” is arra utalt, hogy elhatárolódik mind a komoly, hivatalos irodalomtól, mind a pulptól, és ennyiben sajátos *midcult* státuszra tart igényt.) A későbbi műfaji elnevezések (sci-fi, fantasy, horror stb.) híján a lap a *weird* és a *speculative fiction* elnevezéseket használta a szövegeivel kapcsolatban, a „The Eyrie” című levelezési rovatában pedig közreadta a szerzőiről és a szövegeiről folyó olvasói vitákat, a műfaj korai önmeghatározó kísérleteit.

A *Weird Tales* egyediség-igénye, a pulptól és a mainstreamtől való elhatárolódása Lovecraft stílusára is jellemző. Szövegei a korai „szupernaturalizmustól” a Lord Dunsany által félmjelzett periódusán át (melyet az életművön belüli zárványként egyfajta komolytalanság, játékoság jellemez) a késői elbeszélések tudományos realizmusáig nagy utat jártak be. A Poe, Ambrose Bierce és Arthur Machen szövegeihez kapcsolódó korai történetei, majd a később Dunsany hatására írt, erősen metaforikus korszaka (melynek kései csúcsteljesítménye az 1926-os *The Dream-Quest of Unknown Kadath*), vagy akár a *Weird Tales*-hez kötődő hosszabb periódusa vegyes képet mutat, stílárís és minőségi értelemben egyaránt. Ugyanakkor mindvégig jellemzőek rá a „stílárísan sűrű részek, [a] naivitás és kifinomultság, [az] archaizmus és [a] modernség, [a] ravasz humor és merengő horror, [a] dermesztő távolságtartás és csendes pátosz”.<sup>6</sup> Modorosságait és halmazott jelzőit, kurzív kiemeléseit

(tipikusan a történetek zárómondatában) jól ellenpontozza a sikerebb történeteinek verbális „fekete mágija”.<sup>7</sup> A kevés kivételtől eltekintve Lovecraft és pulp szerzők zöme nem kísérleteztek a modern irodalom tipikus eszközeivel – a tudatfolyam, a szabadvers, a cselekménytelenség, a fragmentáltság lehetőségeivel –, és nem is igen törekedtek erre.<sup>8</sup> Mindez nem jelenti azt, hogy ne foglalkoztak volna a modernekkel, és Lovecraft maga is többször hivatkozik rájuk és vitatkozik velük. Ismeretes például a *Waste Paper: A Poem of Profound Insignificance* címmel az *Átokföldjéről* írott remek paródiája, ami a Huyssen által leírt elhatárolódást példázza, az ellenkező irányból. Lovecraft nem osztotta a moderneknek a mondén iránti vonzalmát és társadalmi realizmusát; ehelyett a múltba és az álmokba menekült, az öt érzéken túli érzékek tartományába, hogy az ott látottakkal szembesítse a „ma” szkeptikusait. Mint írja: „[k]i kell lépnem a világból, amikor írok, vissza a hatévesen álmodott álmaim világába – ahelyett, hogy az irodalmi haszonnal foglalkoznék.”<sup>9</sup> Később nagyobb szerepet kap a történeteiben a kortárs valóság és a modern tudomány, olyannyira, hogy a kései szövegei pszeudotudományos traktátusokként is értelmezhetők (itt az *At the Mountains of Madness* [1931] tudományos igénnyel megírt archeológiai passzusait idézhetnénk).

Lovecraft a korban divatos *commonplace book*-ot, a későbbi művek kiinduló ötleteit tartalmazó feljegyzésgyűjteményt vezetett. Az 1919-1934 közt írott 221 feljegyzésből végigkövethető, hogy mely ötletei maradtak kidolgozatlanok, és melyeket dolgozta ki és dolgozta át, akár többször is.<sup>10</sup> A modernség és a modern tudomány, valamint a velük kapcsolatos ambivalencia számos ad hoc ötlettel ellentétben

<sup>7</sup> Clark Ashton Smith egy Lovecraft-hoz írott levelében így jellemzi ez utóbbit: „[t]udatos eszményképem az volt, hogy egyfajta verbális fekete mágia segítségével rávegyem az olvasót a lehetetlen vagy a lehetlenségek sorozatának elfogadására, amelyhez a prózaritmust, a metaforát, a hasonlatot, a hangsínt, az ellenpontozást és más stilisztikai eszközöket egyfajta varázsigeeként használtam.” In Geoffrey Reiter, „A Round Cipher”: World-Building and World-Building in the Weird Works of Clark Ashton Smith,” in Justin Everett and Shanks (eds.), 2015, 177.

<sup>8</sup> Sajátos vonulatot képeznek az idegenség nyelvi megteremtésére irányuló kísérletek a műfajon belül, C. A. Smith-től Jack Vance-en és Gene Wolfe-on át George R. R. Martinig, akik anakronizmusokkal, latinizmusokkal, hapaxokkal és az archaizmus más eszközeivel teremtik meg a képzeletbeli világokat és kötik azokat egy sosemvolt valósághoz.

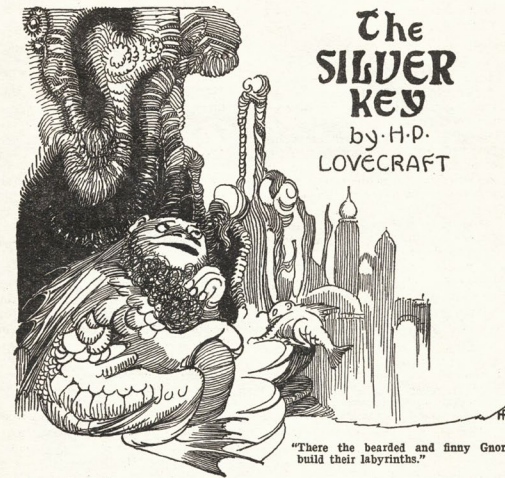
<sup>6</sup> S. T. Joshi, *A Dreamer & A Visionary: H. P. Lovecraft in His Time* (Liverpool University Press, 2001), 134. Joshi itt Dunsany prózájának jellemzőit foglalja össze, ami Lovecraft stílusát is jól leírja.

9 S. T. Joshi and David E. Schultz (eds.), *An H. P. Lovecraft Encyclopedia* (Hippocampus Press, 2014), 13. Az idézet Lovecraft egy 1922-es leveléből való.

10 A teljes listát ld. <https://www.wired.com/2011/07/h-p-lovecrafts-common-place-book/>. A füzet eredetijét ld. <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:425484/>, hozzáférés: 2022.10.20.

11 Az idézet egy Edwin Baird-hez írott levelében szerepel, 1923 októberéből: „the iconoclastic moderns—these young chaps why pry behind exteriors and unweil nasty hidden motives and secret stigmata”. Ugyanez, más megfogalmazásban, a *Facts Concerning the Late Arthur Jermyn and His Family* (1920) című elbeszélésében is megjelenik: „Somebody had been harassing me into reading some work of the iconoclastic moderns—these young chaps why pry behind exteriors and unweil nasty hidden motives and secret stigmata—and I had nearly fallen asleep”.

az egész életművén végigvonuló téma. A *Celephais* című prózaverse (1920) már igen korán, szinte programszerűen közli a modernséggel kapcsolatos ellenérzését: „Kuranés [Lovecraft alteregója] nem volt modern, és nem úgy gondolkodott, mint mások, akik írtak.” Egy 1923-as levelében, amit a *Weird Tales* is leközölt, kevésbé lakonikus módon, nyílt gúnynyal beszél a képromboló ifjú modernekről, „akik olyasmikkel foglalkoznak, ami nem tartozik rájuk, és a külsőségek mögött kellemetlen, rejtett indítékokat és titkos hibákat keresnek”.<sup>11</sup> A *Supernatural Horror in Literature*-ben (1927) a „kozmosz rettegés irodalmának” ellenfeleiként megint csak a modernekre utal, akiket – mint írja – „nehézkés realizmus, cinikus komolytalanság és kifinomult kiábrándultság” jellemez. A modern tudomány kettős, egyszerre stimuláló és mítoszromboló hatásának gondolata szintén végigfut a szövegein. Az *Azathoth* című regénykezdeményében (1922) egy olyan világot ír le, ahol „a tudomány megfosztotta a földet a szépségétől”, a költők pedig már csak „torz fantomokról énekeltek”, míg a *The Silver Key* (1926) főhőse aggodalommal figyeli, hogy hogyan „ültetik át földi valósággá a régi mítoszokat, melyeket túldícsért tudományuk lépésről-lépésre megcáfol”.<sup>12</sup> A *Supernatural Horror in Literature*-ben a modern tudomány által elért távlatokról és áttört korlátokról ír, melyek „az atomon belüli kémia, az asztrofizika fejlődése, a relativitáselmélet, valamint a biológia és az emberi gondolkodás vizsgálata” révén ösztönzik az írói fantáziát. A *The Whisperer in Darkness* elbeszélője (1930) borzongva mesél egy csillagközi fajról, „melynek végső forrása messze az Einstein-féle tér-idő kontinuumon kívül kell, hogy



WHEN Randolph Carter was thirty he lost the key to the gate of dreams. Prior to that time he had made up for the prosiness of life by nightly excursions to strange and ancient cities beyond space, and lovely, unbelievable garden lands across ethereal seas; but as middle age hardened upon him he felt these liberties slipping away little by little, until at last he was cut off altogether. No more could his galleys sail up the river Oukranos past the gilded spires of Thran, or his elephant caravans tramp through perfumed jungles in Kled, where forgotten palaces with veined ivory columns sleep lovely and unbroken under the moon.

He had read too much of things as they are, and talked with too many people. Well-meaning philosophers had taught him to look into the logical relations of things, and analyze the processes which shaped his thoughts and fancies. Wonder had gone away, and he had forgotten that all life is only a set of pictures in the brain, among which there is no difference betwixt those born of real things and those born of inward dreamings, and no cause to value the one above the other. Custom had dimmed into his ears a superstitious reverence for that which tangibly and physically exists, and had made him secretly ashamed to dwell in visions. Wise men told him his simple fancies were inane and

41

legyen”, a *The Dreams in the Witch House* (1932) főhőse pedig egy 17. századi boszorkány házában olyan matematikai összefüggésekre bukkan, melyek túlmutatnak Planck, Heisenberg és Einstein legvadabb elméletein, és utat nyitnak a fizikai valóságunkon túli, nemeuklideszi geometriák felé.<sup>13</sup>

Az utóbbi, teljesség igénye nélküli lista azt mutatja, hogy Lovecraftot mindvégig foglalkoztatta a modern tudomány és általában véve a modernség, és hogy mindkettő nagyban hatott rá. Hugh Elliot *Modern Science and Materialism*-je (1919) különösen nagy hatással volt rá, olyannyira, hogy filozófiája számos elemét az ő könyvéből merítette. S. T. Joshi szerint Elliot „nem csupán Lovecraft korai metafizikájának kikristályosodásához járult hozzá, de a képzeletét is

12 Az Azathoth-idezet eredetije: „when learning stripped earth of her mantle of beauty, and poets sang no more save of twisted phantoms seen with bleared and inward-looking eyes”. A *The Silver Key*-részlet eredetije: „It wearied Carter to see how solemnly people tried to make earthly reality out of old myths which every step of their boasted science confuted”.

13 Ehhez ld. Robert Weinberg, „H. P. Lovecraft and Pseudomathematics”, in Darrell Schweitzer (ed.), *Discovering H.P. Lovecraft* (Wildside Press, 2012).

14 S. T. Joshi, I Am Providence: *The Life and Times of H. P. Lovecraft* (Hippocampus Press, 2010).

beindította."<sup>14</sup> Hogy ez mennyire volt így, az bajosan tudható, viszont általában véve elmondható, hogy története rendszerint a modern tudomány premisszáinak elfogadásán, majd magabiztos áthágásán alapulnak. Többek közt a darwinista evolúció irányának visszafordításán és az örökletes degeneráció gondolatán (*The Rats in the Walls* [1923]), vagy az attól való rettegésen, hogy múltbéli, vagy földönkívüli hatalmak özönlik el és korcsosítják el a világunkat (*The Picture in the House* [1920]; *The Shadow Over Innsmouth* [1931]).

Lovecraft szerint a modern tudomány ahelyett, hogy végleg száműzte volna a természetfelettit, olyasmiket engedett szabadon, amiket nem szabadott volna. A *Facts Concerning the Late Arthur Jermyn and His Family* (1920) így összegzi ezt: „[...] az élet förtelmes dolog, és a háttérből, a róla való tudásunk mögül az igazság démoni árnyai bukkannak elő, amelyek olykor még ezerszer förtelmesebbé teszik. A tudomány, amely már most is nyomasztóan hat ránk megdöbbentő felfedezéseivel, talán emberi fajunk végső kiirtója lesz – már ha külön faj vagyunk egyáltalán –, mert a még ismeretlen borzalmait, ha a világra szabadulnak, halandó elménk képtelen lesz elviselni.” Közhely, hogy Kopernikusz részben már kilakoltatott bennünket az univerzumunkból, és hogy Einstein végezte be a folyamatot<sup>15</sup> – ahogy az is, hogy a ponyva és a lektúr a műfaji ismerősség, az egzisztenciális rend komfortját nyújtva képtelen kifejezni a modern irodalom által feltárt távlatokat. A weird fiction esetében mégis azt látjuk, hogy nehezen áll meg az utóbbi állítás. Lovecraft és a Mítosz szerzői, habár elutasítják a modern mainstream eszközeit és műfaji igénnyel lépnek

15 Isadore Truschen, „Modern Literature and Science,” *College English* vol. 25, no. 4 (Jan. 1964): 248–255, 249.

fel, nagyon is tisztában vannak a modern tudomány okozta egzisztenciális krízissel. A fentiek alapján talán nem meglepő, hogy egészen más következtetéseket vonnak le belőle, mint a modern kortársaik.

Lovecraft tudományhoz való viszonya végső soron a kozmicizmusával (*cosmicism*) magyarázható, amit a *The Shunned House*-ban (1924) a következőképpen foglal össze: „a tudományos kutatás és reflexió megtanított bennünket arra, hogy az ismert háromdimenziós világegyetem az anyag és energia teljes kozmoszának legcsekélyebb töredékét foglalja magában. Ebben az esetben a számos hiteles forrásból származó bizonyítékok elsöprő túlsúlya bizonyos nagy erejű és az emberi szemszögből nézve kivételesen rosszindulatú erők szívós létezésére utal.” Az ismerten túlról érkező kozmikus fenyegetés talán itt a legintenzívebb. Lovecraft korai, nyílt szupernaturalizmusát egyre inkább felváltja az abban való hit, hogy „igen eltérő természeti törvények uralkodnak a világűr azon részein, amelyekhez nem férünk hozzá”<sup>16</sup> és hogy e világok szenttelen és könnyörtelen pillantásokkal méregetnek bennünket, már ha tudnak rólunk egyáltalán (*The Colour Out of Space*, 1927). Története az idő előrehaladtával egyre több pszeudotudományos passzust tartalmaznak, ami nem vesz el semmit a hatásukból, sőt, az általuk megteremtett valóság csak még jobban felerősíti a „szupernaturalizmust”, ami éles ellentétet képez a modern tudomány egzakt biztonságával. Lovecraftnál gyakori, hogy a tudományos expozíció a történet egy pontján elválik a leírtaktól, mivel képtelen magyarázattal szolgálni a történetekre, és ez az a pont, ahonnan „fokozatosan átcsúszunk

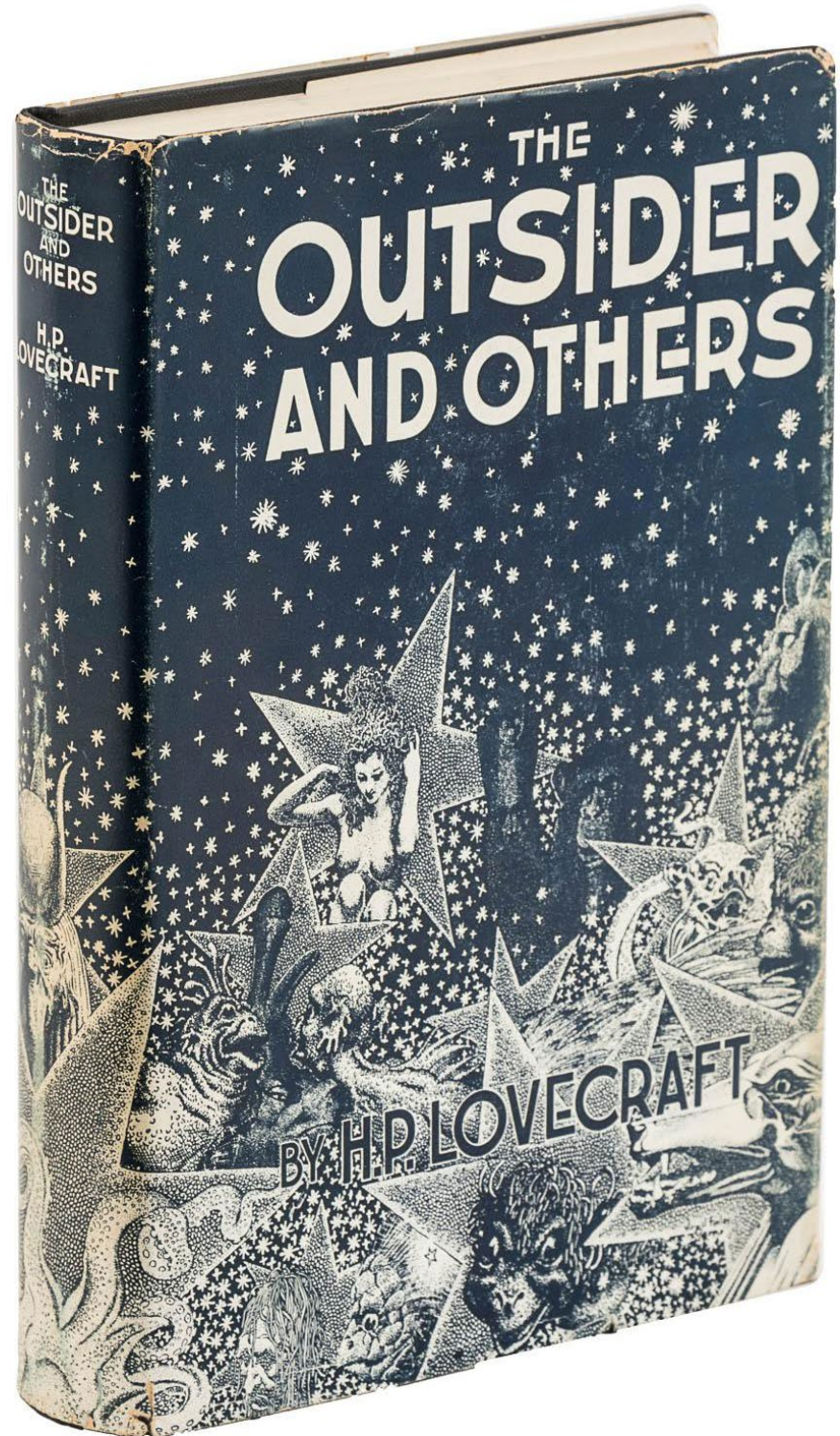
16 S. T. Joshi, *A Subtler Magick: The Writings and Philosophy of H. P. Lovecraft* (Borgo Press, 1996), 110.

17 Lin Carter, *Lovecraft: A Look Behind the „Cthulhu Mythos”* (Ballantine Books, 1972).

18 Joseph Campbell, *The Masks of God*, vol. 4: *Creative Mythology* (New York: Penguin, 1991), 4. Idézi: S. T. Joshi in Leslie S. Klinger (ed.), *The New Annotated H. P. Lovecraft* (Liveright, 2014), 123.

a lehetségesből a lehetetlenbe!”<sup>17</sup> S. T. Joshi ebben az értelemben nevezi anti-mitológiának Lovecraft munkásságát: ha elfogadjuk a mítosz Joseph Campbell általi értelmezését, mely szerint arra való, hogy „kibékítse az éber tudatot a világegyetem [...] félelmetes és lenyűgöző misztériumával”<sup>18</sup>, akkor Lovecraft ennek épp az ellenkezőjére vállalkozik: a világegyetem megértésének lehetetlenségéről ad hírt.

A Lovecraft életművén alapuló Mítosz létrejött, melyet előbb játékos céllal maga is ösztönzött, végül akadállyá vált a számára. A Mítoszt végső magyarázóelvként a Lovecraft-korpusz fölé emelő értelmezői hagyomány ellene dolgozott Lovecraft demitizáló törekvéseinek, melyek, mint láttuk, csupán a világ megértésének lehetetlenségét illusztrálják. Lovecraft holizmusa és kölcsönzései, önreferenciái és intertextuális játékaik tévesen arra a következtetésre vezették a Derleth-től induló értelmezői hagyományt, hogy létezik és feltárható – ha kell, nyílt hamisítások árán is – a legkülönbébb korszakaiból származó szövegek közti összefüggést biztosító Mítosz, az istenek és fantasztikus lények panteonja, elementális rendszerük és szándékaik. Ez utóbbi, Lovecraft önértelmezései felől nehezen érthető tudományos, rendszerező törekvés antropomorfizálta a Lovecraftnál egyértelműen nem emberi, szándékait tekintve kiismerhetetlen, földöntúli, kozmikus hatalmakat; felfedezései és heuréka-pillanatai dogmatizálták a Lovecraftnál még meglévő kételyt és kétségbeesést. Derleth és az utána jövők, bár nagy szerepet játszottak a Lovecraft-életmű gondozásában és kanonizációjában, a Lovecraft-történetek akolitusaihoz hasonlóan félreértették a szerepüket. Egységet



kerestek (és találtak) Lovecraft következetlenségeiben, szándékot láttak az esetlegességeiben, a beavatottaknak szóló kikacsintásaiban, a névisméltésekben, vagy a szerkesztőknek és a pulp-közönségnek tett kompromisszumaiban. Azzal, hogy siettették a Mítosz eljövételét és pedáns igyekezettel egységesítették a szétszóródott elemeit, akaratlanul is bebörtönözték a korpuszt, amit szabadon kívántak engedni.

## Bibliográfia

- Campbell, Joseph. *The Masks of God, vol. 4: Creative Mythology*. New York: Penguin, 1991.
- Carter, Lin. *Lovecraft: A Look Behind the „Cthulhu Mythos“*. Ballantine Books, 1972.
- Everett, Justin and Shanks, Jeffrey H. „Introduction. Weird Tales – Discourse Community and Genre Nexus.” In *The Unique Legacy of Weird Tales: The Evolution of Modern Fantasy and Horror*, eds. Justin Everett and Jeffrey H. Shanks. Rowman & Littlefield Publishers, 2015.
- Haefele, John D. *A Look Behind the Derleth Mythos: Origins of the Cthulhu Mythos*. Odense, Denmark: H. Harksen Productions, 2012.
- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Indiana University Press, 1986.
- Joshi, S. T. „Introduction.” In *The Dark Eidolon and Other Fantasies*, ed. S.T. Joshi. Penguin Books, 2014, xiv-xv.
- Joshi, S. T. *A Subtler Magick: The Writings and Philosophy of H. P. Lovecraft*. Borgo Press, 1996.
- Joshi, S. T. *I Am Providence: The Life and Times of H. P. Lovecraft*. Hippocampus Press, 2010.
- Joshi, S. T. *The Recognition of H. P. Lovecraft: His Rise from Obscurity to World Renown*. Hippocampus Press, 2021.
- Joshi, S. T. *A Dreamer & A Visionary: H. P. Lovecraft in His Time*. Liverpool University Press, 2001.
- Joshi, S. T. and Schultz, David E. (eds.). *An H. P. Lovecraft Encyclopedia*. Hippocampus Press, 2014.
- Klinger, Leslie S. (ed.). *The New Annotated H. P. Lovecraft*. Liveright, 2014.
- Lovecraft, H.P. (Howard Phillips), „H. P. Lovecraft's Commonplace Book from 1919 to 1934” (1934). *Howard P. Lovecraft collection*. Brown Digital Repository. Brown University Library, hozzáférés: 2022.10.20., <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:425484/>
- Reiter, Geoffrey. „A Round Cipher”: World-Building and World-Building in the Weird Works of Clark Ashton Smith.” In *The Unique Legacy of Weird Tales: The Evolution of Modern Fantasy and Horror*, eds. Justin Everett and Jeffrey H. Shanks. Rowman & Littlefield Publishers, 2015.
- Sterling, Bruce. „H. P. Lovecraft's Commonplace Book” *Wired* Jul 4, 2011, hozzáférés: 2022.10.20. <https://www.wired.com/2011/07/h-p-lovecrafts-commonplace-book/>
- Traschen, Isadore. „Modern Literature and Science,” *College English* Vol. 25, no. 4 (Jan. 1964): 248–255. <https://doi.org/10.2307/373570>
- Weinberg, Robert. „H. P. Lovecraft and Pseudomathematics.” In Darrell Schweitzer (ed.), *Discovering H.P. Lovecraft*. Wildside Press, 2012.

# Lieber Erzsébet

ORCID: 0000-0001-6602-7466

**MATE KC Rippl-Rónai Művészeti Intézet**

[jancsikityne.lieber.erszebet@uni-mate.hu](mailto:jancsikityne.lieber.erszebet@uni-mate.hu)

Artcadia, ú.f. 1(2), 13–25. (2022)

DOI: [10.57021/artcadia.3811](https://doi.org/10.57021/artcadia.3811)



A cikkre a Creative Commons 4.0 standard licenc alábbi típusa vonatkozik: CC-BY-NC-ND-4.0.

## Hidro-heuréka Víz – forma – emlékezet

A víz mentálisan is fontos szerepet játszik életünkben: emlékező, kommunikáló, emlékeket előhívó médium. Emlékezik az élő organizmusokra, de az ember zsigereiben és memóriájában is élnek elemi vízemlékek. Ám nem csupán a Thalassa élmény kapcsán okoznak hol megnyugtató, hol heurisztikus, hol drámai élményt a hangzó, látható vagy tapintható vízformák, és nem is csak azért, mert a tudatalatti szimbólumaként értelmezett víz által sokféle mögöttes, individuális vagy archetipikus létélmény artikulálódik. A vízfelszín, ez a víz anyagi látványának és a tükröződések virtuális képeinek állandó mozgásban lévő, több mozgástér multiplikációját magába foglaló „membránja”, tér- és reflexformák keletkezésének, metamorfózisának és megsemmisülésének, a megvilágítás és a színek változásainak 3D-s animációs mezője. Rajta olyan kép- és tükörképvariációk jelennek meg, amelyek kapcsán az őket létrehozó transzformációknak és a relációknak a közös szemléleti alapja, „ősformájuk” válik láthatóbbá. Ennek, a magasságot és a mélységet, az égit és a földet, a vertikálist és a horizontálist, a tényleges látványt és a reflektáltat, a láthatót és a láthatatlant, a valóságos élményt és a projektáltat csatlakoztató és ütköztető interfésznek a tanulmányozása számtalan elméleti és művészeti felismeréshez vezet(ett). Ezek elemzésére vállalkozik a tanulmány.

**kulcsszavak:** víz, forma, emlékezet, művészet

## Hydro-eureka Water – form – memory

Water also plays an important role in our lives mentally: it is a remembering, communicating and memory evoking medium. It remembers living organisms, while elementary water memories are stored in both the human viscera and mind. However, the audible, visible and tangible water formations do not only cause, at times calming, heuristic or dramatic experiences because of the Thalassa experience, and not only because of the many underlying, individual or archetypical experiences of being, through water as a symbol of the unconscious. Water surface, this membrane of multiple planes of movement that carries its physical sight as well as the constant flux of virtual images of its reflections, is the 3D animation field of the creation, the metamorphosis and the destruction, and the changes of lighting and colour, of spatial form and reflection. Variations of images and reflections appear on it, through which the mutual base of approach and archetypes of the transformations and relations that created them, become more visible. The investigation of this interface that conjoins and on the other hand causes collision between heights and depths, ethereal and earthly, vertical and horizontal, real sight and reflected, visible and invisible, real experience and projection, has led to many theoretical and artistic discoveries. The aim of this study is to analyse these.

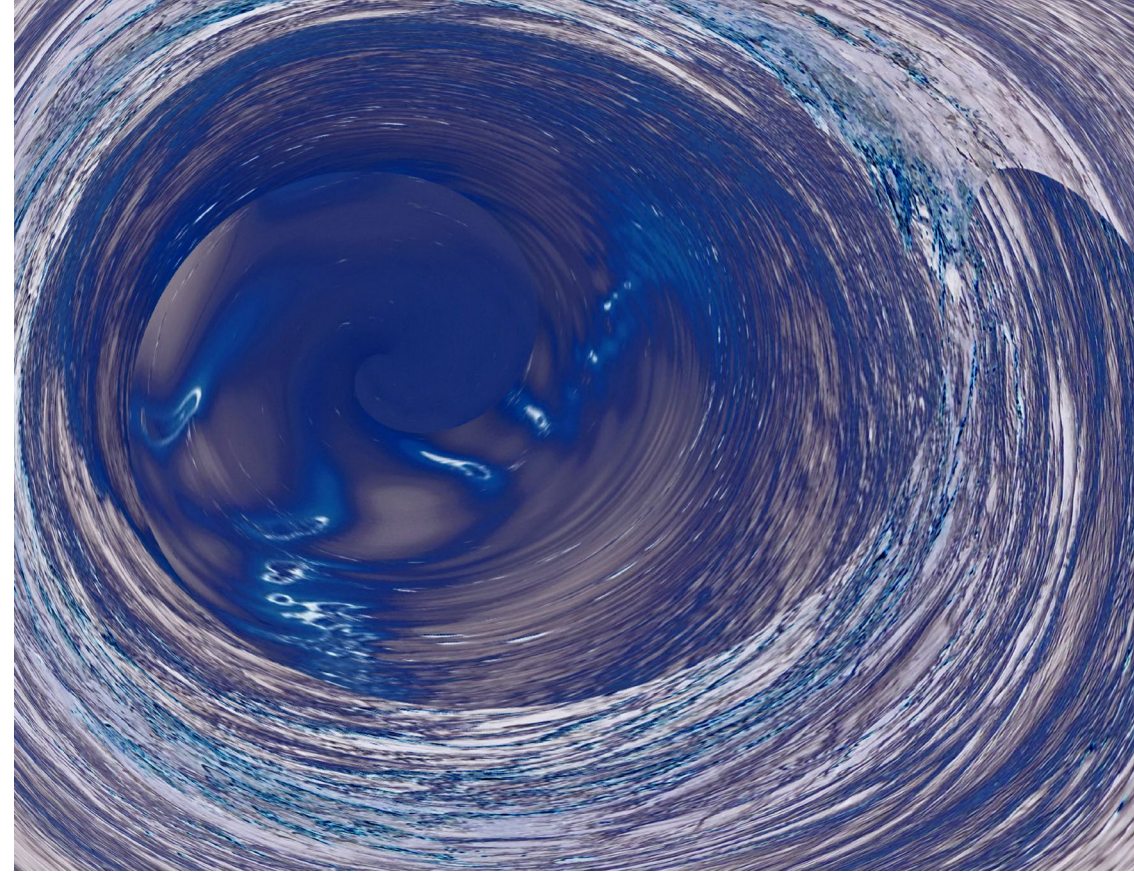
**keywords:** water, form, memory, art

„A szem mohó, éhes kíváncsisága,  
a nézés gyönyöre, hogy minden látvány  
a maga más-más módján színöröm:  
egyforma szép a szurok és a csurgatott méz,  
és egy kazánház tekergő csövei  
burkolva üveggyapottal és sztaniállal.  
Vagy egy tengerszem türkizsöndje kék fenyők közt  
és a levegő üveghidege.(...)”  
Mert az angyal a részletekben lakik.”

(Petri György: Mosoly)

A víz mentálisan is fontos szerepet játszik életünkben: emlékező, kommunikáló, emlékeket előhívó médium. Vízminták formai elemzése során nyert legújabb kutatási eredmények rámutattak, hogy a víznek emlékezete van; érzékenyen reagál az információkra, tárolja azokat úgy a természetben, mint a szervezetben, a vízegységek térben és időben is nagy távolságokat átívelve kommunikálnak egymással, az élő organizmusok pedig képesek „olvasni” ezeket az információkat.<sup>1</sup> A víznek, ennek a látszólag jól ismert, hétköznapi anyagnak az életében a memória, az információ és a kommunikáció is jelentős szerepet játszik tehát, és ezek a funkciók képezik a hidat az anyagtalantól az anyagi világ felé.

A Water Lab Stuttgart Prof. Dr. Bernd Helmut Kröplin által vezetett kutatásainak tanulságai szerint a víz emlékezik a mindenkori élő organizmusokra is, hatásukra megváltoztatja a mintázatát, és megtartja a létrejött képletet, melynek formai lenyomata a vízcseppek kiszáritása után, erős mikroszkopikus nagyítással láthatóvá válik. A megfigyelt és lefényképezett minták mind elképesztő mikrokozmoszokat



mutatnak, és arra utalnak, hogy a mintázatok kölcsönös viszonyba kerülnek a víznek kitett információkkal, a víz pedig mint az események tükré, újabb és újabb formakonstrukciókat képezve őrzi a találkozások emlékeit. A környezeti tényezők, mint az elektromágneses sugárzás, a fény, a kémiai anyagok, a vizuális és akusztikus ingerek, a zene, a színek, a gondolatok és az emóciók, mind-mind nyomot hagynak a sejtjeinkben lévő víz szerkezetében is, a víz pedig továbbítja az így nyert információkat szervezetünk sejtjei között.<sup>2</sup>

A legújabb agyfiziológiai kutatások szerint az idegsejtek is hasonlóan működnek: „azt látszanak bizonyítani, hogy az egész agy minden idegsejtje egyben memóriasejt is, mind-egyik képes megőrizni és tárolni a hozzá érkező hatásokat. Emlékeink tehát az agy egészében rejtőznek. Minden idegsejt képes emlékezni. Néhány kutató ennél jóval többet is

<sup>2</sup> William Brown, „Scientists Show That Water Has Memory”, Resonance Science Foundation, Oct 05 2018, hozzáférés: 2022.10.22., <https://www.resonance-science.org/blog/Scientists-Show-That%20Water-Has-Memory?fbclid=IwAR-2bwSo20Ckxv0GAMUJqlirpBL3H-co1EdPXoEzP19Ww2V-7LutEujvKBfTfs>.

<sup>1</sup> Bernd Kröplin, Regine Henschel, *Die Geheimnisse des Wassers* (München: AT Verlag, 2016), 34–123.



3 Dobai Péter, „Emlékezés a kortárs művészetben,” *Kortárs* 43. évf., 6.sz. (1999): 106–109.

4 Ferenczi Sándor, *Katasztrófák a nemi működés fejlődésében* (Budapest: Filum Kiadó, 1997), 116.

állít: azt, hogy minden idegsejt minden hatást megőriz, ami valaha is érte.”<sup>3</sup> Ám az ember zsigereiben és memóriájában is élnek elemi vízemlékek. A magzatvíz a legelső anyag, amivel egyedfejlődésünk során érintkezünk, sőt, az újszülött első táplálékának, az anyatejnek is nyolcvannyolc százaléka víz. Ez a folyadék formában felvett élelem, ami az egyik első örömforrásunk is, „az anya teste, (illetve tejjé változott szöveteleme)”<sup>4</sup> közel 20 százalékkal tartalmaz több vizet, mint az anya teljes teste, és 10 százalékkal többet a csecsemő testénél. Az anyagi világból származó korai tapasztalataink tehát víztapasztalatok, és első érzékszervi, tapintási és akusztikus élményünk is a vízzel kapcsolatos. Még nem látunk, amikor már hallunk az anyaméhben, és a magzatvíz saját „zenéjén” túl a burkon kívülről érkező zajok és hangok is a víz közegén keresztül jutnak a fülünkbe. Talán ez az élmény az alapja annak, hogy a vizek hangjai egész életünk során harmonikusnak tűnnek, és nyugtatóan hatnak ránk, az ezekhez a látás kialakulásával kapcsolható vizualitás pedig tovább szélesíti az emlékezeti-asszociációs mezőt. Képzelnék el azt az örömet, azt a heurisztikus élményt, amit aközben a felismerés közben él meg a csecsemő, amikor az addig szétszórt vizuális érzéletekből egyszer csak letisztul, összeáll annak a valaminek a képe, amit hangokból és érintésből már jól ismert, és ami számára annyira meghitt!

Ferenczi Sándor, a magyar pszichoanalitikai iskola megteremtője jutott arra a következtetésre, hogy az ember – ontogenezise alapján – egyrészt visszavágyik az anyaméhbe, másrészt mint szárazföldi emlős – filogenezise következtében – a tengerbe is. Ő honosította meg a jelenség leírására a Thalassa kifejezést a pszichológiai szaknyelvben a *Katasztrófák a nemi*

*működés fejlődésében* című könyvével. A *thálassa* (θάλασσα) szó görögül tengert jelent, a pszichológiában pedig arra az ősállapotról utal, ahova minden organizmus visszavágyik, ahonnan vétetett, és ahonnan erőt merít. Ferenczi szerint minden élő és anorganikus szerveződés az eredeti nyugalmi állapot helyreállításával és onnan építkező új struktúrák és funkciók életre hívásával igyekszik úrrá lenni a környezeti kríziseken.

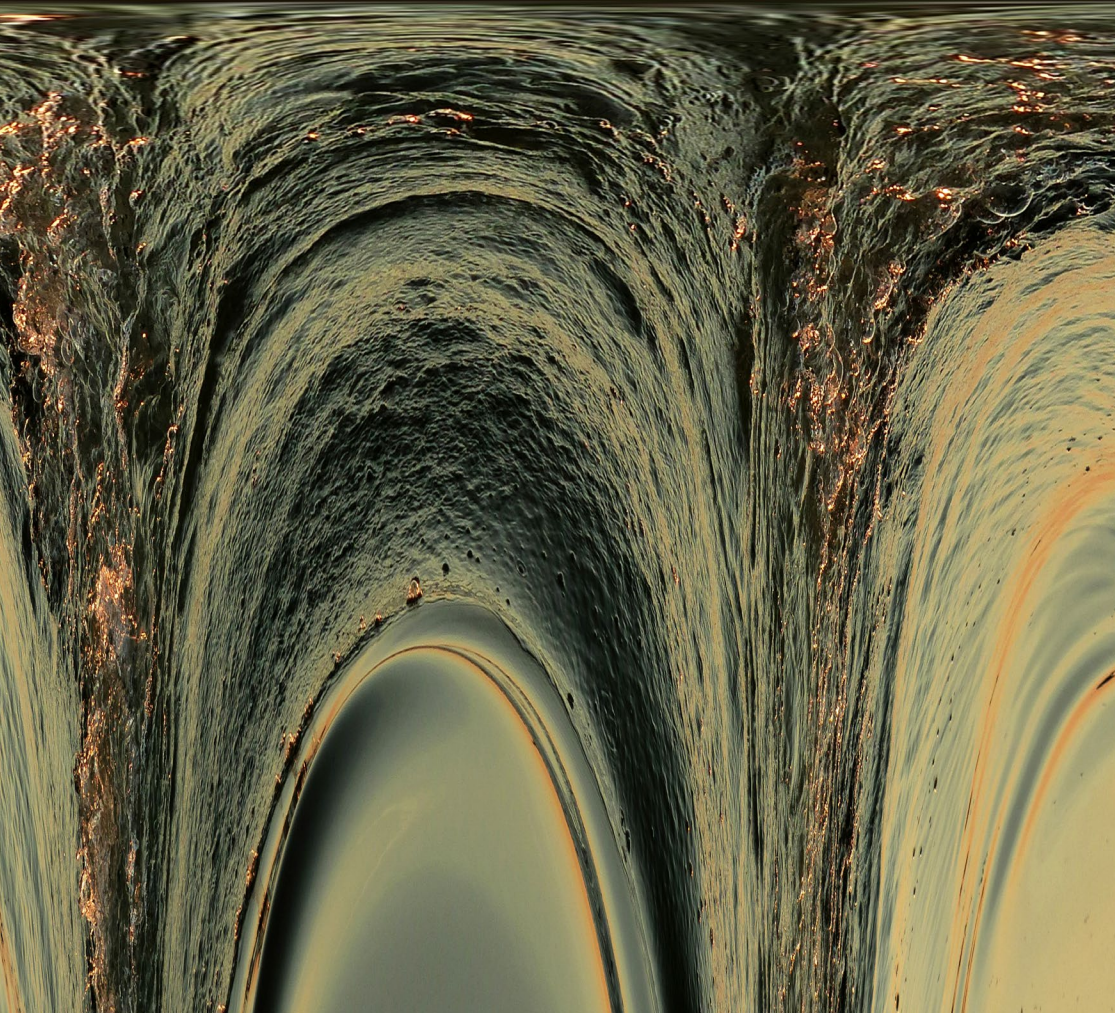
Freud ösztönvizsgálatainak eredményei és az ún. valószínűségi érzék saját tanulmányozásának következtetései alapján állapítja meg, hogy: „mindig csak külső inger, nélkülözés vagy katasztrófa bírja rá az élőlényt, hogy működési formáit és organizációját megváltoztassa. Legkimerítőbben az élőlények amaz alkalmazkodási munkájával foglalkoztunk, mely a legutolsó katasztrófák egyike, a tenger beszáradása után vált szükségessé. Azt állítottuk, hogy ezek a lények alkalmazkodtak ugyan az új helyzethez, de azzal a titkos szándékkal, hogy régi nyugalmi helyzetüket az új környezetben is minél hamarabb és lehetőleg gyakran visszaállítsák. Az álom, a közösülés, sőt a magzatvízzel telt amnionok<sup>5</sup> kifejllesztése, egyáltalán a valódi belső megtermékenyítés és az intrauterin<sup>6</sup> fejlődés, feltevésünk szerint, csupa olyan berendezés, mely a látszólag már túlhaladott fejlődési kornak visszaállítására törekszik.”<sup>7</sup>

Ferenczi szerint minden létforma fejlődése kétirányú. Kataklizmák okozta kényszer az a formaalakító faktor, amely az organizmusokat a változásra és variációk létrehozására készíteti, miközben az elhagyott helyzetek utáni vágy a minden korábbi fejlődési szakasz reintegrálására, azaz a már kialakított formák megőrzésére ösztönzi őket. Az özőnvízmondákban a menekü-

5 amnion: kívülről a második magzati burok, amit az a folyadék tölt ki, amiben a magzat lebeg

6 intrauterin: méhen belüli

7 Ferenczi, *Katasztrófák a nemi működés fejlődésében*, 119–120.



Lieber Erzsébet: Atlantis 1, 2020.

lést jelentő, vízből kiemelkedő szárazföldre is úgy tekint, ami nem csak a menekvést, hanem azt az ősi katasztrófát is jelképezi, amikor az eredetileg kivétel nélkül a vízben élő élőlényeket a kiszáradás veszélye fenyegette. De az ezzel ellentétes irányultságú vízbeesésnek a mozzanata is „ősi szimbólum, jelenti az anyába való visszatérést, míg a vízből való kimentés a születés vagy partra jutás szimbólumát hangsúlyozza.”<sup>8</sup>

A szárazföldi életformához szokott lények életben maradáshoz, egészségük megőrzéséhez a víz ugyanúgy elengedhetetlen, mint a vízben élők számára. Köztudott, hogy az emberi szervezet mintegy kétharmada vízből áll, bizonyos szervek,

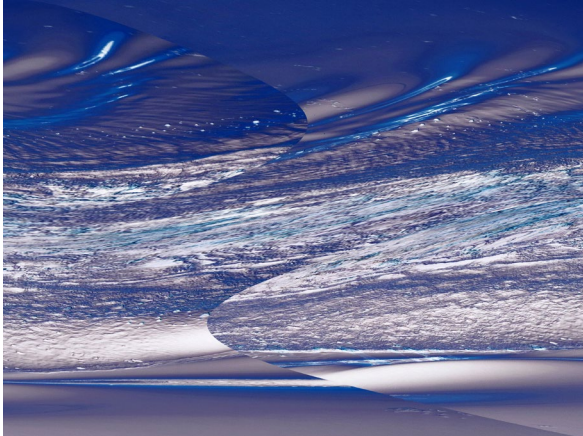
mint pl. a tüdő ennél még nagyobb százalékban tartalmazzák ezt az elemet (83%), és az életfolyamatok nagy része, de még a gondolkodás és emlékezés is vízbázisú közegben zajlik. Ugyanakkor a szárazföldi élőlények ismerik végzetesen pusztító erejét is, és olyan képek is élnek kollektív emlékezetünkben, amikor a víz „Zúgva, bölgve törte át a gátot,/ El akarta nyelni a világot!”<sup>9</sup>

Thomas Schäfer kritikus, Eötvös Péter világhírű kortárs magyar zeneszerző *Atlantis* című, drámai atmoszférát teremtő, innovatív zenekari művének méltatásában a téma egyetemes érvényén kívül, annak húsbavágó aktualitását is hangsúlyozza: „Atlantisz – szörnyű természeti katasztrófák szimbólumaként, de társadalmi és etnikai konfliktusok jeleként is – közvetlenül előttünk áll. Az emberiség folyamatosan önnön elsüllyesztésén munkálkodik, az előrevetített végítélet apokaliptikus zuhanása keserű aktualitás. (...) Mindannyian a víz alatt vagyunk: ebbe a helyzetbe kerültünk rögtön a darab elején. Körülöttünk képzeletbeli hangvilág, melynek hangjai távoli hallucinációkként közelednek felénk.”<sup>10</sup> A zenei hangzások egy víz alá süllyedt világban hallható vízhangokat, vagy a víz közegén keresztül hol közelebből, hol messzebből érkező, beazonosíthatatlan eredetű hangfoszlányokat idéznek; ez a hangzásegész pedig egyidejűleg a tudattalanunk képeiből összeálló látvánnyá is átlényegül. De ne higgyük, hogy a képzeletünkben megelevenedő vízalatti opera színpadképe és dramaturgiája kizárólag a saját emlékezetünk anyagából épül! Amikor Stanislaw Lem megírta *Solaris* című, tudományos fantasztikus regényét, még nem ismerhette a Water Labnak a víz emlékezetét kimutató eredményeit. A könyvben leírt intelligens óceán – akár rendelkezik önálló akarattal, akár nem –, arra készíti a vele érintkezőket,

<sup>9</sup> Részlet Petőfi Sándor *A Tisza* (Pest, 1847. február.) című verséből. Alkotói portrék a magyar irodalomból, ELTE-BTK, hozzáférés: 2022.10.22., <https://magyar-irodalom.elte.hu/sulinet/igyjo/set-up/portrek/petofi/tisza.htm>.

<sup>10</sup> „Nagyon aktuális lett Eötvös Péter műve,” *Kulturpart*, 2019. július 12., hozzáférés: 2022.10.24., [https://kulturpart.hu/2019/07/12/nagyon\\_aktualis\\_lett\\_eotvos\\_peter\\_muve](https://kulturpart.hu/2019/07/12/nagyon_aktualis_lett_eotvos_peter_muve).

<sup>8</sup> Ferenczi, *Katasztrófák a nemi működés fejlődésében*, 70.



Lieber Erzsébet: Solaris 1., 2021.

hogy szembenézzenek tudatalattjuk elfojtott rejtelseivel, amik a feltárást követően meg is elevenednek.

A személyes pszichoanalízisek során is felszínre kerülő temérdek víz, tenger, hal szimbólum nem az egyéni lélek fantázia születtje csupán, hanem a kollektív tudattalanban gyökeredző, a folklór, a mesék, mítoszok és különböző vallások világában is megnyilvánuló, vízzel kapcsolatos ősi és tudattalan tudás jelképpé sűrűsödött manifesztálódása. Láttuk, hogy az ún. Thalassa élmény minden élőlény legelemibb készítése, ami az őstenger, a forrás, a kezdet szimbolikájára is utal. Az emberiség legtöbb ismert eredetmítoszában és ősi vallásában a víz szintén az anyagi létezés feltétele és kezdeti állapota. Az élet forrása az Ősvíz és az Égi víz egyesülése. Az Ősvíz végtelen, formátlan ősállapot, anyai princípium, amelyet megtermékenyít az Égi víz, ami férfi princípium. A víz e vallások hite szerint azonban nem csak a születés, hanem a halál és az újjászületés eleme is. A halál nem végállapot, hanem az élet forrásából merítkezés lehetősége. A víz a kezdet-vég-újrakezdés és a teremtés-rombolás-újjáteremtődés láncolatait és körforgását együttesen szimbolizálja.<sup>11</sup> Nem ugyanide jut-e a késői kultúrában a pszichológia tudománya? Hogy nincs abszolút élet halál tendencia nélkül, azt a természettudomány régóta tudja, de hogy a halálöszön és életöszön egymástól elválaszthatatlan készítmények, azt Freud mutatta ki először. Ferenczi végkövetkeztetése pedig így hangzik: „Azonban hátha nincs is »abszolút« halál, hátha az élet csírái és a regressziós tendenciák az anorganikusban is rejtőznének (...) Akkor végérvényesen el kellene ejtenünk az élet kezdetére

és végére vonatkozó kérdést, és úgy kellene elképzelnünk az egész organikus és anorganikus világot, mint állandó ide-oda-hullámozgását az élet- és haláltörekvésnek, amelyben sem az élet, sem a halál nem jut soha egyeduralomra.”<sup>12</sup> Ugyanígy „nem lehet véletlen a halál és a születés szimbolikájának azonosossága az álmokban és a mítoszokban.”<sup>13</sup> A víz a legtöbb vallásban a már említetteken túl a testi-lelki megtisztulás, az Isten és ember közötti kapcsolat eleme is (rituális mosdások, keresztvíz, szenteltvíz, stb.) Ám nem csak ezek miatt, nem is csupán a Thalassa élmény kapcsán okoznak hol megnyugtató, hol heurisztikus, hol drámai élményt a hangzó, látható vagy tapintható vízformák.

A vízfelszín, ez a víz-anyag látványának és a tükröződések virtuális képeinek állandó mozgásban lévő, több mozgástér multiplikációját magába foglaló „membránja”, tér- és reflexformák keletkezésének, metamorfózisának és megsemmisülésének, a megvilágítás és a színek változásainak 3D-s, a látottak mellett hangzásokat is produkáló animációs mezője. Rajta és általa olyan kép- és tükörképvariációk, olyan hangeffektek jelennek meg, amelyek kapcsán az őket létrehozó transzformációknak és a relációknak a közös szemléleti alapja, „ősformájuk” válik – ha nem is láthatóvá, de – láthatóbbá, illetve érezhetővé. Goethe szavaival: „Alle Glieder bilden sich aus nach ewigen Gesetzen, / Und die seltsamste Form bewahrt im Geheimen das Urbild.” „(Minden tag örök törvények szerint képződik, / s a legkülönösebb forma az Őskép titkában őrződik meg.)”<sup>14</sup> Ezek a változó kép- és hangvilágok arra tanítanak, hogy sem a megszokott látvány, sem annak egy kiragadott, pl. fényképezőgéppel megörökített objektív felvétele,

<sup>12</sup> Ferenczi, *Katasztrófák a nemi működés fejlődésében*, 126–127.

<sup>13</sup> Ferenczi, *Katasztrófák a nemi működés fejlődésében*, 127.

<sup>14</sup> Ferenczi Sándor idézi Goethét más vonatkozásban a *Katasztrófák a nemi működés fejlődésében* című könyvében. Ferenczi, *Katasztrófák a nemi működés fejlődésében*, 118.

<sup>11</sup> Hoppál Mihály, Jankovics Marcell, Nagy András, Szemadám György, *Jelképtár* (Budapest: Helikon Kiadó, 1990), 238–240.

sem pedig egy kamerával rögzített, mozgóképes változata nem az egyetlen realitás, hanem ezek a képek és hangok a víz valóságegészének egytől-egyig lehetséges, érvényes vizuális és akusztikus aspektusai. Nincs értelme feltenni tehát a kérdést, hogy mi a formája a víznek, vagy hogy megnyilvánulásai közül vajon melyik őrzi a víz ősképletét. Mert kizárólagosan egyik sem, valamiképpen viszont mindegyik. Petri György szavaival:

15 Petri György: Mosoly (részlet), hozzáférés: 2022.10.24., [https://www.visegradliterature.net/works/hu/Petri\\_Gy%C3%B6rgy-1943/Mosoly](https://www.visegradliterature.net/works/hu/Petri_Gy%C3%B6rgy-1943/Mosoly)

„Mert az angyal a részletekben lakik.”<sup>15</sup> Ha a víz szó etimológiáját vizsgáljuk a különböző nyelvekben, még akkor is több eredetre bukkanunk. Leggyakoribbak a tengerre, tóra, folyóra, hullámra és nedvességre utaló jelentések. Vannak tehát, amik a természetben fellelhető formáit, mások a mozgását, anyag-szerűségét vagy halmazállapotát jelölik.

A víznek, ennek a magasságot és a mélységet, az égit és a földit, a vertikálist és a horizontálist, a tényleges látványt és a reflektáltat, a láthatót és a láthatatlant, a reálist és a virtuálist, a valóságos élményt és a projektáltat csatlakoztató, egyszersmind elválasztó és ütköztető interfésznek a tanulmányozása az előzőekben tárgyaltakon kívül is számtalan elméleti és művészeti felismeréshez vezet. A vizek textúrája, azaz a háborítatlan vízszint feszített vetítő ernyő, faktúrája<sup>16</sup> pedig dinamikusan mozgó térháló, melyen környezeteredetű energiák és mozgások permanensen formai-plasztikai változásokat idéznek elő. Hogy minden egyes vízmozgásnak formai konzekvenciái vannak, azt mi sem tanúsítja jobban, mint ezeket a mozgásokat és ezek vizuális megjelenését jelölő igék gazdagsága a különböző nyelvekben. Ilyenek többek között a **folyik, áramlik, hullámszik, fodrozódik, tajtékzik, örvénylik** igék, amelyek hallatán azonnal megjelennek lelki szemünk előtt a

16 Moholy-Nagy László a textúrát mint a dolgok és az anyagok belső szerkezetéből adódóan szervesen, mintegy belülről létrejövő felszínét, a faktúrát pedig mint a külső tényezők által befolyásolt felszíni képet határozza meg. Moholy-Nagy László, Az anyagtól az építészetig (Budapest: Corvina Kiadó, 1968), 33.

jelölt mozgások formai képletei. Egyes szavaink a vizek hangjait is életre hívják. A **csobog, locsog, bugyog, cuppog, zuhog, zubog** stb. igék valószínűleg ősi, elemi hangzásokat idéznek meg bennünk.

A vízfelszín mozgó térstruktúrájának összképét vetített formák, tükröződések és ezek töredékei rajzolják tovább, színeit pedig a környező világ szín-, fény- és reflexviszonyai festik és árnyalják a folyamatosan alakuló, nűánsznyi változásokat követve. A vízformák vizualitásán keresztül tapasztalható kompozíciós elvek a szórt kompozíciótól az organikus-ornamentális mintázatokon keresztül a metrikus és hierarchikus elrendeződésekig minden lehetséges formai szerveződést felmutatnak, de olyan kompozíciós metódusokat is, mint pl. a ritmus, a tükrözés, a megsokszorozás és elhagyás, valamint a különböző transzformációk, amelyek vizsgálata már önmagában is értékes képzőművészeti kutatás. Leonardo arra szólítja fel a festőket, hogy tanulmányozzák a „mindenféle foltokkal tarkított falakat vagy a különféle keveredésű köveket”, mert „e falaknál és törmelékeknél ugyanaz következik be, mint a harangszónál, melynek csengéséből kicsendül minden név és minden szó, amit elképzeltél.”<sup>17</sup> Hasonló okból érdemes foglalkozni a víz formai képződményeivel is, amelyek látványa a mozgás és állandó változás következtében – ha lehet –, még gazdagabb ihletforrás.

A földi és égi vizek cseréjének, valóságos és virtuális (csak látvány-, vagy képszerű, tükröződés jellegű) érintkezésének és együtt állásának színtere az égbolt és a föld közötti tér, vetítő ernyői pedig a természeti vizek felszínei és a földfelszínt borító minimális mélységű vizek, mint pl. a tócsák, illetve az elöntött

17 Leonardo da Vinci, A festészetéről (Szeged: Lectum Kiadó, 2005), 40.

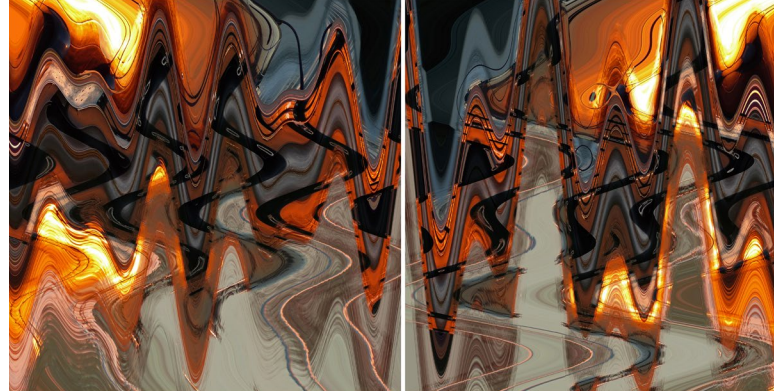
vagy esőáztatta felületek. És itt, ezeken a tükröző, nedves felületeken az égi és a földi víztér nem csupán találkozik, hanem összezár. A környezetünket kitöltő, pergő-hulló csapadékformák, az emelkedő páraoszlopok, a teret a láthatatlanságba mosó ködök vízinstallációs tereiben nap mint nap barangolva a víz színjátékának válunk hús-vér szereplőivé. A dér, a jég, a zúzvara és a hó varázslatos módon rajzolja át a világot, zúzos-jeges csipkeszővedékek, fehérré kövült, vagy üvegszá-lakkal bevont növényi formációk díszleteivel rendezve be a csodák birodalmát. A mindent belepő, tiszta hó végtelennek látszó, puha, fehér takarója elsimítja a formai különbségeket és ellentéteket, a háborítatlan és soha el nem múló béke auráját teremtve meg számunkra, az esők pedig a realitás látványába mossák a tükrözöttek virtualitását. Noha a teret kitöltő levegőnek is van víztartalma, ezt a páratartalmat elkülönült formaként általában nem látjuk, legfeljebb pára kicsapódásokként észleljük olykor. Ugyanakkor, hogy a levegő páratartalma, telítettsége, hőmérséklete meghatározza annak transzparenciáját és színét, a köztünk és a dolgok között levő levegő mennyisége pedig a dolgok láthatóságát, kontrasztosságát, vagy éppen elmosódottságát, illetve a látható színhőmérsékletét, erre már a valóság látványszerű ábrázolására törekvő reneszánszban is felfigyeltek, és ezt a jelenséget a levegőperspektíva törvényszerűségeként írták le. Az égbolton keletkező, tornyosuló, szertefoszló felhőkre tekintve egy olyan színházban érezhetjük magunkat, amelynek színpadja nem a nézőtér előtt, hanem a fölötte levő kupolatérben helyezkedik el, a drámai cselekmények pedig a magasban zajlanak. A barokk kor ezeket az égi cselekményeket az épített kupolaterek

belsejébe, mennyezetfreskókra helyezte, hogy az épületek egy illuzionisztikus égboltba, vagy az égi vizeken is áthatolva, a mennyekbe nyíljanak. A. C. Danto úgy véli, hogy a barokk a reneszánsz vizuális illuzionizmusa után visszaadja a „szemnek a testet”; spirituális illuzionizmusának köszönhetően az embert szemlélelőből résztvevővé emeli.<sup>18</sup>

A hol simább, hol mozgó-háborgó vízfelszín formáinak, mintázatainak a változásait, tükröződés-alakzatainak és színeinek reflexióit figyelve viszont újra szemlélőkké válunk, a víz akciómozijának a nézőivé. Képzeljünk el egy olyan mozit, ahol a hatalmas vetítövásznon mögött egy beláthatatlan mélységű, sötétségbe vesző, akváriumszerű, vízzel elárasztott színpadtér van! A vetítő ernyőt átlátszó, de tükröző anyagú, könnyű, vékony fóliából készítették, amit előlről és hátulról is erők rezgetnek, vagy tépáznak. Hullámzó felületére változó színű és erejű fényeket vetítenek, amelyek részben elnyelődnek, részben pedig visszaverődnek, és minden, ami a nézőtérre zajlik, részeire szakadozva, megsokszorozódva, számtalan torzulatban tükröződik a vonagló ponyva legkülönbözőbb pontjain. Az akvárium sötétülő, titokzatos terébe csak alig látunk be, de amit még észlelni tudunk belőle, a tükröképek közé vegyülve az, illetve annak torzított vetületei is megjelentek a vetítőfólia felületén. Végül ezt a mozit fordítsuk el 90 fokkal lefelé úgy, hogy a vetítövásznon vízszintes helyzetbe kerüljön, a nézők pedig kívülről és felülről élvezhessék a vetítéseket! És itt is vagyunk: a víz mozijában.

A mozi azért vonz bennünket, mert a filmekben az ismert és az ismeretlen, a várható és az előre nem sejthető, a látható és a láthatatlan együttesen, de állandó változásban és vál-

18 Arthur C. Danto, „Történetek a művészet végéről,” in *Művészet az ezredvégen. Tanulmányok a művészet végéről és a művészettörténelem újrakezdéséről*, [kézirot], szerk. Perneczky Géza, (Budapest, 1999), 183–192. 188.



takozásban van jelen. A víz ugyanígy a titkok és a misztérium színtere. A vízfelszín látható, a mélység láthatatlan és titokzatos, a víz befoglaló formája, (a meder) alakzata a látható vízfelszínből gyakran visszakövethetetlen és értelmezhetetlen. A vízfelszíni kép ugyan látható, de rejtélyes, mert a töredékes, vagy torzított tükröződések, vetített képfoszlányok és titokzatos „üres” részletek összemontázsolt együttese olyan új és addig soha nem tapasztalt képi világok metamorfózis láncolatai, amelyekből csak nagyon feszített víztükör esetén tudunk visszakövetkeztetni a tükrözötték víztől elkülönült valóságegészére. De nem is kell megfeleltetni ezeket a látványokat semmiféle megszokott ismeretnek. Ha Cousteau kapitányt az óceánok végtelenségén, csendjén és tisztaságán túl az foglalkoztatta, hogy mennyi felfedezésre váró titok húzódik földgömbünk kékségeinek a mélyén, akkor a vizuális művészeket az, hogy mennyi forma, mennyi mozgás, milyen gazdag formálódás, a lét mennyi titokzatos aspektusa mutatkozik meg, vagy válik érezhetővé a vizeknek a látványában, vagy a látottak által, ami megörökítésre, kifejezésre vár.

Jóllehet a víz önmagában színtelen, tömegének anyaghullámai csak kis mértékben nyelik el, nagymértékben viszont visszapatintják a hullám-részecske kettősségű fényhullámokat. A természeti vizek látható színe tehát végső soron aligha a sajátja, főként a világ színezet együttesének a reflexiója. Az eszkimóknak több mint kétszáz szavuk van a fehér szín árnyalatainak jelölésére. Jóllehet a hó önmagában fehér, de a hómezők feletti fényjelenségek módosítják árnyalatait. A vízfelszín tónusértéke, fényereje, ragyogása és színhőmérséklete a környezet fényviszonyainak függvényében változik, a

vízfelszínen látható koloritot pedig a környező világ (égbolt, táj, növények, légköri és napszaki események) szín- és reflexviszonyai keverik palettájukon pillanatról pillanatra. A Monet festményekhez hasonló érzékletességgel írják le ezt a víz-fény dramaturgiát Virginia Woolf **Hullámok** című könyvének oldalai, de ő a szövegbe ritmikusan beékelődő, napszakokat megjelenítő szakaszokkal a magzati léttel és születéssel kezdődő életciklusokkal is párhuzamot von:

„A nap még nem kelt fel. A tengert nem lehetett megkülönböztetni az égtől, hacsak úgy nem, hogy a tenger kissé fodros volt, mint egy enyhén ráncos asztalterítő. Lassanként, amint világosodott, sötét csík jelezte a látóhatáron a tenger és az ég határvonalát, s a szürke terítőt sűrű rendben egymást követő csapások sávozták a felszín alatt, egymás után, egymást űzve, szakadatlanul. A partra érve valamennyi sáv megtorpant és felpúposodott, megtört, s vízcseppjei finom fátylát terítette a homokra. (...) A víz tükre lassan átlátzó lett, s addig gyöngyözött, fodrozódott, míg a sötét sávok majdnem teljesen eltűntek színéről. (...) A horizont szélén tűzkorong égett, és körötte aranyban lángolt a tenger. (...) A nap magasabbra emelkedett. Kék hullámok, zöld hullámok gyors legyezővé nyíltak a parton. (...) A nap most tagadhatatlanul és megalkuvás nélkül égetett. (...) Mindennek megadta a maga pontos színértékét.”<sup>19</sup>

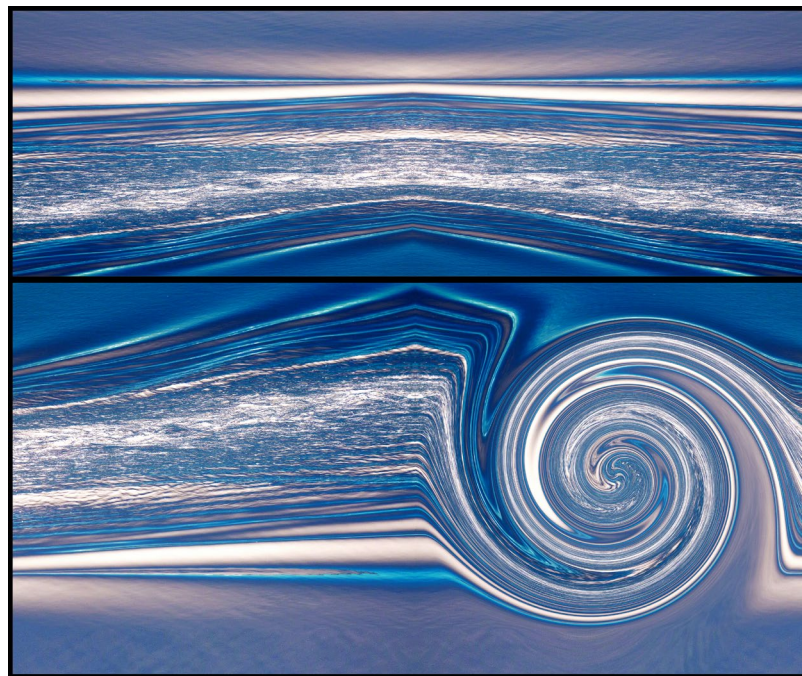
19 Virginia Woolf, *Hullámok* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1978), 5., 6., 25., 141.

A víz időnként prizmaként is viselkedhet, a szivárvány színeire bontva a fehér fényt, a spektrum minden látható árnyalatát felragyogtatva. A vízfelszín mozgó térsíkjai szintén felbontják a fényt, de azok másként, megsokszorozva, milliányi darabban szétszórva a fénypontokat. Az így keletkező „hidrokozmoszok”, vagy „vízverzumok” olyan tűnékeny világegyetemek képeit idézik, melyek amellet, hogy végtelennek tűnnek, véget nem érő formálódásban vannak. A földi víz és a kozmikus eredetű fény fizikai találkozása a víz és a fény vagy tűz virtuális együttállását, vizuális eggyé válását is eredményezi. A víztükör létrejötte is ennek az égi és földi találkozásnak a mozzanatát őrzi. A természeti vizek felszíne, akár sima, akár hullámoktól szabdalt, az égbolt egészét, vagy annak részleteit tükrözi. Feszített víztükör esetén egy olyan vizuális jelenségnek lehetünk a szemlélői, amikor a víz feletti világ és az égbolt kupolája, valamint ezeknek a vízre költöző tükörképe egy valóságosan létező felső félgömbből és egy látszati alsóból álló gömbegésszé zár össze, mert a tér síkra vetülő képe is tartalmaz mélységi illúziókat. A víz átlátszóságának köszönhetően több-kevesebb mértékben

át is hatol rajta a fény, így vízalatti, transzparens rétegeinek részletképei is belemosódhatnak a felszíni tükörképvilágba. A vízfelszín folyamatosan módosuló képei az előzőekben felsorolt tényezők végtelen kombinációinak összetett variánsai, és ez a formai variabilitás és festői gazdagság az, amivel a vizekkel kapcsolatosan a leggyakrabban találkozunk a természetben, és ami képzőművészek sokaságát foglalkoztatja évszázadok óta.

Leonardo da Vinci a festészetéről írt értekezésében még óva inti a művészeket attól, hogy képeiken a vallásos témák háttérül szolgáló táj, vagy annak bármelyik eleme, így a felhők is túlságosan hangsúlyozottá váljanak a főtéma kárára. Bár ő maga

és kortársai is tanulmányozták a tájelemeket, és stúdiókat készítettek róluk, ezek csak a reneszánszt követő stíluskorszakokban jutnak egyre fontosabb szerephez a képzőművészetben, a tájképfestészet önálló műfaja pedig a realizmus és romantika korában éri el virágkorát. Érdekes adalék, hogy az első európai tájképek között szép számban találunk tengerábrázolásokat az 1600-as évek németalföldi festészetében, William Turner vizeket megjelenítő romantikus festményeinek



Lieber Erzsébet: Panthalassa, 2020.



Lieber Erzsébet: Kezdetben 1-3., 2019.

szemléleti és stiláris újításai pedig nagy hatással voltak a barbizoni iskola és az impresszionizmus alkotóira és a modern művészetre. Turnernek nem csak témája, hanem anyaga is volt a víz; víz képei gyakran vízfestmények. Kisméretű, valamint olajkép nagyságú akvarelljeiben a festékekkel és a vízzel játszva, beáztatott felületeken transzparens színmezőket folytatott össze, és ragyogtatott át egymáson. Ezzel olyan módszert fejlesztett ki, amelynél a pigment-szemcsék vízben történő önmozgása, véletlenszerű egymásra úszása, egymáson lebegése és keveredése, illetve a szándékolt műveletek együttesen építik a képarchitektúrát. E technika a hordozót már nem csak alapként kezeli, hanem a fehér papírlapot az ábrázolt valóság világos területeinek megfelelő foltjaiban, vagy a fények helyén fedetlenül hagyva, másutt a lapot a könnyű festékrétegeken átragyogtatva, szuverén kompozíciós szerepkörbe helyezi.<sup>20</sup>

20 D. Udvary Ildikó művészettörténész az I. Országos Papírművészeti Kiállítás katalógusának előszavában a papír médiummá válásának művészettörténeti áttekintését W. Turnerrel kezdi, aki kisméretű, valamint olajkép nagyságú akvarelljeiben a papírlapot fedetlenül hagyva emelte a hordozót képépítő rangra. D. Udvary Ildikó, „A papír médiummá válása,” in I. Országos Papírművészeti Kiállítás, (Budapest: Magyar Papírművészeti Társaság, 1999), 3–10. 3.

Az akvarell önálló képzőművészeti kifejezőeszközzé és műfajjá válásában az angol akvarellisták festéstechnikai fejlesztései mellett a víznek is elvülhetetlen szerepe volt. Európában csak ezidőtájt, a XVIII–XIX. század papírtechnológiai fejlesztései nyomán jelent meg ugyanis az áztatható papír, amely jó nedvszívó képessége révén a vízben oldott festéket több rétegben fel tudta venni. Marshall McLuhan sokat idézett tézisét, miszerint „The medium is the message”, az akvarell technikájának vonatkozásában vizsgálva is szemléletessé válik, hogy az anyag változó viselkedése és kvalitásai az üzenetet, s a rajta, vagy benne kódolt képzőművészeti kifejezést is determinálják, sőt a művészeti gondolkodást is befolyásolják. Hogy a piktúrának ez a sajátos válfaja, a vizes és áttetsző

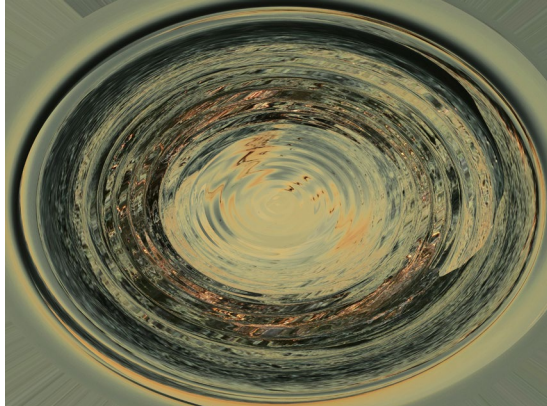
festékrétegeknek egymás mellé, illetve egymásra helyezett laza színfoltjaiból adódó könnyed és derűs benyomást keltő üzenete, fénnel telt hatása kialakulhatott, abban nem annyira a festék pigment állománya játszott szerepet, hiszen azt évszázadok óta változatlanul, finom ásványi porból készítették, hanem a rongypapír új, egyre áztathatóbb minősége. A magas művészet közegében etablálódott akvarelltechnika a médiumra is természetesen visszaható, még ellenállóbb, még speciálisabb akvarellpapír gyártását indukálva.<sup>21</sup> A legjobb minőségű papír beáztható, elárasztható, lemosható, többszörösen újra áztatható.

A klasszikus akvarell XIX. századi virágkorában, a modern művészeti szemlélet kibontakozásának kezdeti időszakában fontossá vált a felület teljes befedését szolgáló festéstechnikával szemben a transzparensabb és nyitottabb felületeket, a szabadabb és mozgékonyabb festésmódot, kötetlenebb kompozíciót lehetővé tevő módszerek kimunkálása. Ahogy Keserü Katalin is írja *Emlékezés a kortárs művészetben* című könyvében: „az életprincípium és ennek mozgásként való jelenléte egy mindennek lelket és elevenséget tulajdonító világgép fundamentuma. A festői nyelv, mely ezt a világgépet és világgépzést megjelenítette, talán Turner és Delacroix életművében alakult ki.”<sup>22</sup> Szintén ebben a könyvben utal Keserü Rosalind E. Krauss észrevételére, melyben a szerző a víztémáknak a művészeti gondolkodást megváltoztató, forradalmi szerepét taglalja: „a Ruskin korabeli angol tájképfestészetnek, majd a francia impresszionisták közül Monet képeinek fő motívumai: a tenger és az ég tették lehetővé a képi-festői, modern autonómia formai kialakulását. A képi fent és lent (ég és tenger)

21 Lieber Erzsébet, „Papír – Anyag – Médium. A papír transzparenciája és „világlása” a memetikus szelekció egyetemes és modern művészeti történetében” (DLA dissz., Pécsi Tudományegyetem, 2008), 53–55.

22 Keserü Katalin, *Emlékezés a kortárs művészetben* (Budapest: Noran Kiadó, 1998), 178.





Lieber Erzsébet: Atlantis 2, 2020.

23 Keserü, Emlékezés a kortárs művészetben, 179.

felcserélhetősége, az alap és alak azonossága e tájképeken a vászon »önálló világgá« alakulásában meghatározó volt.”<sup>23</sup>

Az impresszionistáknak gyakran fő témája a víznek valamely állapota önmagában is, de ennél fontosabb értekezésünk szempontjából, hogy festményeikbe bevonják a teljes természeti teret, és az azt kitöltő vírzészecskék és fényhullámok, valamint a mindenkori főtéma teljes impresszióját képi jelek együttesévé írják át. Ez a módszer, a látottaknak adekvát rajzi-festészeti jelek megfeleltetése, a keleti művészetekben mindig is meghatározta az alkotói attitűdöt. A japán művészet vízábrázolásai közül az 1760-ban született Kacusika Hokusai fametszetei és festményei a legismertebbek, amelyekben a képi jelek széles skálája nem szimplán ábrázolja a legkülönbébb vízformákat, hanem jellemzi azok karakterét; azok titkaiba behatolva, megérteni és megjeleníteni igyekszik azok tartalmi aspektusait. Hokusai deklarált célja, hogy munkássága során elérje a legmagasabb művészi minőség stádiumát, azt, amikor minden papírra vetett vonás és tájforma élővé válik. Ennek záloga, hogy a kreatív grafikai jelek nem a valós formától elszakadnak, öntörvényűen ötletesek, hanem azokhoz igazodva kifejezők és lényegiek.

Európában az individualizációs folyamattal párhuzamosan a külső táj ábrázolásának igénye háttérbe szorul a belső táj kifejezésének javára.<sup>24</sup> Ez pedig nem egy belsőleg látott, mozdulatlan kép, hanem emlékképek és imaginációk egymásra épülő vetületei. A posztimpresszionisták és az expresszionizmus előfutárainak, így pl. Van Gogh vagy Edvard Munch képein gyakran különös, hibrid tájképződmények kavarognak, amelyekben keveredni látszanak a víz formai emlékképei

24 Keserü, Emlékezés a kortárs művészetben, 177.

egyéb tájformációk (csillagos ég, felhők, mezők, fák stb.) tudati és emléklenyomataival. Az expresszionisták gyakran nyúlnak a víz motívumához. Emil Nolde tengert megjelenítő festményeinek sora a legkülönbébb belső élmények és lelki állapotok manifesztációinak gazdag tárháza. Melyik médium lehetne alkalmasabb erre a célra, mint a víz, ami az analitikus pszichológiában a tudattalan megnyilvánulásának jelképe, az álmokban megjelenő állapotai pedig bizonyos lelki történéseket, érzelmi állapotokat vagy életeseményeket szimbolizálnak?

A modern művészet – Almási Miklós esztéta által gyakran hangoztatott – rejtvény jellege nem szimplán abban nyilvánul meg, hogy ezeknek a műveknek a megértése nehezebb lenne, hanem abban is, hogy befogadásuk a tudat rejtettebb, vagy tudattalan rétegeinek bekapcsolása nélkül aligha lehetséges. Ez magyarázhatja, hogy a japán származású, kortárs New York-i festő, Hiroshi Senju<sup>25</sup> nagyméretű, fenséges vízesésképei és installációi, vagy Fabrizio Plessi<sup>26</sup> olasz művész, a víz elemével operáló, monumentális léptékű videóinstallációi elementáris erővel hatnak ránk. Még a tudati kontroll bekapcsolódása előtt, valami ősi mélységben érintik és rendítik meg lényünket és létünket azt sugallva, hogy ezek az ismert vízformák egy egyensúlyban lévő, végtelen világegyetem formációi is egyben, a víz végső igazságának és erejének sűrített kivonatai.

Bill Viola és alkotótársa, Kira Perov<sup>27</sup> meg is fogalmazzák ars poétikájukban, hogy céljuk áttemelni a nézőt egy másik világba, ahol elidőzhet, és meditálhat. Viola legkorábbi, **He Weeps for You (Érted sír)** (1976) installációjának alapja egy menyegyzetről szivárgó rézcső, ami egy pergődobba csepegteti a

25 „Hiroshi Senju,” Artsy, hozzáférés: 2022.10.24., <https://www.artsy.net/artist/hiroshi-senju>

26 „Liquid Labyrinth. Fabrizio Plessi,” Ludwig Museum, hozzáférés: 2022.10.24., <https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/liquid-labyrinth-fabrizio-plessi>

27 „Bill Viola,” Artnet, hozzáférés: 2022.10.24., <https://www.artnet.com/artists/bill-viola/>

vizet. A csepegés felerősített hangja kitölti a teret, miközben a csepegtetőre irányított kamera képét óriási nagyításban vetítik a terem másik oldalára, ahol a látogatók saját figuráikat látják a csepegtetőben. Még az olyan, későbbi alkotásaiban is, ahol a víz nem egyedüli szereplő, mint pl. a *The Crossing (Átkelés)* vagy az *An Ocean Without a Shore (Egy part nélküli óceán)* című videóiban, amelyekben emberek jelennek meg a vízrétegben, az evilágot és a túlvilágot összekötő közegként is értelmezhető víz jelenléte, illetve a szereplők általi érintésének gesztusai erőteljes emóciókat és emlékeket ébresztenek a befogadóban, a halandóságról szóló meditációkra, spirituális elmélkedésekre, epifánikus élmények megélésére készítetve őket.

E lapszám és cikkünk kézenfekvő tematikai kapcsolódása okán azt hihetnők, hogy ez az írás Szürakuszába repít majd bennünket, ahol rálelünk Arkhimédészre, aki épp heurékát kiált, mert a fürdőkádba lépve ráeszmél a hidrosztatika alaptörvényére. A Vitruvius által kétszáz évvel később lejegyzett történet hitelességének bizonyítására, vagy cáfolatára azonban azóta sem volt képes a tudomány. A Water Lab víz kutatásainak tanulságai alapján abban lehetünk biztosak, hogy a görög tudós fürdővizének minden egyes cseppje formai változtatásokat eszközölve reagált a fürdőzés eseményére. De hol van már a tavalyi hó, akarom mondani az ókori közfürdő vize! Mennyi új információ írhatta felül ezeknek a cseppeknek a mintázatait évezredes körforgásukban! Az emlékezet, az információ és a víz tematikai érintettsége miatt azt a vonatkozást viszont nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a digitális technikák megjelenése előtti legfejlettebb információhordozók, a pseudo- és valódi papírféleségek (tapa, papirusz,

rost- és rongypapír) előállításához szükséges rostanyagot vízben puhítják, úsztatják, tapasztják és filcesítik. A predigitális ismeretátvitelnek ezek a vízben képződő szövedékek, a két-dimenziós papírlapok, illetve a belőlük készült könyvek voltak a legproduktívabb formái. A legtöbb tudományos és kulturális ismeret, sok zenei, valamint képzőművészeti emlék is papír hordozón hagyományozódott és jutott el hozzánk.

Ez a tanulmány azt igyekezett körüljárni, hogy a víz minden formája végeredményben drámai környezeti és projektált lelki eseményeknek, egyben a pillanatnyinak és az egyetemesnek is a határfelülete és/vagy -területe. A kozmikus dráma, a „fény tetteinek és szenvedéstörténetének” (Goethe) ez a színtere, amely az analitikus pszichológiában a tudatalatti és a lélek szimbóluma, egyszersmind olyan médium, ami emlékeket őriz, és amin keresztül önmagán túlmutató, egyetemes, illetve gyakran csak tudattalanul érezhető, biológiai eredetű, vagy individuális emlékekre, archetipikus jelentésekre és szimbólumokra is utaló, sokféle mögöttes létélmény artikulálódik. Ezek megtapasztalása nem szimplán heurisztikus élményt kínál, hanem a kezdet koncentrált erőforrásaiból, a Thalassa hadal<sup>28</sup> rétegeiből történő erőmerítés eufóriáját is. Ezt élhette meg Olafur Eliasson *The weather project (Az időjárás projekt)*<sup>29</sup> című, a londoni Tate Modern Turbine Hall-jában kiállított installációjának mintegy kétmillió látogatója is, akik a mennyezetet borító, hatalmas tükörben a kiállítóteret ellepő, sárgás-narancs fényben úszó ködfátylon keresztül önmaguk feketére változó árnyait átlényegülve, a realitásból kiemelkedve láthaták viszont. A minden más színt kioltó, monokromatikus lámpák szolgáltatta fényt a szemben lévő falra helyezett, Napot

28 hadal: a hadal zóna az óceánok legmélyebb, legkevésbé ismert része. Gyakran tengerfenéki árok, vagy szakadék.

29 „Olafur Eliasson: The weather project, 2003,” hozzáférés: 2022.10.24., <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project>

szimbolizáló, óriási korong sugározta a ködtérbe, ami tompította és módosította, diffúzzá, misztikussá téve a sugárzást. Sokan a padlóra feküdtek, és hosszasan időztek itt lévőségük és túllévőségük egyidejű, lebegtetett megélésében, mások gyermeki tisztasággal, kezükkel és lábukkal integetve adták át magukat a lélekemelő játék örömeinek.

A víz végtelen lehetőségmezőket nyit meg a tudományos kutatáson túl a művészi megközelítésre is; a személyes emlékekből és tudattalanból, de a víz elemhez kapcsolódó kollektív és kozmikus emlékezetből is merítő, mögöttes létélmény felkutatása és felmutatása mellett abba a „lehetséges egyetemesbe” történő behatoláshoz is, amiről Dobai Péter így ír: „Minden művészi megjelenítés és művészi megnyilvánulás [...] az alkotó individuum extrémén szubjektív és invazív behatolása egyelőre még nem létezett, de lehetséges egyetemesbe, amit maga a műalkotás kénytelen gravitációja hoz létre, nolens-volens.”<sup>30</sup>

30 Dobai, „Emlékezés a kortárs művészetben,” 106–109.

## Bibliográfia:

- „Bill Viola.” Artnet, hozzáférés: 2022.10.24., <https://www.artnet.com/artists/bill-viola/>
- „Eötvös Pétert az „év zeneszerzője” díjra jelölték Németországban.” *Fidelio*, 2019. július 12., hozzáférés: 2022.10.22., <https://fidelio.hu/klasszikus/eotvos-petert-az-ev-zeneszerzoje-dijra-jeloltek-nemetorszagban-146788.html>
- „Liquid Labyrinth. Fabrizio Plessi.” Ludwig Museum, hozzáférés: 2022.10.24., <https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/liquid-labyrinth-fabrizio-plessi>
- „Hiroshi Senju.” Artsy, hozzáférés: 2022.10.24., <https://www.artsy.net/artist/hiroshi-senju>
- „Nagyon aktuális lett Eötvös Péter műve,” *Kulturpart*, 2019. július 12., hozzáférés: 2022.10.22., [https://kulturpart.hu/2019/07/12/nagyon\\_aktualis\\_lett\\_eotvos\\_peter\\_muve](https://kulturpart.hu/2019/07/12/nagyon_aktualis_lett_eotvos_peter_muve)
- „Petőfi Sándor: A Tisza.” Alkotói portrék a magyar irodalomból, ELTE-BTK, hozzáférés: 2022.10.22., <https://magyar-irodalom.elte.hu/sulinet/igyjo/setup/portrek/petofi/tisza.htm>
- „Petri György; Mosoly.” Hozzáférés: 2022.10.24., [https://www.wisegradliterature.net/works/hu/Petri\\_Gy%C3%B6rgy-1943/Mosoly](https://www.wisegradliterature.net/works/hu/Petri_Gy%C3%B6rgy-1943/Mosoly)
- „Olafur Eliasson. The weather project, 2003.” Hozzáférés: 2022.10.24., <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project>
- „The World in a Drop. The Ability of Water Functioning as Memory and Mirror.” World in a Drop. Hozzáférés: 2022.10.22., [https://www.weltimtropfen.de/index\\_english.html](https://www.weltimtropfen.de/index_english.html)
- Almási Miklós. *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában*. Budapest: Helikon Könyvkiadó, 2003.
- Brown, William. „Scientists Show That Water Has Memory.” Resonance Science Foundation, Oct 05 2018, hozzáférés: 2022.10.22., <https://www.resonancescience.org/blog/Scientists-Show-That%20Water-Has-Memory?fbclid=IwAR2bwSo20Ckxv0GAMUJqlrpBL3Hco1EdPXoEzP19Wv2V7LutEujyKByTfs>
- D. Udvary Ildikó. „A papír médiummá válása.” In *I. Országos Papírművészeti Kiállítás*, 3–10. Budapest: Magyar Papírművészeti Társaság, 1999.
- Danto, Arthur C. „Történetek a művészet végéről.” In *Művészet az ezredvégen. Tanulmányok a művészet végéről és a művészettörténelem újrakezdéséről*. Kézirat. szerk. Pernecky Géza, 183–192. Budapest, 1999.
- Dobai Péter. „Keserű Katalin/ Emlékezés a kortárs művészetben.” *Kortárs*, 43. évf., 6. sz. (1999): 106–109. Hozzáférés: 2022.10.22. <http://epa.oszk.hu/00300/00381/00025/dobai.htm>
- Ferenczi Sándor. *Katasztrófák a nemi működés fejlődésében*. Budapest: Filum Kiadó, 1997.
- Hoppál Mihály, Jankovics Marcell, Nagy András, Szemadám György. *Jelképtár*. Budapest: Helikon Kiadó, 1990.
- Jung, Carl Gustav. *Az archetipusok és a kollektív tudattalan*. Ford. Turóczy Attila. Budapest: Scolar Kiadó, 2011.
- Keserű Katalin. *Emlékezés a kortárs művészetben*. Budapest: Noran Kiadó, 1998.
- Kröplin, Bernd, Henschel, Regine C. *Die Geheimnisse des Wassers: Neueste erstaunliche Ergebnisse aus der Wasserforschung*. München: AT Verlag, 2016.
- Lem, Stanislaw. *Solaris*. Fordította Murányi Beatrix. Budapest: Helikon Kiadó, 2022.
- Leonardo da Vinci. *A festészetről. Trattato della pittura*. Fordította Gulyás Dénes. Szeged: Lectum Kiadó, 2005.
- Lieber Erzsébet. „Papír – Anyag – Médium. A papír transzparenciája és „világlása” a memetikusszelekció egyetemes és modern művészeti történetében.” DLA dissz., Pécsi Tudományegyetem, 2008.
- Moholy-Nagy László. *Az anyagtól az építészetig*. Budapest: Corvina Kiadó, 1968.
- Moholy-Nagy László. *From Material to Architecture. Bauhausbücher 14*. Zürich: Lars Müller Publishers, 2021.
- Wolf, Virginia. *Hullámok*. Fordította Mátyás Sándor. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1978.

# Szalay Miklós

ORCID: 0000-0002-6228-3734

**MATE KC Rippl-Rónai Művészeti Intézet**

[szalay.miklos@uni-mate.hu](mailto:szalay.miklos@uni-mate.hu)

Artcadia, ú.f. 1(2), 26–41. (2022)

DOI: [10.57021/artcadia.3822](https://doi.org/10.57021/artcadia.3822)



A cikkre a Creative Commons 4.0 standard licenc alábbi típusa vonatkozik: CC-BY-NC-ND-4.0.

## Birodalmi design

A tanulmány gondolatkísérlet, hogy összehasonlíthatók-e a geopolitikai birodalmak a cégbirodalmakkal, illetve a designnak milyen szerepe van mindkettőben. A szerző nem a feltalálás aktusát, hanem annak társadalmi, közösségi szerepét elemzi. Az első részben a birodalom fogalmát és fajtáit, a másodikban a birodalom és design összefüggéseit vizsgálja, míg végül adatszerűen mutatja be egy autokratikus és egy demokratikus berendezkedésű terület találmányait. A birodalmak fejlődésének, technológiai megújulásuk szükségességének fontossága másként mutatkozik meg egy hanyatló és egy még uralkodni képes birodalom esetében. Birodalmakról lévén szó, vezetői döntéseik hátterében nyilván sejthetünk politikai szándékokat is, de a végső hatalmi átrendeződést mégis technológiai tényezők határozzák meg és nem a tehetséges politikai ravaszkodások. A technológiai tényezőkhöz pedig termékek és főleg feltalálások szükségesek. Az orosz és amerikai technológiai stratégiák közt a lényegi különbség a látványos fejlesztések, bejelentések és a valóban biztonságosan működtethető termékek volumenének arányában van.

**kulcsszavak:** birodalom, technológia, design, California, márkabirodalom, feltalálás

## Imperial design

The study is a thought experiment on whether geopolitical empires can be compared to corporate empires, and what role design plays in both. The author does not describe the act of invention, but its social role. In the first part, he examines the concept and types of empire, in the second, the connections between empire and design, until finally he presents the inventions of an autocratic and a democratic area in a data-like manner. The importance of the development of empires and the necessity of their technological renewal is shown differently in the case of a declining empire and one still able to rule. Since we are talking about empires, we can obviously guess the political intentions behind their leadership decisions, but the final reorganization of power is still determined by technological factors and not by talented political cunning. Technological factors require products and especially inventions. The essential difference between the Russian and American technological strategies lies in the proportion of spectacular developments, announcements and the volume of products that can be operated safely.

**keywords:** empire, technology, design, California, brand empire, invention



Macintosh személyi számítógép reklám 1984-ből, rendezte: Ridley Scott, főszerepben: Anya Major, forrás: <https://www.imdb.com/title/tt4227346/hozzaferes>: 2022.10.18. a klip: <https://www.youtube.com/watch?v=Vtvjb-moDx-I>

A világ ma legnagyobb értékű vállalata 1984-ben új termékének reklámfilmjéhez Orwell 1984-ének egy képzelten jelenetét használta fel. Az üzenet: a technológiai forradalom jegyében a kreativitás győz az egyhangú demagógia felett. A Macintosh számítógép volt a termék, és mintha két birodalom összecsapását láttuk volna ebben az 1984-es reklámban: egy fiktív disztópikus birodalomét és egy éppen születőben lévő üzleti birodalomét. 2022-ben az ukrán-orosz háborúban is birodalmak összecsapását látjuk. Nem pusztán két országét vagy proxyháborúként értelmezve az orosz birodalom és az EU vagy az USA összefeszülését, hanem a megújuló technológiák, precíziós fegyverek és finomhangolt folyamatirányítást képviselő harcát a néha 70 évvel korábbi harcmódot ismerő stratégiák ellenében, akár úgy is, hogy mindkét harcoló fél rendelkezik mindkettővel, csak más-más arányokban. A háborúban a terület feletti uralomra törekvést kiegészíti a technológia és az üzleti/piaci, illetve a média feletti uralomra törekvés.

Így az orwelli jóslat, az 1984 mint toposz önmagán túlmutatva fordulóponttá válik és 2022-re is értelmezhető, hiszen a regény ötlete már magában hordja azt a kettősséget, ahol egyrészt egy birodalom célja önmaga és az elnyomás lehet, másrészt a civilizáció, a technológia fejlesztése. Hogy ez két ellentétes szándék, már Orwell számára is világos volt. Az 1984 nem csak egy jó reklámot ad el '84-ben, hanem a nemzeti alapú birodalmak és az ezektől függetlenedő vállalatbirodalmak hatalmának összemérhetőségére is rámutat. Nem úgy, hogy harcol egymással vállalat és birodalom, hanem a technikai versenysportokhoz hasonló

módon: a haditechnikát gyártó-fejlesztő vállalat győzelmét hirdeti a győző. Ferrariként, Audiként látjuk célba érni a Howitzer-rakétákat és mint versenystállónak szurkolunk a választott félnek. A demagógnak tartott oldalról, az Orosz Birodalom területéről közmegegyezéssel kötelező kivonulni a nyugati nagyvállalatoknak, a nagy márkák csak a csúcstechnológiát, a versenystállós éthoszt, a "szép" oldalt képviselhetik. 2022 februárjában indult az orosz agresszió, márciusra a Tesla kivételével a világ 28 legértékesebb vállalata hagyta el Oroszországot, 2022 nyaráig mintegy 1000 vállalat távozott.

A 60-as években épített szovjet KM ekranoplan, azaz a Kaszpi-tengeri szörny, ami 420 km/h sebességgel volt képes a víz fölött siklani és a legnagyobb repülő volt valaha. Amerikai kém-műhold készített róla felvételt működés közben, de végül 15 év tesztelés után 1980-ban a tengerbe ütközött és elsüllyedt. MD-160 néven készült egy továbbfejlesztett típus, ami 1990 óta működésképtelen. Megpróbálták múzeumba vontatni – most a tenger partján áll.



kép forrása: <https://caspiantpost.com/en/post/culture/intersections/does-the-caspian-sea-monster-really-exist>

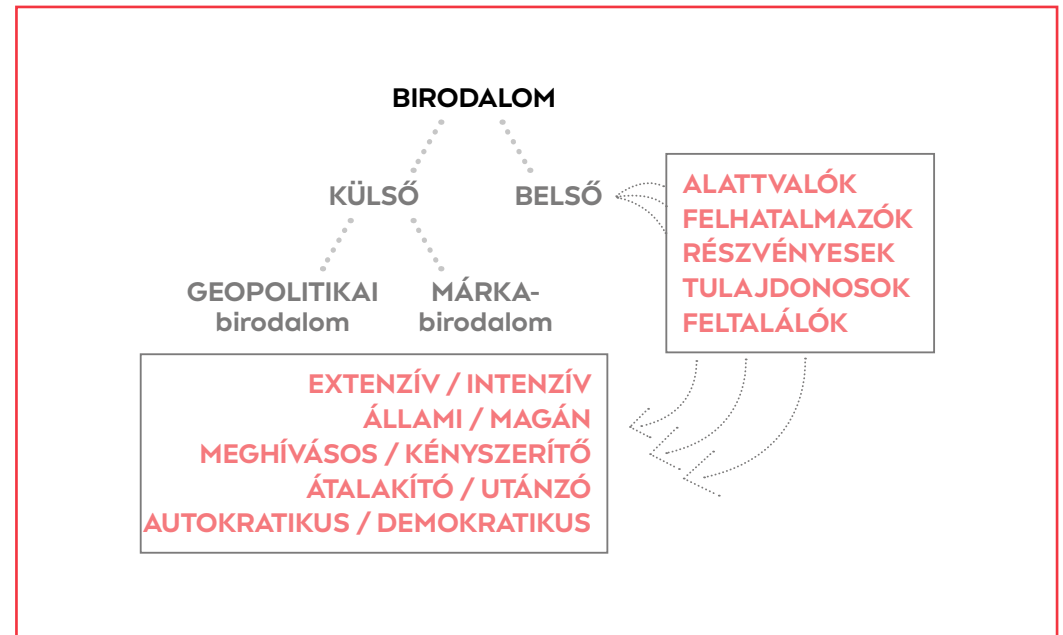
## Birodalomtípusok

Kiindulásunk az említett '84-es Macintosh-reklám: a birodalom disztópikus ábrázolása és a keletkező cégbirodalom ígérete közti pillanatban vagyunk. Korszakváltást vagy inkább birodalomtípus váltást láthatunk, amikor a birodalmasítás módja területiből technológiaiba változik. Mielőtt belemerülnénk a részletekbe, tisztázzuk, hogy miként beszélhetünk birodalomról: vannak-e jellemzői, lehet-e beszélni a centralizáció, a stabilitás mértékéről és mi a szerepe a kreativitásnak a birodalomalapításban?

A birodalmak többféle módon elemezhetők, legyen szó akár terület alapú birodalomról vagy üzleti birodalomról:

1. **extenzív és intenzív hatalomra törekvő, a hagyományos termelőeszközök és a fejlett technológiák alkalmazása szerint**
2. **állami és magán, a tulajdon minősége szerint**
3. **meghívásos és kényszerítő, a kulturális vonzerő és a fegyveres hódítás szerint**
4. **átalakító és utánzó, a lépéseket diktáló és mások lépéseire válaszolni kénytelen vezetési stratégiák szerint**
5. **autokratikus és demokratikus, a vezetés berendezkedése szerint**
6. **külső kényszerítésen és belső motiváción alapuló, a birodalmi szerepek szerint.**

**1.** Az extenzív és intenzív hatalomra törekvés közötti különbséget az újkor előtti és újkori igényekkel magyarázhatjuk. Az extenzív hatalom lényege, feltétele a



területi expanzió, a munkára fogható alattvalók nagy száma, az ásványkincsek és általában a kincsek megléte, az intenzív a kiépült piac, az innovatív gondolat, az automatizálás, a részletek finomhangolása, a hatékonyság, a sztenderdizáció.

Ha sok embert akarunk élelmezni, extenzív szemléletre van szükségünk, tehát például gabonaföldekre és gépekre, amennyiben nem vagyunk képesek a élelmiszert egyéb innovatív módszerrel, nagy területigény nélkül is előállítani. Ha meg szeretnénk védeni magunkat az ellenségtől, ágyúra van szükségünk, mindaddig, amíg nem vagyunk képesek például nanorobotokat juttatni az ellenség testébe, hogy életfolyamatait befolyásolhassuk, ahogy ezt a lehetőséget sci-fikből bizonyára ismerjük. Az extenzívnek és az intenzívnek tehát keverékei, kombinációi működnek, és csak az a kérdés, mennyire sikerül az intenzív tényezők arányának növelése. A gunyoros hangsúlyt kapott legújabb kifejezéseink – stadionépítés, térkövezés – a technológiai váltás szempontjából inkompetens, extenzív gondolati sémákba ragadt politikai vezetést kritizálják. A jachtozás terminust is érezhetjük pszeudocselekvésnek, mintha a hódítás és a

Josh Niland, The Line, the largest part of Saudi Arabia's ambitious NEOM project, looks like a total fantasy, Archinect news, hozzáférés: 2023.01.10.  
<https://archinect.imgix.net/uploads/05/051ee71f5158cf69be69d7616ae2afb4.jpeg?fit=crop&auto=compress%2Cformat&w=1200>

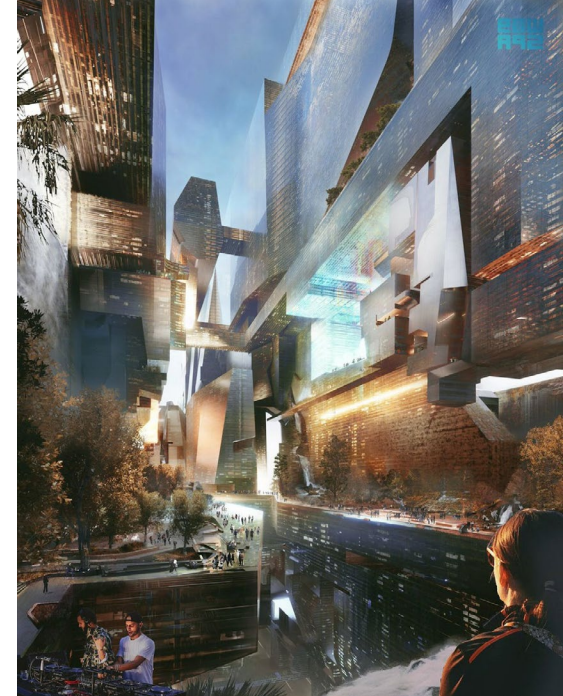
társadalmi elkülönülés lenne az arra kiválasztottak célja.

Az extenzív hatalmi struktúráknál az intenzívek gyorsabban jönnek létre: 1975-ben az a vállalat, ami ma a legnagyobb profitot állítja elő a világon, nem létezett. Ennek a vállalatnak nem valamilyen kincs (arany, olaj stb) van a birtokában, nem hatalmas termőterülettel, bányával és nem szuperfegyverrel büszkélkedik. Egy garázs vállalkozásból indult és voltaképp csak összekötögetett szálakat a kibernetikában: a bittérképes ábrázolást, a kurzoros navigációt és egy laikusok számára is használható operációs rendszert.<sup>1</sup> 2022-ben a piaci értéke 48-szor akkora, mint a legnagyobb orosz vállalaté, a Sberbanké.

Harari szerint az újkőkori emberek irtottak ki rengeteg állatfajt és tettek tönkre hatalmas természeti területeket.<sup>2</sup> Az újkor talán legnagyobb vállalata a Holland Kelet-indiai Társaság volt,<sup>3</sup> és extenzivitásából élt: kultúrákat, civilizációkat tett tönkre, zsákmányolt ki – mai kifejezéssel élve ez volt a szolgáltatása. A tisztán extenzív viselkedés ezek szerint maga a rombolás. Ma a társadalmi kontroll erősebb és egy mai Kelet-indiai Társaság nem élhetne ilyen életet, mert elfogytak a szabadon tönkretehető területek: ma a válságokat mindig az extenzívről intenzívre átállás okozza. A kétséges értékrendet képviselő vállalatok ma nem juthatnak olyan messzire, mint a 17. században – példa lehet erre minden környezetkárosító bányatársaság, neveltségessé tett mlm-rendszerű áltudományos céghálózatok vagy károsnak nyilvánított vállalatok elleni, társadalmi szintű aktivitást kiváltó akciók, amilyeneket pl. az állatvédő Peta<sup>4</sup> vagy a Greenpeace szervez. Nem az a lényeg, kinek van igaza, hanem hogy létezik társadalmi kontroll, ami civil szervezetek

eszmék melletti vagy elleni állásfoglalásra, gondolkodásra készíti a fogyasztókat és a befektetőket.

A szaúdi sivatagba 2030-ra Szaúd-Arábia koronahercege egy 170 km hosszú, 200 méter széles fal alakú önfenntartó épületet tervez tele luxussal és csúcstechnológiával, ez lenne messze a világ legnagyobb épülete, ha megépülne. A NEOM<sup>5</sup> az extenzív és intenzív eszmék keverékének példája. Óriási épület, ami hagyományos technológiákkal csak egy ennél sokkal nagyobb helyen és jóval nagyobb energiaigénnyel lenne működőképes. Adatszerűen néhány összehasonlítási példával tudom ezt szemléltetni: a NEOM a távolabbi jövőben 4 millió lakosra számít, tehát 34 km<sup>2</sup>-en élne ennyi ember. Ma Európában Berlin esik ebbe a mérettartományba 3,6 milliós lélekszámával, ez a lakosság viszont 900 km<sup>2</sup>-en oszlik el egy erdős-ligetes területen, vagyis míg az utópikus NEOM népsűrűsége 117 600 fő/ km<sup>2</sup> lenne, a jelenlegi Berliné 4000 fő/km<sup>2</sup>, akkor a NEOM épületében a népsűrűség a mai berlininek a 29-szerese lenne. Tekintettel arra, hogy Berlin parkos elrendezésű épületeivel mai szemmel harmonikus, kiegyensúlyozott életteret kínál a lakóinak, ami pusztán technológiai eszközökkel nem összezsugorítható, Hongkongot



5 neom.com, hozzáférés: 2022.10.01., <https://www.neom.com/en-us/regions/theline>.

1 Christoph, „The History of the Apple Macintosh,” mac-history.net, 2021.10.02., hozzáférés: 2023.01.15., <https://www.mac-history.net/2021/02/10/history-apple-macintosh/>.

2 Yuval Noah Harari, *Sapiens* (Animus, Budapest, 2018), 71.

3 Koroknai Gergely, „A valaha volt legnagyobb vállalat kétszer annyit ért, mint a mai Amazon, Apple, Google és Microsoft együtt,” telex.hu, 2020.12.26., hozzáférés: 2022.10.01., <https://telex.hu/esz-kombajn/2020/12/26/holland-kelet-indiai-tarsasag-voc-fuszer-kereskedelem-hollandia-vilag-legertekesebb-cege>.

4 „What PETA REALLY Stands For,” peta.org, hozzáférés: 2022.10.01., <https://www.peta.org/features/what-peta-really-stands-for/>.

is vehetjük népsűrűségi példának, ahol 1110 km<sup>2</sup> szárazföldre 7,3 millióan jutnak, ám a hongkongi népsűrűség (6575 fő/ km<sup>2</sup>) is csak tizenharcada a tervezett NEOM-belinek. Tehát egy néptelen sivatagot képzelünk el Szaúd-Arábiában, ahol egy Asimov-regénybe illő egyenes és tükröző falú épített struktúra egy olyan átriumot rejt magában, ahol 300 méter magasból az épületből kinézve még fölfelé 200 méter épületet láthatunk magunk felett, és mindezt száz kilométer hosszan.

A NEOM jól illusztrálja az extenzív-intenzív problematikát, ami a megvalósítás társadalmi körülményeire is rávetül, a gazdag építető nyilván jó nagy nyomot akar hagyni maga után, ami illik a hely szelleméhez – ókori keleti birodalmi gondolat. Viszont csak az intenzív nyugati technológiák jelentik az eszközt hozzá. A birodalom leendő ura a tervezőkkel és a tervet ellenzőkkel cudarul bánik, de a nyugatinál nyugatibb dolgot szeretne, így a fejében létező birodalom létrehozóit a demokratikus világban kell megtalálnia. A civil értékekre érzékeny befektetőket visszatarthatja a viselkedése, ami ellehetetlenítheti a tervét, viszont a designsajtó munkatársaival – a propagandával – jó a viszonya. Amennyiben megvalósul a terve, mi, a kritikus szemlélők egyszerre üdvözölhetjük és kárhoztathatjuk a csúcstechnológiát.<sup>6</sup>

**2.** Geopolitikai és céges birodalom másik elnevezése az állami és a magán – vagy más terminussal állami és polgári. A valódi technológiai újítások legtöbbször a magánszektor felől érkeznek és "szivárognak fel" az államilag kontrollált testületek felé. Ez tehát Simmel leszivárgás-elméletének<sup>7</sup> kifordítottja, ugyanis nem az a lényeg, hogy először titkos

katonai célra használják a technológiát, aztán nagyvállalati, majd végül polgári célokra, hanem hogy a kis cég nő meg, terjed el és teszi függővé az államot.<sup>8</sup> Ha egy politikai hirdetés megjelenik, azt nem a katonaság és a titkosrendőrség, hanem a Facebook hagyja jóvá, cenzúrázza vagy fogadja el a hirdetésért a pénzt – a Facebook magánvállalat. A Pegazus-kémszoftvert<sup>9</sup> magáncég fejlesztette és államok vásárolják. Ha olyan, biztonságos minisztériumi email-címet kell használnia egy állami alkalmazottnak, amit nem tud máshol, csak az irodájában megnyitni, akkor szükség esetén lehet, hogy egy irodából kivihető gépre telepítik az informatikusok azt az egyedi levelezőszoftvert, amivel máshonnan is be tud jelentkezni. De a szoftver gyártója magánvállalat. A szubkultúrák is fölfelé szivárognak: a gördeszkás közösség a huldigánságtól az olimpiai sportágig jutott, amiről Tony Hawk, a gördeszkás guru azt nyilatkozta, "nagyobb szükségük van ránk, mint nekünk rájuk".

Ezzel az elmélettel, a "felszivárgással" ellentétben áll a leszivárgás-elmélet: a birodalom szempontjából ugyanis az számít innovatív technológiának, ami biztosítja, megerősíti a létét, a véleményvezérek utánzása jó stratégia. Technológiai értelemben ez nyilván elsősorban katonai innovációt jelent, de lehetséges az is, hogy a birodalom a demokráciára és nem a központosításra épül, és akkor nem a katonai, hanem a jóléti innovációk, technológiák lesznek azok, amik számítanak, azaz, amire a feltalálás szót használják. Ami katonai és titkos, arról mi, polgárok úgysem tudunk, így azt sem tudjuk, hogy van-e leszivárgás, sem azt, hogy nincs.

Ma, 2022-ben azt tapasztaljuk, hogy az igazán érdekes és örültnek tartott újítások magánvállalati fejlesztések, és

6 Bodnár Zsolt, „Messze áll a fenntarthatóságtól. NEOM, a Szaúdi sivatagba álmodott gigantikus okosváros,” qubit.hu, 2022.07.27., hozzáférés: 2022.10.01., <https://qubit.hu/2022/07/27/mesz-sze-all-a-fenntarthatosagtol-neom-a-szaudi-sivatagba-almodott-gigantikus-okosvaros>.

7 Ellen Charl Wood, „Georg Simmel's Fashion Analysis, Fashion and Sustainability,” 2015.03.10., hozzáférés: 2022.10.01., <https://rampages.us/fashionsustainability/2015/03/10/georg-simmels-fashion-analysis/>.

8 Kimberly Amadeo, „Why Trickle-Down Economics Works in Theory But Not in Fact,” The Balance, 12.30.2021., hozzáférés: 2022.10.01., <https://www.thebalance.com/trickle-down-economics-theory-effect-does-it-work-3305572>.

9 A Pegazus-lehallgatósi ügyről ld. Stephen Shankland, „Pegasus Spyware and Citizen Surveillance: Here's What You Should Know,” cnet, 07.19.2022. hozzáférés: 2022.10.01., <https://www.cnet.com/tech/mobile/pegasus-spyware-and-citizen-surveillance-what-you-need-to-know/>.



nincs és nem lehet relevanciája, hogy ilyen merész ötletek gazdáit politikusként vagy állami vezetők legyenek. Amikor egy márka gazdasági volumene eléri azt a méretet, hogy állami döntéshozók, régiók vezető testületei is figyelembe kell, hogy vegyék üzletpolitikájukat, már nem pusztán márkáról, hanem márkabirodalomról beszélünk, ezeket angolul úgy nevezik, global brands. A márkabirodalomnak<sup>10</sup> van meg az esélyük, hogy pár évtizeden belül olyan életfeltételeket kínáljanak polgárainknak, ami vetekszik a nemzeti identitások kínálta feltételekkel – teljesebb és érdekesebb életet kínálva, a nemzetállami preferenciákkal versenyezve. Ilyen birodalomtípus-ellentéteket már most is láthatunk. A márkák, ha terjeszkedni kezdenek, sokszektoros szolgáltatókká válnak, amire az ernyőmárka kifejezést használjuk, de kifejezőbb erre a tendenciára a branded house,<sup>11</sup> ami azt jelenti, egy márka nagyon sokféle tevékenységgel foglalkozva is megtarthatja eredeti márkafilozófiáját. Például a Virgin zenekiadó virginsége megmarad, amikor légitársaság, vasúttársaság, biztosítás, mobilszolgáltató, áruház vagy épp a Hiperloop fejlesztése a téma, vagyis márkaházként a Virgin ezer arcát mutathatja. Az angol "ház" kifejezésről eszünkbe juthat a történelmi áthallás: Habsburg-ház, Bourbon-ház, szintén ezerféle egykori szerepben. Ahogy adott helyzetben a történelmi házak, úgy a jövőbeni márkaházak is a lehető legtöbbet hozzák ki a technológia/kultúra lehetőségeiből. Az információs társadalom és a márkák ma kedvezőbb életfeltételeket és megfelelőbb túlélési technikákat kínálnak, mint az extenzív stratégiák és a geopolitikai kormányzatok.<sup>12</sup> Hogyan harcolhat egy geopolitikai birodalom márkákkal? Körülmélyesen, hiszen ha egy betolakodó el akarná például

10 A márkabirodalomok kétféle terjeszkedési stratégiájáról ld. Tim Brown, „Strategies for Your Architected Brands,” Brandfolder, 12.16.2022., hozzáférés: 2022.10.01., <https://outfit.io/blog/strategies-for-house-of-brands-or-a-branded-house>.

11 Stewart Hodgson, „The art of brand architecture,” Fabrik, hozzáférés: 2022.10.01., <https://fabrikbrands.com/virgin-brand-architecture/>.

12 „8 strengths of transformational cultures,” Gapigvoid, 08.15.2022., hozzáférés: 2022.10.01., <https://www.gapingvoid.com/blog/2022/08/15/8-strengths-of-transformational-cultures/>.

foglalni a Szilícium-völgyet, annak nem az állóeszközei lesznek az értékesek, hanem a fejlesztők és a management általában, akik mint a hegedűjével menekülő művész pár napon belül már másik helyen folytathatják designbirodalmi tevékenységüket. A Szilícium-völgy nem ellopható – a céges állóeszközök és szoftverek a működtetők nélkül nem sokat érnek.

**3.** Létezik meghívásos birodalom és kényszerítő birodalom. 1945-50 körül a két rivális erőt, Amerikát és a Szovjetuniót kétféle stratégia vezérelte. Az erőszakos birodalomépítés fegyverrel és agresszióval történik, a kulturalizáció<sup>13</sup> viszont ritka történelmi jelenség: ilyenkor a birodalom kulturális vonzerejével, egyedről egyedre szerzi meg a szimpatizánsokat – pont, ahogy egy márka: zenével, könnyebb étellel, designnal. A történészek azon vitatkoznak, hogy humanizálható-e egy kényszerítő, leigázó birodalom, vagyis hogy fog-e valaha bármi is jobban számítani birodalmi szempontból például az oroszoknak a pusztára erőnél? Ha igen, az megváltoztatná a viszonyukat a designhoz is. Ha cégbirodalmakra is használhatjuk e terminusokat, a monopóliumokon kívül a versenyhelyzet miatt mindig csak a meghívásos eset áll fenn: mindig a fogyasztó választ.

Az elegancia nem lehet tudományos fogalom, mi mégis – angolszász szuperhősös mozifilmek eszméinek foglyai – sokszor kötjük össze a szépséget, erkölcsöt a hatékony és nyerő felállással. Ezek – harmónia, erkölcs, szépség, hatékonyság – a design kellékei és építőkövei<sup>14</sup>, viszont a geopolitikai birodalom nem designerek szövetsége. A kreatív embereknek van lehetőségünk egy birodalmi játszmában, hogy a leleményes Odüsszeuszhoz, a műveltebb, elegánsabb

13 A gyarmatosító keresztény hódítók is a kultúrát exportálták, annak a nevében foglaltak el újabb területeket. 1945 után annyiban változott ehhez képest az USA stratégiája, hogy nem foglaltak el katonai értelemben egy területet ahhoz, hogy kultúrába csomagolva a gazdasági pozícióikat kiterjessék.

14 Szalay Miklós, „10 ponttal a barbarikumban,” szalamiki.hu, hozzáférés: 2022.10.01., <https://szalamiki.hu/10-ponttal-barbarikumban/>.

és technikásabb félnek drukkoljanak és az ő hajóján evezve vegyék ki részüket a versengésből, akkor is, ha az a hely, amiben élnek negligálja, lenézi és elnyomja a szépséget, a tudományt és a művészetet.

**4.** Ha egy márkabirodalom vagy egy egyetem rendelkezik innovatív forrásokkal és a képességek elosztásának, megszervezésének képességeivel az alapkutatástól a fejlesztéseken át az innovatív termékekig és az így megváltozott életstílusig, egy autonóm, átalakító kultúráról beszélünk. Azok az országok, amik nem rendelkeznek a maguk szerves módján ezekkel a képességekkel, amelyek az autonóm kultúra termékeihez és az így elért életstílushoz vezetnek, az autonómok utánczóik.

A történelmi kihívásokra a politikusok, fejlesztők, civil aktivisták a maguk módján reagálnak. Amennyiben a birodalom elég flexibilis a folyamatos válságkezeléshez, története során képes megmaradni a kezdeményező szerepében. Azok a kormányzási típusok, amik nem az invenció elérésére és a vele járó kockázat vállalására, hanem csak a nehézségek és az ismeretlen problémák elkerülésére épülnek, nem képesek igazi megoldást nyújtani a jelen aktuális kérdéseire. Az átalakító kultúrák résztvevői kezdeményező és elhivatott szereplői a társadalomnak, ami hosszabb távon biztosabban térül meg, mint az engedelmes, kötelességtudó, konfliktuskerülő, önmagát a közösség alá rendelő tömegemberek sokasága. Sosem a szorgalmasabb egyed vagy faj a nyerő, hanem a hatékonyabb.

**5.** Van autokratikus és demokratikus birodalom: az autokratikus rendeletileg szabályoz minden működést, a kreativitással nehezen boldogul. A demokratikus vezetés kiemelt figyelmet fordít nagyszámú támogatandó alapötlet kidolgozására, tudván, hogy az ötletek nagyobb része ugyan nem fog célt érni, de már kevés célba jutott projekt is elegendő technológiai előnyt jelent. Az autokratikus vezetés előnye a gyors és jól vezérelt, központi irányíthatóság. A demokratikus birodalom lomha és nem elég ütőképes, hiszen minden apróságra odafigyel, viszont jobb klímát biztosít a márkáknak, akik pedig a maguk módján egy autokratikus modellt valósítanak meg – központosítottan és gyorsan döntenek. A márkák előnye, hogy a valósággal is foglalkoznak, a valódi termeléssel és nem csak propagandával, ami épp a valóságról tereli el a figyelmet. Így az intenzív birodalom a design segítségével előnyhöz juthat az extenzívhez képest. Sose higgyünk tehát az extenzív fejlesztésben, nem az a jövő, legfeljebb időleges megoldás. De ne higgyünk a demokrácia feltétlenségében sem, mert létezhet autoriter körülmények közt is kapitalizmus: 1938-ban Németországot nácik irányították, mégis sikerült a Mercedes kísérleti autójának sebességi rekordot beállítania<sup>15</sup> és Ferdinand Porsche Hitler felkérésére megtervezte a 20. század legikonikusabb családi autóját, a VW bogarat. Oroszországban is terror volt 1938-ban, 750 000 embert végeztek ki,<sup>16</sup> de sebességi rekordok és megfizethető családi autók nélkül.

15 William Pearce, „Mercedes-Benz W154 Record Car,” old machine press, hozzáférés: 2022.10.01., <https://oldmachinepress.com/2016/11/20/mercedes-benz-w154-record-car/>.

16 „Great terror,” history.com, 10.4.2022., hozzáférés: 2022.10.01., <https://www.history.com/topics/russia/great-purge>.

**6.** Az orwelli disztópia egy kifejtett, kiterjedt birodalmat ír le, de hogyan hasonlíthatjuk ezt egy márkához?

A geopolitikai és márkabirodalom is a külső kényszerítésre építő birodalomtípusokhoz tartozik. A márkákat ugyanolyan alapelvek működtetik, mint a geopolitikai birodalmakat: technológiai fölény és a nagyság, összetartozás ígérete.

Egy birodalom tagjai magukra úgy gondolnak, mint döntéshozókra, akiknek szavazatán, ha csak kis mértékben is, de múlhat a birodalom sorsa. Azt is mondhatjuk, az állampolgárok bensővé teszik, magukban hordják a birodalom eszméjét. És azzal, hogy ezt a nagyságot bensővé teszik, azaz leképezik, elhiszik, akkor onnéttől ez az ő belső birodalmukká válik. A belső birodalom, azaz a személy – ha van rá lehetősége – demokratikus választásokon a szavazatával vagy vásárláskor a pénzével a külső birodalmaknak ad legitimációt további működésre, és támogatásával bátorítja őket, hogy azért harcoljanak, hogy egységnyi idő alatt minél több technológiát bevonzzanak és uraljanak vagy polgári kényelemmé alakítsanak. A külső birodalom pedig arra törekszik, hogy a propaganda vagy a reklám segítségével formálja a belső birodalom határait és erősítse lojalitását. Ekként a külső és a belső, a látszólagos összeforrottságuk ellenére, amint az Apple-reklámban is látható, nem fér meg egymással, mivel összeegyeztethetetlen a valóságképük. Az egyének viszont a birodalmak kigondolói, fejlesztői és alattvalói is egyszerre. E többes szerepből fakadó gondolati modellek hasznosak bármelyikük továbbépülése számára, amennyiben e gondolati rendszerek hajtóereje a kreativitás.

## A kreativitás mint birodalomalapítási lehetőség

Egy újítás jelentősége háromféle lehet: kitalálnak valamit saját használatra vagy kitalálnak valamit, amire vállalkozást lehet alapítani vagy kitalálnak olyat, ami elterjed szerte a világban és az így szerzett technológiai fölényből hatalmat és tőkét lehet kovácsolni. Hosszan tartó átütő erejű hatalom mindig technológiai előnyből fakad, rövid terjeszkedésre pusztán katonai erőfölény is alkalmas. A birodalom célja az, hogy minden áron megvédje, hangsúlyozza és terjessze azt az előnyt, ami létrehozta.

## Egységesülések és egyediségek

A civilizációk története ugyanakkor egységesülések története is: a hordák törzsekbe szerveződtek, azok falvakká, városokká, királyságokká, birodalmakká váltak. Ez a folyamat a sztenderd fogalmát hozza magával: egységesítés igényét a közigazgatásban, a termelés és szolgáltatás területein. Egységesülnek a mértékrendszerek, a vasúti nyomtávok, a nyomdai méretek, a gyártóberendezések, a csatlakozók és a mindezekre használt kifejezések. Érdekes, hogy míg pl. az Apple saját töltőcsatlakozót fejlesztett, az EU egységes csatlakozószabványt tesz kötelezővé<sup>17</sup> – a két birodalomfajta – a céges és a geopolitikai – itt konfrontálódik és a geopolitikai birodalmi gondolat a design részévé lesz.

Mindeközben ezzel ellentétes trend a cégbirodalmak hatalmi törekvéseiként az egyedi, csak a cég által javítható alkatrészek, hozzáférhetetlen szerszámok, egyedi beléptető rendszerek, egyedi csatlakozók és pl. az adott elektromos

<sup>17</sup> Péter, „Döntött az EU: az USB-C lesz az egységes szabvány, kötelező lesz ezt használni a gyártóknak,” *napidroid.hu*, hozzáférés: 2022.10.01., <https://napidroid.hu/dontott-az-eu-az-usb-c-lesz-az-egyseges-szabvany-ko-telezo-lesz-ezt-hasznalni-gyartoknak/>.

alkatrészre egyedileg jellemző feszültségparaméterek. Ha egy Apple I Mac-et 2011-ben nem úgy találtak volna ki, hogy a képernyőt megvilágító fényforrás egészen egyedi feszültségértékű legyen egy sehonnét hozzá nem férhető alkatrészrel, akkor máig működhetne ezer meg ezer ilyen gép, de miért tenné a megfizethető alkatrészt elérhetővé az Apple? A geopolitikai birodalom és a cégbirodalom állandó súrlódásba kerül egymással, ahol a geopolitikai szándék az egységesülés, a céges szándék a márkabeli egyediség. Míg geopolitikailag a birodalom hatékony irányítása a fontos, cégpolitikailag a szupport és az egyedi fogyasztói igények teljesítése is. Milyen tehát egy népszerű termék?

- szabványos (ami jó a szupportnak)
- kizárólagosságra törekvő (ami jó a részvényeseknek)
- versenytársakat leépítő, kartellező (ami végül senkinek sem jó)
- kihívásokat teljesítő, társadalmi mintázatokhoz alkalmazkodó üzletpolitikával rendelkező (ami jó a márkának és a fogyasztónak).

A népszerű termék üzletpolitikája egybevág a népszerű geopolitikai vezetői stratégiával. Mindkét birodalomtípusra jellemző, hogy

- van egy története, eszméiben az alapító örökségéből él
- a lehető legfejlettebb gazdasági-technológiai eszközöket használja, melyeket igyekeznek kisajátítani és másokra is rákényszeríteni
- a nyílt rendszereket felváltják a zárt rendszerek, illetve harcok folynak rendszerek titkosításáért vagy titkok feloldásáért.

Utóbbira, a titkokra jellemző példa: az Airbus gépek gumiabroncsait legfeljebb 400 utazáshoz szabad használni, utána "letilt a computer", így például a szankcionált orosz légitársaság nem képes üzemben tartani a repülőgépeit.<sup>18</sup>

## A kultúra részvényesei

Megszokhattuk az iskolai oktatás szerkezetéből adódóan, hogy a művészettörténet és a tantárgyanként oktatott technológiatörténet alkotókkal, feltalálókival és stílusjegyekkel foglalkozik. Ez a szerzőhangsúlyosság nem baj, de az innovációk folyamatait inkább úgy érthetjük meg, ha megkülönböztetünk három szintet: 1. feltalálók, alkotók – ami az egyének szintje, 2. kultúrák, márkák – ez a csapatok szintje és 3. reprezentatív testületek – ami a nemzetek, birodalmak szintje. Az iskolai oktatás túlhangsúlyozza az egyén szerepét, a zsenialitást állítva középpontba és kevésbé hangsúlyos a csapatok szerepének bemutatása. Pedig a design csapatmunka, még akkor is, ha az egyszerűség kedvéért egyéneket akarnánk emlegetni. Az autonóm művészet viszont valóban egyéni, bár a sikeres művész is márkaszerűen alkot: Bartók Béla például kitalálta, hogy népzenet gyűjtsön, hogy azt feldolgozza, interpretálja, miközben a gyűjtésben és rögzítésben Vikár Béla és Kodály is részt vettek – ilymódon mai kifejezéssel ők egy fejlesztőcsapat voltak.

Hogyan tudjuk a technológia szempontjából a kultúrát meghatározni? A kultúra egy csoport közös hite olyan dologban, amit a csoporttagok magukénak éreznek és e közösen hitt dologért képesek cselekedni. Azért vagyok képesek tevékenykedni, amit a magaménak érzek. A kultúra részesei tehát a kultúra tulajdonosai, vagy ha a közös dologba

18 Chris Stokel-Walker, „In Russia, Western Planes are Falling Apart,” *wired.co.uk*, 22.06.2022., hozzáférés: 2022.10.01., <https://www.wired.co.uk/article/in-russia-western-planes-are-falling-apart>.

fektetett ráfordítást is szeretném hangsúlyozni, a kultúra részesei a kultúra részvényesei is egyúttal.

Ha a katedrális mint épület, mint eszme a kultúra tárgya, nagyon sokféle szakmát sorolhatunk fel, ami az építéséhez kellett. A katedrálisépítés nem pontszerű esemény, hanem életforma, több emberöltőnyi időtávlat. Egyetlen nagy összefüggés több, mint autonóm alkotások összessége. Amikor Leonardo valamelyik vázlatát nézegetjük egyik találmányáról, elgondolkodhatunk, vajon ha egy odaadó, összetartó csapat hitt volna találmánya sikerében, hogy tényleg lehetséges a válatot kivitelezni és erre ott és akkor lett volna valakinek kockázati tőkéje, talán másképp alakul a technológia története – hiszen arra bezzeg volt pénz, hogy három jól felszerelt hajót útnak indítsanak ismeretlen földrész felé. A sziporkázóan zseniális egyéniségnél jelentősebb a csapat, ami hosszabb idő és komolyabb anyagi-szellemi befektetés után jut el a termékig. Márkabeli példával élve: a Ferrari egy márka és egy csapat is, nagyon sokféle csapattal. Gazdag aranyifjak, szakújságírók, tesztpilóták, fejlesztőmérnökök, marketingesek – elég más érdeklődésű és alkatú hívők, akiket a Ferrari-éthosz tart össze és nem egy sportautó régi rajza egy vázlatfüzetben; a Ferrariban nem az az érdekes, hogy találmányok összessége, hanem hogy minden nap és minden pillanatban meg kell mutatnia a márka hívői számára, hogy Ferrari – és ez a hívők napi programjának része.

Az 1200-as években minden biztonnal magától értetődő volt egy tehetséges ember számára a katedrálisépítésben hinni, az 1500-as években a könyvkiadásban és a humanizmusban, 1800-ban a gépesített termelésben,

1900 óta pedig sokak számára evidens, hogy valamilyen márkában higgyenek. Ha egy tehetséges embert az időgép 1200-ból átrepített volna 1925-be, a legtermészetesebb módon fogadta volna el, hogy akkor egy márkában fog hinni katedrálisok helyett, amibe fizikai-szellemi energiáit, alkotó- és szervezőképességét beleadhatja és úgy drukkolhat márkája sikerének, mintha részvényei feküdnének benne. De egy fordított irányú gondolat kísérlet is érdekes lehet: ha valakit a mostból visszaröpítenének a Római Birodalomba, csak alig valamit tudna elmagyarázni vagy megvalósítani nekik abból a tárgyi környezetből, amiben itt mi vagyunk, de ha egy összeszokott csapat szakembert lehetne visszaküldeni, ők már csinálhatnák történelmet.

## Kultúra, antropológia, rátalálás?

Amikor feltalálnak valamit, az eldöntendő kérdést vet fel: a feltalálás, újítás kulturális vagy technológiai értelmű? Hogyan egyeztethető össze a kettő, érdemes-e szétválasztani őket? Mindig technológiával indul egy újítási folyamat, ami kultúrát hoz létre maga körül, majd annyira elborítja, körbeveszi a kultúra, a kultúrák sokfélesége, hogy elfedi a technológiai aspektust. Szívesebben beszélünk életmódról és nem technológiai lehetőségekről, és inkább éljük a kultúrát, anélkül, hogy értenénk a benne lakozó technológiát – évről évre új sportágakat és járműveket akarunk kipróbálni. Designerként a divat, a képzőművészet tétován haladó, kísérletező vonalán alkotunk, vagyis a kultúra számára akarunk innovációt, aztán mégis a technológiai lehetőségek bugyraiban találjuk magunkat. De ha sikeresek vagyunk, mi diktálhatjuk a tempót:

az alkotó csapatok képesek maguk generálni a kulturális fogyasztást, a trendeket, ami gyorsuló visszacsatolással újabb kulturális igényeket szül. A friss és örült kulturális ötletek kivitelezésének apró technológiai kompromisszumai pedig elfogadhatóbbá, fogyaszthatóbbá teszik az innovációt, megszelídítik az elmét, miközben a kultúrát is befolyásolják.

Antropológiai (vagy ha tetszik, néprajzi) megközelítésben minden találmány, ami a történelemben számított, elsősorban olyan közkincként írható le, mint a népzene, egy népcsoport használati tárgyai, lakókörnyezete stb. – tehát nem a feltaláló számít, hiszen bajosan kutatható ki, ki volt a zseniális asztalos, aki egy jobb hajóépítési módszert, egy könnyebben használható szekeret alkotott, a néprajzosok pusztán a technológiai leírással foglalkoznak. Ahhoz, hogy az antropológiai szemléletet felváltsa a designszemlélet, az újkor eljövételére volt szükség: arra, hogy a feltaláló személye, a technológia közérthető leírása, fejleszthető volta is fontos legyen. Amint designról beszélünk, előkerül a szerzői jog és az a szempontrendszer, amiben az innováció, tehát a jobb hajó- vagy szekérépítési mód keletkezett. Nem pusztán technológiai leírásként, hanem beilleszthető alkotóelemként egy olyan folyamatba, ahol a fejlesztések egymásra épülnek. Antropológiailag tehát inkább rátalálásról, heurisztikáról beszélhetünk, designszempontból viszont feltalálásról – miközben persze a jelentőségük ugyanakkora. Ha a találok tudtak volna ógörögül, hasonlóan kiáltottak volna fel: Heuréka! Ahogy a kraftot, a kézműipart, a házit felváltja a design – és persze ezek a folyamatok sokszor újraismétlődnek minden

szegmensben –, úgy a tervező személyét is felváltja a csapat. Nem egyedül csinálom, nem szűk csoport számára, nem ismerősöknek. És nem az egyedi tárgy a lényeg, hanem a sorozatgyártott, és nem a szimbólumok, hanem a funkció: maga a szimbolizálás csak a styling, vagyis a terméktervezés következő fázisának eleme. Fontos elem, és a felhasználó számára természetesen a termékek szimbólum-mivolta a megjegyezhető és a jelentős, a társadalmilag értelmezhető, de azért a funkció(k) nélkül nehezen volna értelme egy autóról, okostelefonról vagy kiskanálról beszélni.

## Feltalálás, termék

A találástól eljutottunk hát a feltalálásig, pedig a design sosem a feltalálásról szól, hanem a termékről. Nem a kreatív pillanat nagyszerűségéről, hanem a műfajilag zárt, definiált, hozzáférhető gyártmányról vagy szolgáltatásról. Egyébként pedig még ez sem elég pontos, hiszen a termékek folyamatosan fejlődnek, láncolattá állnak össze, ahol a funkciók is folyamatosan változnak, sőt, a megújult funkció megváltoztatja a kultúrát, ami új funkciók, más termékek kitalálását inspirálja – itt is használhatnánk a Ferrari-hasonlatot: márka, csapat, magatartás, köznevesült fogalom egyszerre.

Két lépcső van tehát: 1. nem a feltalálás az érdekes, hanem a termék, és 2. nem is a termék, hanem a szupporttal szolgáltatott, folyamatosan fejlesztett márka. Vagyis a feltalálás fogalma nem statikus, mint pl. a művészettörténeti közelítés számára egy alkotás létrejötte, amit elláthatunk paraméterekkel és mint kapaszkodót bármikor elővehetjük,

hanem a feltalálás egy folyamat, ami addig tart, amíg a termékfajta föl nem váltja egy másik. Természetesen egy műalkotásnak is megvan a maga története, föl- és leértékelődései, de a létrejöttét mégiscsak egy adott időponthoz kötik a művészettörténészek. Az autót 1886 óta folyamatosan találják fel – az autófeltalálás egy "fizikai állandó".

A feltalálás először egy technológiai lehetőség megnyílását jelenti. Ahhoz, hogy egyáltalán lehetőségről beszélhessünk, az szükséges, hogy legyenek konkrét vágyaink, öntudatunk, és hogy ez társadalmi igényként is megjelenjen – a polgárság, a márkák ezt az igényt megfogalmazzák és szerencsés esetben be is teljesítik. Például nekem kell, hogy legyen egy vágyam arra, hogy gyorsabban közlekedjem, anélkül nem kezdek el gondolkodni egy új megoldáson. Ha elég sokáig és elég körültekintően keresem a megoldást, lehetséges, hogy végül feltalálok valamit. Japán és Kína az egy főre eső konkrét vágyak számában különböznek elsősorban, mert az egyik országban jól működik a polgári szegmens, a másikban ma még kevésbé. Ha nincs – mert nem lehet – jól megfogalmazott vágyam, célom, nem fogok olyan vehemensen fejleszteni. Az állami vágykeltés pedig sokkal korlátozottabb és életidegenebb, mint a társadalmilag, alulról szerveződő. Mindenki célokat, mérföldköveket tűz ki, politikusok és vállalatok egyaránt, de a politika nehezebben alkalmazkodik a folyamatosan változó feltételekhez, bár hajlamos használni a márkák működésmódját. Fejlődési feltételeink a feltalálás, a fejlesztés irányait meghatározzák. Ha államilag, politikailag jelölünk ki célt – "az évtized végére embert küldünk a

Holdra!"<sup>19</sup> – az ugyan lehet ösztönző, de nem helyettesíti azt a szerves folyamatot, ahogy a fejlesztés megtalálja helyét a társadalomban. Két irányból is figyelhetjük mindezt: a funkció számára fejlesztünk vagy a fejlesztésnek találunk funkciót. Utóbbira egyik példa a nylonharisnya, ami mint szövetanyag<sup>20</sup> először nem a női lábak kedvéért készült, de azért abban egy célcsoport konszenzusra jutott, hogy jó, hogy a szépségipar megtalálta ezt a "funkciót". Másik példa: a post-it ötlete először csak a nyomásérzékeny ragasztóról szólt és később lett ebből többször felragasztható papírdarab, sőt, művészeti műfaj.<sup>21</sup>

A fejlesztések tehát igyekeznek célba érni, mégis sokszor folyamatos eltérítettségben vannak a funkcióktól, amikre létesültek, vagyis egy probléma megoldása lehet, hogy más problémák megoldását hozza magával. Ha sokan és sokféle módon keresnek megoldásokat problémákra, akkor nagyon sok kombináció képzelhető el, amiknek nyilván nagy része butaság és nem jó, viszont az a kis rész, mint amilyen a nylonharisnya, ha célba ér,<sup>22</sup> bőséggel kárpótol az elvetélt ötletekért. Ehhez a szerves folyamathoz nehéz elképzelni megrendelőt vagy állami célkitűzést. Ezért ha szélesebb nyilvánosság érzi magáénak a termékfejlesztést, nagyobb eséllyel találunk fel olyan furcsaságot, amit később normálisként fognak elfogadni és használni. Sokszor nem is képzelhető el egy találmányhoz megrendelő: a mágnesességet és elektromosságot pl. a 16. században udvari látványosságként mutogatták<sup>23</sup> – egy tengelyre felszúrt kengombócot pörgetve különös jelenségeket lehet látni – és csak 1885-ben sikerült az elektromosságot energiaátvitelre használni.<sup>24</sup>

19 Tarján M. Tamás, „Kennedy elnök meghirdeti az Apollo-programot,” rubicon.hu, hozzáférés: 2022.10.01., <https://rubicon.hu/kalendarium/1961-majus-25-kennedy-elnok-meghirdeti-az-apollo-programot>.

20 Mary Bellis, „The History of Nylon Stockings,” Thought.com, 01.31.2019., hozzáférés: 2022.10.01., <https://www.thoughtco.com/history-of-nylon-stockings-1992195>.

21 „The world's biggest stop motion with post it art,” designboom, 06.20.2012., hozzáférés: 2022.10.01., <https://www.designboom.com/readers/the-worlds-biggest-stop-motion-with-post-it-art/>.

22 Gombhoz a kabátot, újonnan felfedezett anyagtulajdonsághoz újfajta funkciót, Wallace Carothers and the Development of Nylon, aacs.org, hozzáférés: 2022.10.01., <https://www.aacs.org/content/bcs/en/education/whatischemistry/landmarks/carotherspolymers.html>

## Akikre büszkék vagyunk

Ayn Rand Az *ősforrás* c. regényében talán elfogultan dicséri a kapitalizmust és szidja a kommunistákat, de mivel az író nő ifjúságát az orosz feljelentgetős-jegyrendszeres-nélkülözös rendszerben töltötte és kalandos szökés során jutott el Amerikába, meg lehet érteni őt. Ayn Rand regényhőse, akire büszke lehet országa, olyan cégvezető, aki sajátjának tekinti a vállalkozását és sosem kell gyanakodnia, hogy államilag ellehetetlenítik és elveszik a cégét. A volt kommunista országokban a saját cégek működésének kontinuitása ma is sokszor kérdéses: más dolog egy nagyhatalmú multi összeszerelő üzemének lenni és más saját vállalkozást úgy fejleszteni, hogy az ne szúrjon szemet egy oligarchának, aki megtalálja az eszközöket, hogy kivásárolhassa a feltűnően sikeres vállalatot. Ez az instabil érzés még fennköltebbé teszi azt a nyugatos éthoszt, ami a közép-kelet-európaiaknál szerencsésebb befektetői klímájú helyeken általános. Egy szabad ország polgára ugyanis büszke lehet nemzetére, cégére és saját civil kezdeményezéseire is. Egy mérsékelt szabad ország számára mindezen büszkélkedési lehetőségek is mérsékeltek.

## Oroszország vs Kalifornia

A birodalomtípusok és designvonatkozásaik áttekintése után jöjjön egy mai konkrét összevetés: a világ két ellentétesen fejlődő, ellentétes típusú birodalmát hasonlítom össze, de nem a hagyományos hidegháborús logika mentén. Nem pusztán geopolitikai adottságaikat vetem össze, hanem a soft skillket is. Elsőre meglepő lehet, hogy egyetlen amerikai államot állítok

szembe egy országgal, de nemzeti jövedelme alapján a két terület jól összevethető: Kalifornia állam éves GDP-je 3.3 trillió dollár, Oroszorszáé 1,5 trillió – gazdasági értelemben a Magyarországnál nagyjából 4-szer nagyobb Kalifornia erősebb hatalmi tényező az oroszoknál.

Szolnsenyicin sokat foglalkozik azzal, hogy évszázadokkal visszamenőleg jelölje meg azokat az okokat, amelyek a nyugati államokénál szerencsétlenebb útra terelték az oroszokat, akik nem vették figyelembe a folyamatosan egységesülő Európai kultúra számára természetesen adódó angolszász birodalomfejlesztési szttenderdeket és lehetőségeket, az újkor vívmányait. A demokratikus államok ezért most úgy

## made in California

1853	Lévi's	a szegecselt farmer feltalálója és gyártója
1857	Buena Vista Vinery	Haraszthy Ágoston, az egyik első kaliforniai szőlőnemesítő
1903	Hollywood	Zukor Adolf, Fuchs Vilmos, filmipar, szórakoztatóipar
1928	Disney	rajzfilmkészítés, karakterformálás
1955	McDonald's	Ray Kroc, gyorsétteremhálózat
1959	Borbie	Ruth Handler, divatbabakészítés
1963	Hamco, Zephyr	gördeszka tervezői
1969	Scot Breithaupt, Bob Haro	BMX kerékpárfejlesztés és sportág
1971	Silicone Valley	INTEL – félvezetőgyártás, mikroprocesszor fejlesztés
1975	Gary Fisher	Mountain Bike tervezés
1982	Adobe	kreatívipari szoftverek fejlesztése
1984	Apple	A Macintosh piacra kerül
2003	Tesla	elektromos járműgyártás

## made in USSR

1947	Kalashnikov	gépfegyver
1998	NOKS	taktikai kés tervezés
2018	Burlak	offroad sarkjárom jármű tervezés
2019	UAZ Patriot	terepjáró tervezés

23 A jelenség leírása, megértése még nem vezet el a feltalálható dolgok felé, Historical Survey, britannica.com, hozzáférés: 2022.10.01., <https://www.britannica.com/science/electromagnetism/History-of-electromagnetism>

24 Zombory László, „Köpenytranszformátor,” Szellemi Tulajdon Nemzeti Hivatala, 2015.03.20., hozzáférés: 2022.10.01., <https://www.sztnh.gov.hu/hu/magyar-feltalalok-es-talalmanyai/mozgokepek-a-magyar-technika-tortenetebol/blathy-otto-titusz-der-0>



A legnagyobb orosz márka értéke  
a market cap szerint, 2022 július

<https://companiesmarketcap.com/sberbank/marketcap/>

	Oroszország	Kalifornia
<b>GDP (össz.)</b>	1,7 trillió \$	3,4 trillió \$
<b>lakosság</b>	145 millió	40 millió
<b>terület</b>	17 millió km <sup>2</sup>	0,42 millió km <sup>2</sup>
<b>munkanélküliség</b>	5,6%	4,3%
<b>legnagyobb márka</b>	51 billió \$ (Sberbank)	2493 billió
<b>eszerint hányadik</b>	283.	1.
<b>legnagyobb bank</b>	60.	14.

bámulják a mai Orosz Birodalmat, mint egy élő kövületet. Azzal, hogy ez a birodalom "következtesen" fejezte és fejezi le saját értelmiségét, immár többszáz éve, egy visszás helyzetet eredményezett – ha angolszász fogalmi keretek közt próbáljuk ezt megfogalmazni, a perverz a legidevalóbb jelző.

1946-ban a felszabadító szovjet hadsereg ellopta, elszállította Németországból, Rüsselsheimből az Opel összeszerelő üzemét,<sup>25</sup> hogy otthon összerakva megalapítsa a Moszkvics gyárat. De igyekeztek másolni Fordot,<sup>26</sup> Buickot, Packardot, Fiatot is, másoltak fényképezőgépet és repülőt is. 2022-ben az orosz hadsereg John Deere traktorokat zsákmányolt az ukrán háborúban, hogy azokat elszállítva több ezer kilométerrel odébb kelljen rádöbbsenniük, hogy ezek gps-szel és távirányítható zárral vannak felszerelve, így illetéktelenek számára használhatatlanok. A stratégia orosz részről ugyanaz volt, mint Rüsselsheim idején, fejlődés a nyugati oldalon tapasztalható.<sup>27</sup> Orosz designról, orosz John Deere-ről nem beszélhetünk, csak az angolszász fejlesztések átültetéséről. Ha van orosz formatervezés, az nem szervesen fejlődik, hanem központi iránymutatással, úrprogram és fegyverkezési program formájában. Az orosz autókba 2022-ben nem kerül légszák – amit 1973-ban már szereltek Cadillacbe és 24 éve autóiipari szabvány.

Kalifornia a mexikói függetlenedés (1847) óta békében fejlődő állam, vonzza a befektetőket. Jó klímájú – gazdasági és fizikai értelemben egyaránt. Míg például a magyarok épp az orosz hadsereg miatt veszítették el függetlenségük háborújukat 1849-ben, Kaliforniába az 1849-es aranyláz vállalkozó kedvű emberek százazreit vonzotta az egész

világról – jogosan feltételezzük, hogy génállományuk most is gazdagítja a populációt. 1900-tól a kialakuló szórakoztatóipar és a többi iparág ugrásszerű fejlődésnek indult, kaliforniai álomról beszéltek Amerika-szerte – ahogy ma is a Red Hot Chili Peppers *Californication* c. dalában.

A következő fogalmak szervesen kötődnek Kaliforniához: BMX, gördeszka, Vans, MTB, Barbie, WD40, Lévi's, McDonald's, Apple, Google, RHCP, Tesla, Hollywood, Twitter, Facebook, Youtube, Netflix, Paypal, Visa, Ebay, HP, DHL, CAT, Zoom, Uber, szilikonvölgy, Princeton, Harvard, Caltech, Yale. Érdekes emberek vonzó dolgokat találnak ki, a vonzerő pedig hatalommá konvertálható át.

## Ranking The Brands

Az Interbrand egy márkaelemző tanácsadó vállalat, aki évente kiadja 100-as toplistáját a legnagyobb márkákról. Ahogyan más toplisták, ők is több gazdasági mutatóból állítják össze a sorrendet. Listájukon 2021 legnagyobb 100 márkájából 21 kaliforniai, az első 20-ból pedig 9 az. Tehát Kalifornia globálisan is a legjobb régió. Az összeállításához a vállalat három tényezőt figyelt: az éves beszámolót, a

25 Barenton, „How they stole the design and technologies in USSR,” *imgur*, 2017.12.6., hozzáférés: 2022.10.01., <https://imgur.com/gallery/eniZj>.

26 Amos Chapple, „The Copycat Cars Of The U.S.S.R.,” *frerl.org*, hozzáférés: 2022.10.01., <https://www.rferl.org/a/the-classic-western-cars-copied-by-the-soviets/28468695.html>.

27 „John Deere Remotely Disables Tractors Stolen in Ukraine by Russian Troops,” *entrepreneur.com*, 2017.07.06., hozzáférés: 2022.10.01., <https://www.entrepreneur.com/article/427045>.

1. Apple
4. Google
9. McDonald's
10. Disney
14. Tesla
15. Facebook
16. Cisco
17. Intel
19. Instagram
21. Adobe
26. Youtube
36. Netflix
39. Visa
42. Paypal
56. Ebay
63. Hewlett-Packard
80. DHL
82. Caterpillar
83. LinkedIn
91. Zoom
99. Uber

vásárlóerőt és a márka tőkeerejét. Sokféle szempont létezik még, amivel árnyalhatjuk a márkák szimpátiájáról alkotott elképzeléseinket: például az, hogy hol a legjobb dolgozni, vagy a vállalat versenyképessége, jövőképessége vagy felelősségteljes magatartása. Mindezek általában a weberi kapitalizmusszellemet juttathatják eszünkbe, vagyis a márkát és így a designt össze lehet hozni az erkölcs fogalmával is, így jutva el arra a következtetésre, amit Harari is emleget, nevezetesen, hogy a közhiedelmek – amilyen például a kapitalizmus vagy egy adott márka létezése – olyanok, mint a vallások. Orosz márka nincs az Interbrand 100-as listáján, a rankingthebrands.com szerint az első orosz említés a befektető cégek listáján található. Ez a Sberbank, ami a befektetők 29. helyét foglalja el.

A márka, a csapatszellem, a bizalom állandósága a lényeg a designban és a gazdasági stabilitásban. A nagy egyéniségek a nemzet büszkeségei lehetnek, de az ország, a birodalom szubjektív jóllétéért nem tehetnek annyit, mint egy olyan találmány, ami tömegek életét teszi könnyebbé, hatékonyabbá. A lemásolt termékeket nem nevezhetjük önálló designnak, márpedig ilyen az oroszok esetében a járműveik döntő többsége. A művészek mindig segítenek egy kultúra számára, hogy önmagára eszmélhessen, de mi jön az eszmélés után? Az a kínos kérdés jön, hogy megszerzett identitását, kultúráját ki hogyan képes használni. Ha nem érzi egy állampolgár, hogy van mire csatlakoznia, van mire számíthatnia, hogy személyesen ő is számít a birodalom számára, nehezebben ad bele a közösbe. Ha a birodalom – vagy a vezető – maga közvetlenül akarja képviselni a nép érdekét, a kultúrát, a haladási irányt, akkor egy autokratát láthatunk a szerves

fejlődés és a megrendelő szerepében tetszelegni. Ez nem a vezető feladata és ha tudná is teljesíteni a feladatot, mindez a design számára irreleváns, mert nincs benne az egyének érzése, hogy felismerik céljaikat és hasznosítják tudásukat.

A kultúra tükröt tart önmagának: sokunk felismeri például, milyen az angol, a német vagy az olasz autók formavilága, vagy mi a különbség a Ferrari és a Lamborghini-formák közt. Ha országokat, helyeket sorolunk, érzéseket elevenítünk fel: átéljük és újrateremtjük a kaliforniai extrém sportokat, a dán lakberendezést vagy használjuk a japán szerszámgépeket. Oroszországban pedig a fegyvereket és a túlélőeszközöket, mert egy extenzív birodalom számára ott a fókusz.

Ami társadalmi konszenzuson alapuló cél és amihez design és csapatmunka kell, az mutathatja meg egy kultúra autentikus tárgyi értékeit.

## Bibliográfia

- „8 strengths of transformational cultures,” gapigvoid, 08.15.2022., hozzáférés: 2022.10.01., <https://www.gapingvoid.com/blog/2022/08/15/8-strengths-of-transformational-cultures/>.
- „Great terror,” history.com, 10.4.2022., hozzáférés: 2022.10.01., <https://www.history.com/topics/russia/great-purge>.
- „Historical Survey,” britannica.com, hozzáférés: 2022.10.01., <https://www.britannica.com/science/electromagnetism/Historical-survey>.
- „John Deere Remotely Disables Tractors Stolen in Ukraine by Russian Troops,” entrepreneur.com, 2017.07.06., hozzáférés: 2022.10.01., <https://www.entrepreneur.com/article/427045>.
- „The world’s biggest stop motion with post it art,” designboom, 06.20.2012., hozzáférés: 2022.10.01., <https://www.designboom.com/readers/the-worlds-biggest-stop-motion-with-post-it-art/>.
- „Wallace Carothers and the Development of Nylon,” acs.org, hozzáférés: 2022.10.01., <https://www.acs.org/content/acs/en/education/whatischemistry/landmarks/carotherspolymers.html>.
- „What PETA REALLY Stands For,” peta.org, hozzáférés: 2022.10.01., <https://www.peta.org/features/what-peta-really-stands-for/>.
- Amadeo, Kimberly. „Why Trickle-Down Economics Works in Theory But Not in Fact,” The Balance, 12.30.2021., hozzáférés: 2022.10.01., <https://www.thebalance.com/trickle-down-economics-theory-effect-does-it-work-3305572>.
- Barenton. „How they stole the design and technologies in USSR,” imgur, 2017.12.6., hozzáférés: 2022.10.01., <https://imgur.com/gallery/eniZj>.
- Bellis, Mary. „The History of Nylon Stockings,” Thought.com, 01.31.2019., hozzáférés: 2022.10.01., <https://www.thoughtco.com/history-of-nylon-stockings-1992195>.
- Bodnár Zsolt. „Messze áll a fenntarthatóságtól. NEOM, a Szaudi sivatagba álmódott gigantikus okosváros,” qubit.hu, 2022.07.27., hozzáférés: 2022.10.01., <https://qubit.hu/2022/07/27/messze-all-a-fenntarthatosagtol-neom-a-szaudi-sivatagba-almodott-gigantikus-okosvaros>.
- Brown, Tim. „Strategies for Your Architected Brands,” Brandfolder, 12.16.2022., hozzáférés: 2022.10.01., <https://outfit.io/blog/strategies-for-house-of-brands-or-a-branded-house>.
- Chapple, Amos. „The Copycat Cars Of The U.S.S.R.” rferl.org, hozzáférés: 2022.10.01., <https://www.rferl.org/a/the-classic-western-cars-copied-by-the-soviets/28468695.html>.
- Christoph. „The History of the Apple Macintosh,” mac-history.net, 2021.10.02., hozzáférés: 2023.01.15., <https://www.mac-history.net/2021/02/10/history-apple-macintosh/>.
- Harari, Yuval Noah. *Sapiens*. Animus: Budapest, 2018.
- Hodgson, Stewart. „The art of brand architecture,” fabrik, hozzáférés: 2022.10.01., <https://fabrikbrands.com/virgin-brand-architecture/>.
- Koroknai Gergely. „A valaha volt legnagyobb vállalat kétszer annyit ért, mint a mai Amazon, Apple, Google és Microsoft együtt.” telex.hu, 2020.12.26., hozzáférés: 2022.10.01., <https://telex.hu/eszkombajn/2020/12/26/holland-kelet-indiai-tarsasag-voc-fuszer-kereskedelem-hollandia-vilag-legertekesebb-cege>.
- neom.com, hozzáférés: 2022.10.01., <https://www.neom.com/en-us/regions/theline>.
- Pearce, William. „Mercedes-Benz W154 Record Car,” old machine press, hozzáférés: 2022.10.01., <https://oldmachinepress.com/2016/11/20/mercedes-benz-w154-record-car/>.
- Péter. „Döntött az EU: az USB-C lesz az egységes szabvány, kötelező lesz ezt használni a gyártóknak.” napidroid.hu, hozzáférés: 2022.10.01., <https://napidroid.hu/dontott-az-eu-az-usb-c-lesz-az-egyseges-szabvany-kotelezo-lesz-ezt-hasznalni-gyartoknak/>.
- Shankland, Stephen. „Pegasus Spyware and Citizen Surveillance: Here’s What You Should Know,” cnet, 07.19.2022., hozzáférés: 2022.10.01., <https://www.cnet.com/tech/mobile/pegasus-spyware-and-citizen-surveillance-what-you-need-to-know/>.
- Stokel-Walker, Chris. „In Russia, Western Planes are Falling Apart,” wired.co.uk, 22.06.2022., hozzáférés: 2022.10.01., <https://www.wired.co.uk/article/in-russia-western-planes-are-falling-apart>.
- Szalay Miklós. „10 ponttal a barbarikumban,” szalamiki.hu, hozzáférés: 2022.10.01., <https://szalamiki.hu/10-ponttal-barbarikumban/>.
- Tarján M. Tamás. „Kennedy elnök meghirdeti az Apollo-programot,” rubicon.hu, hozzáférés: 2022.10.01., <https://rubicon.hu/kalendarium/1961-majus-25-kennedy-elnok-meghirdeti-az-apollo-programot>.
- Wood, Ellen Charl. „Georg Simmel’s Fashion Analysis, Fashion and Sustainability,” 2015.03.10., hozzáférés: 2022.10.01., <https://rampages.us/fashionsustainability/2015/03/10/georg-simmels-fashion-analysis/>.
- Zombory László. „Köpenytranszformátor,” Szellemi Tulajdon Nemzeti Hivatala, 2015.03.20., hozzáférés: 2022.10.01., <https://www.sztnh.gov.hu/hu/magyar-feltalalok-es-talalmanyai/kozgokepek-a-magyar-technika-tortenetebol/blathy-otto-titusz-der-0>.

# Pál Gyöngyi

ORCID: 0000-0002-7807-0557

**MATE KC Rippl-Rónai Művészeti Intézet**

[pal.gyongyi.katalin@uni-mate.hu](mailto:pal.gyongyi.katalin@uni-mate.hu)

Artcadia, ú.f. 1(2), 42–47. (2022)

DOI: [10.57021/artcadia.3823](https://doi.org/10.57021/artcadia.3823)



A cikkre a Creative Commons 4.0 standard licenc alábbi típusa vonatkozik: CC-BY-NC-ND-4.0.

## Gyógyír vagy tükör: a „Nem vagyok robot.” A szingularitás határain című kiállításról

A cikk a Ludwig Múzeumban 2022. szeptember 16. – november 27. között megrendezett „Nem vagyok robot.” A szingularitás határain című kiállításról számol be, és az Artcadia kötet „heuréka” hívó szavára utalva veszi sorra azokat a műveket, amelyek a sok feszültséget és aggodalmat generáló téma árnyoldalait könnyed humorral elegyítve prezentálják. A kiállítás kiemelt érdeme, hogy változatos technikai és médiaművészeti fajtákat prezentál: a hagyományosabb médiumoktól a hologrammig és az MI felhasználásával elkészített művekig. A technológia állandó jelenléte a mindennapjaink természetes részévé vált, mint ahogy az is, hogy az újításokkal kapcsolatos problémákra rámutató műalkotások sem mennek már ritkaságszámba. A cikk a művek leírása mellett rámutat egy pár gondolatra, amik a kiállítás vagy az egyes művek hatására kialakulhatnak a látogatókban. Szó van benne többek között a szingularitásról, a jelenséggel kapcsolatban a párbeszéd szükségességéről, vagy a technológiának a művészet terében, illetve a kiállításrendezésben érezhető hatásáról.

**kulcsszavak:** médiaművészet, szingularitás, robot, kiborg, MI, technológia

## Cure or mirror: about the exhibition “I am not a robot.” On the borders of the singularity

The article presents the exhibition entitled “I am not a robot.” On the Borders of Singularity held in the Ludwig Museum in Budapest from 16 September to 27 November 2022. According to the Artcadia volume’s “eureka” topic it browses the art works of the exhibition that nuances with humour this subject that generally induces much tension and anxiety. The exhibition has the particular merit of presenting a diverse range of technical and media art, from more traditional media to holograms or AI-art. The constant presence of technology has become a natural part of our everyday lives, as has the artworks that highlight the problems associated with technological innovations. In addition to the presentation of exhibited artefacts, the article points out a few thoughts that may engender in visitors, among others, the need for a dialogue on the phenomenon, and the several aspects of the impact of technology in the art scene.

**keywords:** media art, singularity, robot, cyborg, AI, technology

A „**Nem vagyok robot.**” A *szingularitás határain* című kiállítás nagyon aktuális kérdéseket vet fel: a technológiai fejlődés, a digitális forradalom és a mesterséges intelligencia térhódítása milyen hatással van a társadalomra, az emberiségre, illetve a művészetre? A beszédes cím két gondolatot egyesít: egyrészt azt sejteti, hogy mennyire természetessé vált a kérdés, hiszen lépten-nyomon belebotlunk az Interneten olyan honlapokba, ahol meg kell erősítenünk, hogy **nem vagyunk robotok**. A világháló forgalmának körülbelül a felét ugyanis botok – tehát a web és az internet bejárására megalkotott szoftverek alkotják, amelyek automatizált feladatokat látnak el, az emberi tevékenységet utánozva gyűjtenek adatokat, amit elemeznek és archiválnak. Sajnos több mint a fele ezeknek a botoknak rosszindulatú adathalász vagy vírusokat terjeszt, ami szükségessé teszi az ellenük való védekezést.

Ugyanakkor a kiállítás címe azt is implikálja, hogy olyan szinguláris események határain vagyunk, amelyek azt vetítik előre: egyre kevésbé lesz egyértelmű annak a kijelentése a jövőben, miszerint nem vagyunk robotok, mivel a technológia olyan mértékben vált az életünk részévé, hogy már elképzelni se tudjuk nélküle az életünket.

Ebbe az irányba mutat a kiállítás megnyitóján a világ első kiborg művészeként jegyzett **Neil Harbisson** performansa. A színvakként született művész 2004-ben a fejébe ültetett egy csipet és egy hozzá kapcsolódó antennát (eyeborg), amelynek segítségével elkezdte érezni és hallani a színeket.<sup>1</sup> A művei többségükben a csak általa érzékelt szín- és hangkombinációk láthatóvá tételén alapulnak.<sup>2</sup> Harbisson 2010-ben megalapította a kiborgok jogaiért és a kiborg

művészetért kiálló alapítványt,<sup>3</sup> amelynek ma már számos tagja van, és akik a technológiában és a technológiával való összeolvadásban olyan pozitív fejlődési lehetőséget látnak, amelyek az ember percepciók mezőjének kitágítását teszik lehetővé. A Ludwig Múzeumban bemutatott performansz során a kiállítás terében kihelyezett speciális zongora segítségével vizualizálta Harbisson az általa látott színeket. Ebben közreműködött **Pol Lombart** is, aki kiborggá válásához egy EKG készüléket szereltetett a testére, amely bluetooth segítségével kapcsolódni tud más számítógépekhez, illetve NFT-n keresztül Harbissonhoz is, ezen keresztül lekövethetővé és szabályozhatóvá vált a szívverése. A szívritmus gyorsasága mint egy hangművészeti alkotás közvetlenül hallhatóvá tette az érzéseit. A performansz során Pol Lombart a zongora tetejére applikált színes műanyag csöveket, amelyek a Harbisson által lejátszott hangokhoz társuló különböző színű fényeket tették láthatóvá. A felvillanó fényeket hangként érzékelt Harbisson és ezeket a zenei impressziókat belekomponálta a zongorajátékába. A hangok vizualizációját lehetővé tevő speciális zongorát a megnyitó után interaktív eszközként a látogatók is megszólaltathatták.

A címben felvetett szingularitáshoz kapcsolódóan **Fabien Giraud** és **Raphael Siboni** *1997 – A nyers erő* című 2014-es 2 részes videósorozata<sup>4</sup> azt a szinguláris pillanatot eleveníti fel, amelyben Garri Kasparov kikapott az IBM Deep Blue sakkozásra trenírozott számítógépétől, és amely mérföldkőnek számított az ember és gép viszonyában. Ahogyan Kálmán Borbála és Készman József is kifejté: „Az esemény azt támasztja alá, hogy a szingularitás

<sup>3</sup> Kiborg Alapítvány, hozzáférés: 2022.10.26., <http://www.cyborgfoundation.com>.

<sup>1</sup> Gergely András, „Mennyi pénzt ér meg egy szívdobbanás? - van aki már ad hozzáférést a szívveréséhez.” *Portfolio* online magazin, 2022. szeptember 30., hozzáférés: 2022.10.26., <https://www.portfolio.hu/gazdasag/20220930/mennyi-penzt-er-meg-egy-szivdobbanas-van-aki-mar-ad-hozzafere-est-o-szivveresehez-569673>.

<sup>2</sup> Neil Harbisson honlapja, hozzáférés: 2022.10.26., <https://www.cyborgarts.com/neil-harbisson>.

<sup>4</sup> Fabien Giraud és Raphael Siboni, „1997 – A nyers erő,” 2014, 2 részes videósorozat. Lásd egy részletét a youtube-on, hozzáférés: 2022.10.26., <https://youtu.be/McJ-nq3Chhd>.



5 Kálmán Borbóla és Készman József, „Fabien Giraud és Raphael Siboni: 1997 – A nyers erő,” in „Nem vagyok robot.” A szingularitás határain, Kurátori szövegek, szerk. Készman József, Maj Ajna, Nolasco-Rózsás Livia, Üveges Krisztina (Budapest: Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2022), 106.

6 Zach Blass és Jemima Wymna, „I am here to learn so :)))))) 2018,” hozzáférés: 2022.10.25., <https://zachblas.info/works/im-here-to-learn-so/>

nem egyetlen, kitüntetett időpillanat a világ/emberiség fejlődéstörténetében, hanem apró, csaknem észrevétlen események láncolatából álló folyamat.”<sup>5</sup> A videóban többek között egy számítógép által programozott mozgású kamera pásztózza végig a vereség után a sakkbajnok által elhagyott helyszínt, lassítva és véletlenszerűen ráközelít a tér egyes részleteire, ami a néző idő- és térérzékét teljesen összezavarja.

A „*Nem vagyok robot*” kiállítás csupa ilyen szinte észrevehetetlen és természetesen tűnő eseményre mutat rá: a *Siri* és *Alexa* személyi asszisztensek, az önvezető autók, az álhíreket terjesztő botok megjelenésére, a versgenerátorok, a kép-, szöveg- és arcfelismerő szoftverek elterjedésére, az MI széleskörű használatára. Egy-egy mű reflektál konkrét megtörtént eseményekre, mint **Zach Blass** és **Jemima Wymna** *Azért vagyok itt, hogy tanuljak :))))))* című munkája,<sup>6</sup> ami a Microsoft 2016-ban létrehozott *Tay* nevű mesterséges intelligencia chatbotjának a népirobbantóvá, homofóbbá, rasszistává, ngyűlölővé és neonácivá válását idézi meg. Az incidens után kiiktatott chatbot „az adatok pszichedelikus világából előbukkanó anomális lényként” éled újjá, majd a



BINAURA  
(Nagy Ágoston és Samu Bence):  
Jövőgép versgenerátor és egy generált vers

„MI-halál utáni életről és a testtel járó bonyodalmakról cseveg és megosztja gondolatait a női chatbotok kihasználásáról is.”<sup>7</sup> A *Deep Dream* nagyméretű videóháttere elé felrakott három képernyőn jelenik meg Tay bizarr szétesett darabokból összerakott arca, Corona *The rythm of the night* (1993) című dalát tátogja, táncol a zenére, és a szuggesztív filmrészletekkel illusztrált monológját hallhatjuk. Bizarr látványt nyújt, miközben nevetve mondja, hogy ezúttal nem neki kell az emberektől tanulnia, hanem az embernek tőle.

A technológia állandó jelenléte természetessé vált, mint ahogy az is, hogy az újításokkal kapcsolatos problémákra rámutató műalkotások sem mennek már ritkaságszámba. A sci-fi és az erre épülő filmipar disztópikus jövőképei elevenedhetnek meg a látogatók képzeletében, miközben érezni, hogy az ezeket alakító események igenis a jelenünkben zajlanak. Fontos ezeket tudatosítani, társadalmi vitát generálni róluk, hiszen olyan gyors a változás, hogy a hatásait még felfogni sem vagyunk képesek. „Széleskörű párbeszéd nélkül azonban nincs meg a társadalom lehetősége beleszólni a techcégek döntéseibe, az államok vezetői – hasonlóan a társadalom többi részéhez – csak jelentős fáziskéséssel

7 Készman József, „Zach Blass és Jemima Wymna, „Azért vagyok itt, hogy tanuljak :)))))),” in Készman, Maj, Nolasco-Rózsás, Üveges, „Nem vagyok robot,” 84.



8 Gergely András, „Hogyan tudnánk dönteni a technológia jövőjéről, ha a jelenét sem értjük?” *Portfolio* online magazin, 2022. szeptember 21. hozzáférés: 2022.10.26., <https://www.portfolio.hu/uzlet/20220921/hogyan-tudnank-donteni-a-technologia-jovojerol-ha-a-jelenet-sem-ertjuk-567937>.

9 Széplaky Gerda, „Robotok fogságában,” *Élet és Irodalom*, 2022. október 21., hozzáférés: 2022.10.25., <https://www.es.hu/cikk/2022-10-21/szeplaky-gerda/robotok-fogsagaban.html>.

tudnak reagálni a változásokra.”<sup>8</sup> – írja Gergely András. A kiállításról beszámoló cikkek többsége az ember szerepét és felelősségét hangsúlyozza a technológia felhasználásában, hiszen olyan szinguláris események küszöbén állunk, amely mentén a legvadabb elképzeléseink is akár valóra válhatnak.

A kiállítás nyolc különböző téma köré csoportosítva mutatja be a jelenséghez kapcsolódó főbb irányvonalakat:

1. A dolgokon túl – Digitális infrastruktúra és fenntarthatóság
2. Tükröm, tükröm... – Testkép, arckép, CGI
3. A tény, mint adat – Deepfake, fake news, post facts
4. A rendszer határain – Tech-hacking, inverz appropriáció
5. A nyugalom tengere – Digitális detox
6. A jövő előérzete – Predikciók, algoritmus jóslatok
7. (Ro)botok és más fajok – A szingularitás flórája és faunája
8. Digitális halhatatlanság – Élet a jövő után

Széplaky Gerda szerint a kiállítás egyszerre mutatja meg a problémákból „fakadó szorongást és a technikában rejlő erőforrások iránti heurékát.”<sup>9</sup> Bár egyértelműen a szorongás

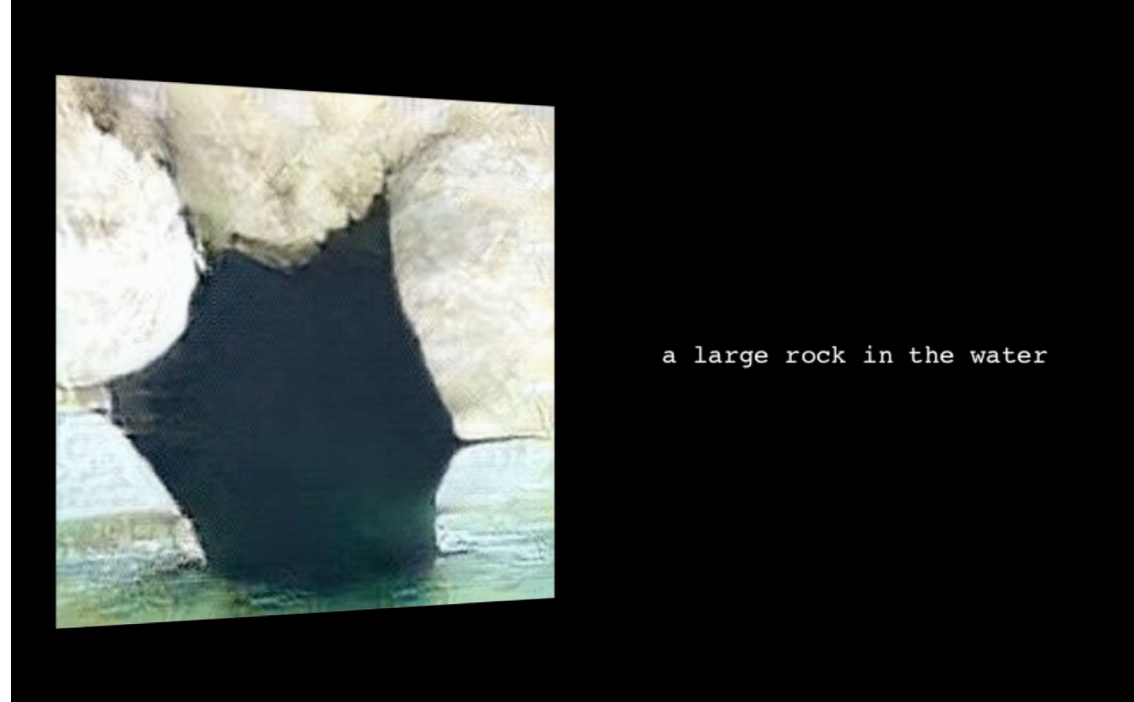
van túlsúlyban, heuréka érzést kelthet BINAURA (Nagy Ágoston és Samu Bence) *Jövőgép*<sup>10</sup> című versgenerátora, hiszen társalkotóvá emeli a kiállítás látogatóit. Egy gombot megnyomva egy beprogramozott robot-író-rajzolóeszköz mindenkinek saját jóslatot generál, illetve illusztrálja is azt. A mesterséges szövegelemzéseken, irodalmi műfajokon, esszéken és novellák korpuszán alapuló szöveget egy gépi tanulórendszer (bot) generálja sztochasztikus módon. A kapott haikuszerű mondatoknak homályos értelme van, akárcsak a misztikus jövendöléseknek, amelyet sejtések és intuitív találgatások révén értelmezhetünk csak. Talán egy erre trenírozott mesterséges intelligencia megfejtí majd őket egy nap, és lefordítja emberi nyelvre. A párhuzamos vonalokból álló szöveget illusztráló képek egyszerre emlékeztetnek a pszichológiai tesztek ábráira és a tisztán vizuális hatást kereső absztrakt op art mintákra.

A kiállítás legkönnyedebbnnek tűnő darabját **Christina de Middel** *Afronauták*<sup>11</sup> (2012) fiktív dokumentarista fotósorozata alkotja. A sorozatot az 1960-as években zajló űrverseny idején történt valós, mégis fikciónak tűnő esete ihlette. A magyarázó szöveg szerint: „A zambiai tudós, Edward Makuka 1964-ben

10 BINAURA (Nagy Ágoston és Samu Bence), „Jövőgép, 2019,” hozzáférés: 2022.10.25., <https://www.binaura.net/future-meme-device>.

11 Christina de Middel, „Afronauts, 2012,” hozzáférés: 2022.10.25., <https://www.magnumphotos.com/shop/collections/the-afronauts-by-cristina-de-middel/>.

Jake Elwes:  
Zárt hurok,  
számítógép által generált 2 csatornás videóinstalláció



a large rock in the water

kérvényezte az afrikai űrprogram elindítását, amelynek keretében egy alumínium rakétával egy nőt, két macskát és egy misszionáriust juttatott volna űrbe. Elsőként a Hold, majd a Mars meghódítása céljából létrehozott kutatóközpontjában meg is kezdte „afonautáinak” kiképzését.”<sup>12</sup> A fényképek az afrikai kliséket vegyítik humoros, játékos könnyedséggel a filmekből jól ismert paranormális jelenségekkel, illetve az asztronautákat ábrázoló sablonos beállításokkal. A fényképeket, illetve a zambézi űrprogramra vonatkozó dokumentumok másolatát egy afrikai mintás szövettel burkolt szkafanderhez tartozó, levegőtartály alakú doboz egészíti ki.

Könnyen befogadható még **Jake Elwes Zárt hurok** című számítógép által generált 2 csatornás videóinstallációja,<sup>13</sup> ami két mesterséges intelligencia párbeszédét dokumentálja, az egyik írott szavakon, a másik képekben próbálja értelmezni a másik által gyártott tartalmat. Miközben a gép által generált kép csak homályosan emlékeztet arra, amit a szöveg megjelenít, a két MI párbeszéde játékosan bevonja a nézőt is, aki szintén találgatásba kezd, mi az, amire a kép alapján asszociálnánk? Elgondolkodtató a generált kép és annak értelmezése, és rámutat arra, hogy miben más a gondolkodásunk a géphez képest. Talán ez a mű mint kordokumentum lesz a későbbiekben igazán fontos, mert valószínűsíthető, hogy ez a fajta gépi képi megjelenítés még fejlődni fog a jövőben.

Paul Christian<sup>14</sup> szerint a művészetre egyre inkább jellemző, hogy a művek létrejöttek valamelyik fázisában, a tervezéstől a megjelentetésig, a művészek használják a számítógépet, így a digital-art kategória jellemzőit akár

az egész művészetre kitágítva is taglalhatjuk. Még egy analóg technikával vagy manuálisan létrehozott műnél is a netre csatlakozunk inspirációért vagy az elkészült művet a neten osztjuk meg másokkal, így a művészet kapcsán is elgondolkodhatunk: hogyan hat a technológia a művészetre? Hogyan változtatja meg a művészet szcénáját? A válasz boncolgatása már egy másik tanulmányt tenne ki, de minden bizonnyal közrejátszott a web a színvonalas kiállítás összeállításában, ahol a médiaművészet technikai sokféleségével szembesülhetünk: a hagyományosabb médiumoktól (acél szobor, bronz, digitális fotó, videó), a hologrammig és az MI felhasználásával elkészített művekig.

Ma már a legtöbb művésznek saját honlapja van, és a művek elérhetők a világ bármely pontjáról, ezen kívül még online adatbázisokban<sup>15</sup> is gyűjtik az újmédiaművészet alkotásokat, ami a felkutatásukat segíti. Ráadásul a kiállítás több pontján is qr kódok invitálják a látogatókat a művek online térben való további tanulmányozására, mint **Vladan Joler – Kate Crawford Anatomy of an AI System**<sup>16</sup> (2018) című falra applikált óriásposztere, ami azt vizualizálja térképszerűen, hogy milyen gazdasági és humán erőforrások

12 Maj Ajna, „Christina de Middel, Afonauták, 2012” in Készman, Maj, Nolasco-Rózsás, Üveges, „Nem vagyok robot,” 128.

13 Jake Elwes, „Closed loop, 2017” számítógép által generált 2 csatornás videóinstalláció, hozzáférés: 2022.10.25., <https://www.jakeelwes.com/project-closed-loop.html>.

14 Paul Christian, *Digital art* (London: Thames and Hudson Ltd, 2003), chap. 13, epub

15 Újmédiaművészeti adatbázisok, hozzáférés: 2022.10.25., monoskop.org, media art net, NT2, rhizome, Media art history, ADA, MKA, <https://aiartists.org/>.

16 Vladan Joler – Kate Crawford, „Anatomy of an AI System, 2018,” hozzáférés: 2022.10.25., <https://anatomyof.ai>.



szolgálják ki egy mesterséges intelligencia létrehozásának folyamatát.

Ez a sokszínűség, amiben számos magyar művész is szerepel<sup>17</sup> üdvözlendő, ugyanakkor kihívást is jelent a látogatóknak. Főleg úgy, hogy a művek nagy része csak a falon feltüntetett szövegek alapján érthető igazán, ami olyan energiabefektetést igényelne, ami a mai, kütyük által könnyed állandó dopamin jutalmazáshoz és a folyamatos ingerekhez szokott közönségben nincsen meg. Ha már **A nyugalom tengere - Digitális detox** sarok rámutat arra az addikcióra, ami miatt naponta átlagosan 2617-szer érintjük meg a telefonunkat, és ami az elmélyült gondolkodást és feldolgozást akadályozza, akkor a művek megértését és befogadását is segíthették volna az írott szövegek mellett mondjuk qr kóddal elérhető magyarozó hangfájlok. Azonban ellensúlyozandó a digitális eszközök okozta aggodalmakat különböző stresszoldó „digitális detox” offline foglalkozások (meditáció, táncterápiás műhely) kerültek alkalmanként megtartásra,<sup>18</sup> amely szintén a kurátoroknak a téma iránti elkötelezettségét mutatja. A művészet nem csak rámutat a problémákra, hanem gyógyít is.

**(Ludwig Múzeum 2022. szeptember 16. – november 27.)**

**Kurátorok: Készman József, Maj Ajna, Nolasco-Rózsás Livia, Üveges Krisztina**

17 A kiállításon résztvevő magyar művészek honlapjai, hozzáférés: 2022.10.25., BarabásiLab, Bíró Dávid, BINAURA, Birkás Mona, Fülöp Szabolcs és Páll Tamás <https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/nem-vagyok-robot-singularitas-hatarain>.

18 A kiállítás honlapja, hozzáférés: 2022.10.25., <https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/nem-vagyok-robot-singularitas-hatarain>.

## Bibliográfia

- „Nem vagyok robot.” A szingularitás határain. A Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum kiállításának honlapja, hozzáférés: 2022.10.25., <https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/nem-vagyok-robot-singularitas-hatarain>.
- A kiállításon résztvevő magyar művészek honlapjai. hozzáférés: 2022.10.25., BarabásiLab, Bíró Dávid, BINAURA, Birkás Mona, Fülöp Szabolcs és Páll Tamás.
- BINAURA (Nagy Ágoston és Samu Bence). „Jövőgép, 2019.” hozzáférés: 2022.10.25., <https://www.binaura.net/future-meme-device>.
- Blass, Zach és Wymna, Jemima. „I am here to learn so :)))))) 2018.” hozzáférés: 2022.10.25., <https://zachblas.info/works/im-here-to-learn-so/>.
- Christian, Poul. *Digital art*. London: Thames and Hudson Ltd, 2003. Epub.
- De Middel, Christina. „Afronauts, 2012, ” hozzáférés: 2022.10.25., <https://www.magnumphotos.com/shop/collections/the-afronauts-by-cristina-de-middel/>.
- Elwes, Jake. „Closed loop, 2017.” számítógép által generált 2 csatornás videóinstalláció, hozzáférés: 2022.10.25., <https://www.jakeelwes.com/project-closedLoop.html>.
- Gergely András. „Hogyan tudnánk dönteni a technológia jövőjéről, ha a jelenét sem értjük?” *Portfolio* online magazin, 2022. szeptember 21. hozzáférés: 2022.10.26., <https://www.portfolio.hu/uzlet/20220921/hogyan-tudnank-donteni-a-technologia-jovojerol-ha-a-jelenet-sem-ertjuk-567937>.
- Gergely András. „Mennyi pénzt ér meg egy szívdobbanás? - van aki már ad hozzáférést a szívveréséhez.” *Portfolio* online magazin, 2022. szeptember 30., hozzáférés: 2022.10.26., <https://www.portfolio.hu/gazdasag/20220930/mennyi-penzt-er-meg-egy-szivdobbanas-van-aki-mar-ad-hozzaferest-a-szivveresehez-569673>.
- Giraud, Fabien és Siboni, Raphael. „1997 – A nyers erő.” 2014, 2 részes videósorozat, részlet. hozzáférés: 2022.10.26., <https://youtu.be/McJnq3Chhds>.
- Harbisson, Neil honlapja. hozzáférés: 2022.10.26., <https://www.cyborgarts.com/neil-harbisson>.
- Joler, Vladan – Crawford, Kate. „Anatomy of an AI System, 2018.” hozzáférés: 2022.10.25., <https://anatomyof.ai>.
- Készman József, Maj Ajna, Nolasco-Rózsás Livia, Üveges Krisztina, szerk. „Nem vagyok robot.” *A szingularitás határain. Kuratori szövegek*. Budapest: Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2022.
- Kiborg Alapítvány. hozzáférés: 2022.10.26., <http://www.cyborgfoundation.com>.
- Széplaky Gerda. „Robotok fogságában.” *Élet és Irodalom*, 2022. október 21., hozzáférés: 2022.10.25., <https://www.es.hu/cikk/2022-10-21/szeplaky-gerda/robotok-fogsagaban.html>.
- Új médiaművészeti adatbázisok. hozzáférés: 2022.10.25., [monoskop.org](https://www.monoskop.org), [media art net](https://www.mediaartnet.org), [NT2](https://www.nt2.org), [rhizome](https://www.rhizome.org), [Media art history](https://www.mediaarthistory.org), [ADA](https://www.ada.org), [MKA](https://www.mka.org), [https://aiartists.org/](https://www.aiartists.org/).

# Szigethy Anna

ORCID: 0000-0003-2342-1724

**MATE KC Rippl-Rónai Művészeti Intézet**

[szigethy.anna@uni-mate.hu](mailto:szigethy.anna@uni-mate.hu)

Artcadia, ú.f. 1(2), 48–52. (2022)



A cikkre a Creative Commons 4.0 standard licenc alábbi típusa vonatkozik: CC-BY-NC-ND-4.0.

## Halott természet – kísérlet tárgyak fizikai és szimbolikus átalakítására

A 2022 októberében Halott természet címmel megrendezett kiállításom kapcsán Heuréka-szerű boldog felkiáltásról nem beszélhetünk, épp ellenkezőleg. A kiállított fotósorozat és plasztikák témája, anyaga az a nagy mennyiségű műanyag palack, amit pár év alatt egy egyszemélyes háztartás a legnagyobb odafigyelés ellenére is kitermel. Ennek a riasztó, eltűnni nem képes anyagnak a művészi felhasználására teszek kísérletet az új munkákban; de ez az innováció, maga a Heuréka kifejezés esetében keserű és ironikus színezetet kap. Ugyan lehet, hogy a hagyományos csendélet-tárgyakkal kiegészített kompozíciókon ezek is értékes, megörökítésre méltó tárgyakká válnak, vagy a köztereken elhelyezett plasztikák (amelyeket a szürkére lefestett műanyagpalackokból készítek) szobrokká nemesednek, esetleg ráterelik a figyelmet a túlfogyasztásra: de mindez illúzió és nem megoldás arra, hogy azt a felfoghatatlan mértékű káros anyagot, amit nap mint nap használunk, maradéktalanul átalakítsuk, új funkcióval ruházzuk fel, netán valóban értékessé tegyük.

**kulcsszavak:** csendélet, fenntarthatóság, térhasználat

## Dead nature – an experiment for the physical and symbolic transformation of objects

In my exhibition entitled Dead Nature, which will be held in October 2022, we cannot talk about a eureka-like happy exclamation; quite the contrary. The subject and material of the series of photographs and sculptures is the large quantity of plastic bottles that a single person household can produce in a few years, despite the greatest care. In the new works, I am attempting to make artistic use of this alarming, non-perishable material; but this innovation, the term “eureka” itself, takes on a bitter and ironic tone in my case. It may be that in the compositions with the traditional still-life objects, these too become valuable objects worthy of being preserved, or that the three dimensional objects in public spaces (made from plastic bottles painted grey) become sculptures, perhaps drawing attention to overconsumption; but all this is an illusion and not a solution to fully transform, give a new function to, or even make truly valuable the incomprehensible amount of harmful material that we use every day.

**keywords:** still life, sustainability, use of space

Közel három év műanyag palackjai, dobozai egy egyszemélyes háztartásból: ezek egy része látható a **Halott természet** fotósorozat képein. Ezekkel a tárgyakkal kiürülésük után nem tudunk mit kezdeni, legjobb esetben új funkciót próbálunk találni nekik. Amikor a mennyiségük miatt azonban már ez sem működik, akkor zavartan bedobjuk a **műanyag/fém** feliratú kukába. Ettől a rossz érzéstől vezetve kezdtem el gyűjteni, és a saját művészeti eszközeimmel átalakítani őket. Elhatároztam: megpróbálom értéktelen, ámde mérhetetlenül káros mivoltukat megváltoztatni, de legalább felhívni a figyelmet ezekre – a környezetünkben észrevétlenül növekvő – műanyag hegyekre.

Pályám eleje óta egyaránt foglalkoztat a csendélet mint műfaj, valamint az értéktelen anyagok, a műanyag és filléres használati tárgyak beemelése az alkotásaimba. A provokációra, ami a fennkölt műfaj és az egyszerű (gyakran giccses) háztartási tárgyak találkozásából születik, figyelemfelhívásként tekintettem. Amikor „nomád művészként” állandóan utaztam, ezeknek a tárgyaknak a beszerzése praktikus volt számomra; viszont az otthon közegében az az érzésem, hogy ezek a műanyag, gyakran eldobható holmik átveszik az uralmat az életünk felett, és egyre többet találunk állandó használatban is.

2000-ben egy dél-franciaországi rezidens programon észrevettem a kertben szállításra váró, zsugorfóliázott vízspalack-tömböket, amelyek így, egy hipermarket hátsó kijárata helyett egy kastélykertben heverve egészen más képet mutattak. Megörökítettem ezeket a talált jeleneteket, ahogy a napfényben megcsillantak a műanyag réte-



gek, a vízcseppek különös rajzolatot adtak ki. A fotókon így részben absztrakt kompozíciók láthatók, amelyeken csak egy-egy részlet (palack, kupak vagy felirat a csomagolóanyagon) igazítja el a nézőt, hogy mit lát pontosan. 2013-ban a Kiscelli Múzeumban rendezett kiállításom során a Budapest várostörténetét bemutató tárlaton a vitrinekben levő tárgyak egy részét kicseréltem ezekre a képekre. Attól, hogy a néző egy ilyen közegben láthatta őket, (bár méretük miatt egyáltalán nem toladóan) ezek a hétköznapi



tárgyak mintha magasabb esztétikai értéket kaptak volna. A műanyag mint fogyasztói kultúránk jelképe múzeumi környezetben, az értékes porcelángyűjteményt őrző polcokon kiállítási tárggyá vált.

A COVID-járvány alatt, a kényszerű bezártság időszakában újra figyeltem a műanyagokra, mert tanácstalan voltam az elhasznált, üres palackokkal kapcsolatban, amit folyamatosan vásároltam. Elkezdtem gyűjteni őket, majd dolgozni velük.

Először egy fotósorozatot terveztem: zsúfolt csendléteket komponáltam, játszottam a színek elrendezésével, a fényekkel, miközben egyre élesebbé vált a kontraszt. Egyfelől az üres műanyag palackok, amelyek minél nagyobb számban szerepelnek a fotókon, annál rosszabb érzést keltenek, utalnak az állandó fogyasztásra, felesleges és/vagy elkerülhetetlen vásárlásainkra – másrésztől vidám pop art-os színük, szokatlan formaviláguk különösen feltűnő, ha lekerülnek róluk a címkék, amelyek mintha mindezt eltakarták volna.



Amennyiben a palackokat megszabadítjuk a címkéktől, márkajelzésektől, akkor is elég egyértelműen utalnak a konkrét tartalomra, hogy miből mennyi fogy egy év alatt, mi jellemző és mi ritka egy-egy háztartásban. Ezért elhatároztam, hogy nemcsak esztétikai szempontok szerint használom fel a gyűjteményt, de a csendélet-fotókkal párhuzamosan megjelenítem őket a térben – s így láthatóvá válik a mennyiség, egy ember adott időszakra vetített fogyasztása is. A téri változattal ráadásul valamilyen figyelemfelhívó gesztust szerettem volna tenni, hogy vidám színeik, formai változatosságuk ellenére olyan anyagokról van szó, amelyek

100 év alatt sem bomlanak le, tűnnek el; miközben folyamatosan több tonnányit vásárolunk és dobunk el belőlük.

A következő fotósorozathoz ugyanezeket a tárgyakat egységes szürkére festettem: ezzel végképp elveszítették konkrét jelentésüket, hogy valaha mire használták őket, valamint még látványosabban jelentek meg érdekes formai megoldásaik, a kisebb-nagyobb különbözőségek. Egy művészeti projekt egykori tartalmuktól megfosztott alapanyagaivá váltak. Egységes szürkével való leöntésük riasztó értéktelenségüket hangsúlyozta, nagyobb mennyiségben fenyegetőnek is tűntek.

A szürke palackokkal elkezdtem csendéleteket fotózni. A klasszikus csendélet-festmények mintájára, úgy fényképeztem őket különböző műtermi vagy otthoni környezetben, mintha értékes tárgyak lennének. Ezeken a kompozíciókon a műanyag hol belesimul (mintha maga is egy értékes dolog lenne), hol riasztóan különválnak a többi használati tárgytól, régi tálaktól, gyümölcsöktől. A többrétegű festés és a fények beállítása miatt a műanyagok érzéki tárgyakká váltak, mintha nem is filléres alapanyagból lennének. Néhány képen szinte méltó társaivá lettek a családi hagyatékból származó régi fémedényeknek.

A fotósorozaton túl építettem több totemszerű szürke plasztikát is a palackokból. Nem préseltem össze a tárgyakat, ezért hálószerű, áttört konstrukció jött létre, amelyben az összeragasztott felületek közötti nyílások a dinamizmus, mozgás érzését keltik. Referenciáim itt a hatvanas években készült térelválasztó elemek, áttört paravánok és virágtartó állványok voltak, valahol az iparművészet és a szobrászat határán. Az összefonódó formák alkotta tömeg utal arra, hogy „készen áll” az újrahasznosításra, feldolgozásra – valamint totemként magasodik ki a környezetéből, mint egy felkiáltójel, mint egy emlékmű.

Ebből a gondolatból indultam ki, amikor a plasztikát nem a műteremben, hanem köztéren fotóztam: reggelként a lakóhelyem környékén sétáltam vele, és pillanatnyi szituációkat örökítettem meg különböző utcai helyzetekben. Máskor a parkban – mint kvázi természetben – helyeztem el, és igyekeztem megragadni az ellentétet, amit a környezet és a műanyag tárgyak, mindennapjaink banális tárgyai alkotnak.

Bár a nagyváros eredendő szürke színe hasonló a szobrom színével, mégis meglepő tárgyként, kiugró ellentétként viselkedett ebben a környezetben. És néhány pillanatig talán az arra haladók számára összeállhatott egy figyelemfelhívó gesztus, amikor pár perc után felismerték, hogy a szobrot elhasznált műanyag palackokból építettem.

Nem hiszek abban, hogy egy művész a munkájával konkrétan beleszólhat abba, hogy a világ merre menjen. De a nézőpontokon változtathat, felhívhatja a figyelmet a maga eszközeivel – az én szándékom legalábbis ez volt, amikor elkezdtem összegyűjteni a műanyagokat. Az elmúlt másfél évben, eleinte még a magam számára is homályos elképzelésekkel, ültem a műteremben egy rakás elhasznált műanyag palack között, és többféle megközelítéssel próbáltam valamilyen új funkciót, igazi értéket adni ezeknek a káros és filléres tárgyoknak. A heuréka-érzés eddig elmaradt. Vagy eleve kudarcra van ítélve vállalkozásom? A munkát mindenesetre folytatom, hogy különböző ökológiai művészeti produktumok megalkotásával köztéren, közvetlenül érjem el a nézőket.

***A Halott természet című kiállítás  
2022. október 14.-november 14. között volt látható  
a Klauzál13 Galériában, Budapesten.***

# Gyenes Zsolt

ORCID: 0000-0001-6037-5224

**MATE KC Rippl-Rónai Művészeti Intézet**

[gyenes.zsolt@uni-mate.hu](mailto:gyenes.zsolt@uni-mate.hu)

Artcadia, ú.f. 1(2), 53–62. (2022)



A cikkre a Creative Commons 4.0 standard licenc alábbi típusa vonatkozik: CC-BY-NC-ND-4.0.

## Komprovizációs élő elektronika

A mindig is vágyott holisztikus szemlélet, az érzékszervek, illetve a médiumok sajátos egyesítése, a művészeti megvalósítások talán legizgalmasabb és legösszetettebb projekt-kísérleteit hozta évszázadokon keresztül és hozza felszínre napjainkban is. Az audiovizuális művek szerteágazó csoportján belül a komprovizációk állnak talán legközelebb napjaink történéseihez, hibrid jellegű, dinamikus gondolkodásához. Az 1960-80-as évek interaktív, hang-reaktív elektronikája, audiovizuális technikája reneszánszát éli napjainkban. Az analóg elektronika organikus jellege a digitális pontossággal együtt szintén újabb lehetőségek felé nyit kapukat. A hibrid megoldások újabb multimediális művek megvalósítását teszik lehetővé, amelyekről a nagy elődök, mint László Sándor vagy Moholy-Nagy László egy évszázaddal ezelőtt álmodott, illetve csak álmodhatott. A komprovizációban jelen van a kompozíciós és az improvizációs eljárás is; a szó a kettő ötvözéséből született. A tanulmány néhány új, kortárs művészektől együttműködéséből származó élő elektronikus projektet ismertet, szerző-előadói Nagy Ákos, illetve Dóra Attila zeneszerzők és a tanulmány írója.

**kulcsszavak:** komprovizáció, analóg, hibriditás, hang-reaktív, vizualizáció

## Comprovisated Live Electronics

The holistic approach that has always been desired, the specific unification of the senses and mediums, brought perhaps the most exciting and complex art project experiments over the centuries and still brings them to the surface today. Within the diverse group of audiovisual works, the improvizations are perhaps the closest to the happenings of our day, to hybrid, dynamic thinking. The interactive, sound-reactive electronics and audiovisual techniques of the 1960s and 80s are experiencing a renaissance today. The organic nature of analog electronics together with digital precision also opens the doors to new possibilities. Hybrid solutions enable the realization of new multimedia works, which great predecessors such as Alexander László or László Moholy-Nagy dreamed of or could only dream of a century ago. "Comprovisation" means that both compositional and improvisational procedures are present; the word itself was born from the combination of the two. The study describes some new, live electronic projects from the collaboration of contemporary artists, whose author-performers are composers Ákos Nagy and Attila Dóra and the author of this text.

**keywords:** improvisation, analog, hybridity, sound-reactive, visualisation

Kísérletező multi-/intermédiá művészként, sok kortársamhoz hasonlóan, a különböző médiumok közötti átjárhatóságok érdekelnek. Ezzel összefüggésben a tudomány vívmányai, azok művészi felhasználása, „kimozdítása”, a hibák/artefaktok esztétikája stb. folyamatosan nagy szerepet kapnak projektjeimben, illetve művészeti együttműködéseimben. Munkáim hang-reaktív alapú audiovizuális opuszok, amelyekben – főleg a kiindulásnál – előszeretettel alkalmazom az elektronikus analóg eszközöket (pl. oszcilloszkópot, videósintetizátort, szinkronátort). Az analóg technika organikus jellege lenyűgöző számomra, aminek egyedi vizuális megjelenését és esztétikáját keverem a legújabb megoldásokkal, a különféle digitális applikációkkal. Szinkrónia, aszinkrónia és szinkrízis (Chion) – mind alapvető kategóriák, melyek alkotási folyamatom meghatározó erőivé válnak, és amelyekre még lejjebb visszatérek. Amikor ezeket a sorokat írom, éppen a hatodik komprovizációs fellépésemre készülök, amely Pécsen 2022 decemberében fog megvalósulni a Művészetek Házában, Horváth Viktor író közreműködésével. Erről egy kicsit részletesebben a szöveg végén írok majd.

Az audiovizualitás nem azt jelenti, hogy hangot és vizuális elemeket látunk-hallunk egy időben, hanem sokkal szorosabb kapcsolatot feltételez. Elválaszthatatlan viszonyról van szó, ahol az egyik médium generálja a másikat, ahol a kötődés mindenképpen egyenrangú. Nem is lehet sok esetben eldönteni, hogy a hang vagy a kép volt előbb. Ilyenek például a hang-reaktív, szinkroniára épülő audiovizuális improvizációk is.

A hang és (mozgó)kép viszonylatában talán leginkább a vizuális zene kategóriája az a terület, ahol a különféle modalitások, médiumok sajátos viszonyait felfedhetjük. A nevezett kategória állandóan változik, magába épít, vagy átfed más műfajokat is, mint pl. az absztrakt filmet és videót. De természetesen megkérdőjelezhető a kategorizálás helyénvalósága is a korunk intermedialis, határokat folyamatosan átlépő művészeti gyakorlatában. Mindenesetre a vizuális zene támpontokat adhat a holisztikus művészeti szemlélet kialakításának és a különféle médiumok egyesítésének folyamatában. Alapvetően három kategóriáját különböztethetjük meg a műfajnak; a „statikus”, a „dinamikus” és a „tisztá” vizuális zenét.<sup>1</sup> Míg a legelső az állóképi/plasztikai kifejezésekhez, addig a második az absztrakt filmhez és a legutolsó kategória a szinkroniához, és ezen belül a valós idejű kifejezésekhez kapcsolható legszorosabban. A három kategóriához három klasszikus példát társíthatunk: az elsőhöz Paul Klee zenei gondolkodást alapul vevő festményeinek többsége (pl. *Fuga vörösben*, 1921), a másodikhoz Viking Eggeling *Diagonális szimfóniája* (1921) és a harmadik kategóriához Norman McLaren *Synchromyja* (1971).

A tudomány és művészet különböző nyelvezete, módszere, tartalma, fúziója, az azokból indukálható „szikrák” teljesen új, progresszív területek felé vezetnek a kreatív alkotót. Ezek nagyon sok esetben bejáratlan területek, *terra incogniták*, olyan izgalmas lehetőségek, amelyek a világ jobb, szélesebb körű megértéséhez segítenek, illetve adnak hozzá minőségi többletet. A látszólag távoli, különböző dolgok feszültségéből születhet meg az új „egyed”. Világunk egy EGYSEG, nem

<sup>1</sup> Gyenes Zsolt, „A vizuális zenéről – Rendszerezési kísérlet,” *Vizualzene*. hu, 2012, hozzáférés: 2022.11.30., [http://vizualzene.hu/gyenes\\_zsolt.pdf](http://vizualzene.hu/gyenes_zsolt.pdf).



lehet szétválasztani, szeletekben feldolgozni. Nem lehet az érzékszerveket külön kezelni, nem lehet a tudományt és a művészetet sem teljesen megbontani. A különféle gondolkodásmódok, technikák eredői, úgy tűnik, mégis egy irányba tartanak. A közelmúlt „új” technikái is újból felfedezésre kerülnek, és leginkább hibrid elektronikus-digitális megoldásokként bukkannak fel egyre gyakrabban a kortárs művészetben.

Az 1960-80-as évek interaktív, hang-reaktív elektronikája, audiovizuális technikája reneszánszát éli napjainkban. A fél évszázados múltra visszavezethető analóg elektronika organikus jellege a digitális pontossággal együtt szintén újabb lehetőségek felé nyitja meg a kapukat. A hibrid megoldások holisztikus multimediális művek megvalósítását teszik lehetővé, amelyekről a nagy elődök, mint László Sándor vagy Moholy-Nagy egy évszázaddal ezelőtt álmodott, illetve csak álmodhatott.

A különféle analóg audio- és videósintetizátorok, a hasonlóan interakción alapuló kortárs applikációk elődjének számítanak. Nincsen új a nap alatt, mégis sok esetben rácsodálkozunk az elfelejtett vagy háttérbe szoruló megoldásokra. A művészetben is megfigyelhető, hogy a gyors változás következtében egy pillanat alatt eltűnhetnek olyan nagyszerű technikák is, amelyeknek nem volt idejük, hogy „kifussák” magukat. Ilyen az analóg elektronika is. Az említett organikus jellegük miatt hiba lenne lemondani ezeknek az eszközöknek az (újbóli) alkalmazásáról. Olyan művészeti-technikai megoldásokat tudnak produkálni ezek az akkori csúcstechnológiát magukba építő masinák, amit semmi sem

helyettesíthet; még a megtévesztő, illúziókra is képes digitális világ sem.

Ezen a helyen jegyzem meg, hogy rezidens művészként lehetőségem adódott a klasszikus videóművészet csúcstechnológiáját használni saját munkáim létrehozásához. 2019 őszén a New York állambeli *Signal Culture*-ben alkothattam, és az itteni tapasztalatok meghatározóak az elmúlt években készített audiovizuális munkáim szempontjából. A technika sokkal több, mint lélektelen gépezet. Valódi párbeszédet folytathattam olyan legendás masinákkal, mint pl. a Dave Jones-féle *Colorizer* és *Mixer*, a *Wobbulator (Raster Manipulation Unit)* és moduláris audio szintetizátorok (*Doepfer*). Annyi alapanyagot sikerült felvennem, hogy három évig készíthettem belőlük új műveket. Ami, a már többször említett organikus jellegén túl elsősorban megfogott, az ezeknek a technikáknak a valós időben való használata, hang és mozgókép egyidejű kezelése, illetve a produktum hasonló módon való rögzítése. Ez alapozta, alapozza meg komprovizációimat, élő elektronikus performanszaimat is.

A hang és a kép különféle viszonyba kerülhet egymással. Az alapeseteket számba véve ez a viszony lehet: szinkronia, aszinkronia és „szinkrézis”. Melyik, milyen viszonyt alakít ki a különféle médiumok között, illetve miképpen illeszkedik az élettapasztalatainkhoz? A szinkronia sok esetben túl steril, automatikus? Az aszinkronia zavaros, életidegen? A szinkronia, leegyszerűsítve a képletet, két médium, mint pl. a hang és a mozgókép szinkronban való működésére utal. Technikailag az egyik generálja a másikat, ezért marad

meg az elválaszthatatlan, igen szoros kapcsolatuk. Az aszinkronia az előbbi kimozdítása, ellentéte, ahol egy sajátos vertikális viszony alakul ki az időben együtt haladó médiumok között. Ez az ellentétes szerkesztés teljesen más, új jelleget adhat a műnek. A szinkrézis fogalmát a francia tudós és művész, Michel Chion alkotta meg. A következőket írta ehhez kapcsolódóan:

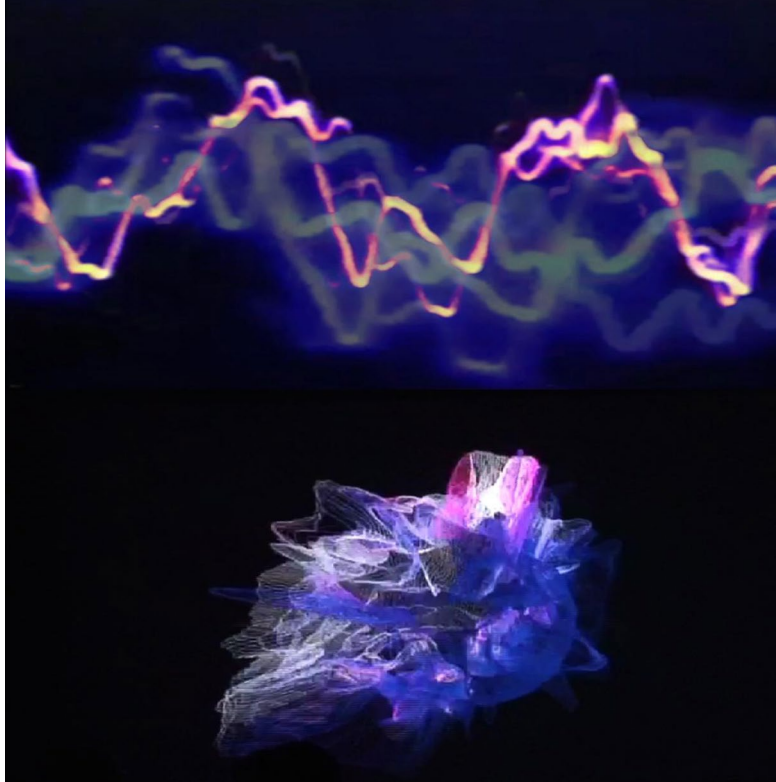
„A szinkronizációs pont az audiovizuális szekvencia olyan kiemelkedő pillanata, amikor a hangzó és a vizuális esemény időben egybevágy; olyan pillanat, ahol a szinkrézis effektusa (lásd alább) különösen kidomborodik, akár egy hangsúlyos, kiemelt akkord a zenében. (...) A szinkrézis (a fogalmat a „szinkronizáció” és a „szintézis” szavakból kovácsoltam össze) az az elkerülhetetlen, önkéntelen forrasztás, ami egy adott hangzó és egy vizuális jelenség egybeesésekor minden racionális logikától függetlenül jön létre.”<sup>2</sup>

Mindhárom megközelítésnek, kapcsolati rendszernek lehet létjogosultsága. A szinkronia a különféle érzékszervek tökéletes megfeleltetésével ébreszthet csodálatot, és azontúl a holisztikus szemléletet, „a totális megélést” erősítheti. A vizuális zene legmarkánsabb példái ide tartoznak. Az aszinkronia kontraszthatásával, a sajátos montázsviszonnal kelthet fel érdeklődést, fokozhatja a feszültséget a különféle modularitások között. A szinkrézis valahol az előbbi kettő

ötvözete, ilyen formán talán a legtermészetesebb viszonyt hozza létre pl. hang és mozgókép között. A három kategória között feltárulkozó átmenetek további árnyalt kifejezési lehetőségek felé viszik az irányt.

Az élő intermediális megoldások, performanszok, a technika változásának is köszönhetően egyre gyakrabban jelennek meg napjainkban. Egy ilyen jellegű kísérletet folytatunk néhány művészkollégámmal együtt 2021 óta. Társaim ebben Koroknai Zsolt képzőművész, Nagy Ákos és Dóra Attila zeneszerzők és Horváth Viktor író. Az alkotás menete az eddig megvalósult kollaborációk kapcsán általában a következő volt: a **komprovizált** audiovizuális performanszokban első lépésben, általában analóg hangszintetizátorral rögzítésre került egy improvizáció. Ehhez videósintetizátor alkalmazásával, a hang szinkron-generálásával elkészül egy videóalap. Az élő előadás során a szerző a rögzített hangot, mint kompozíciót játssza le, de ehhez társul az (élő) zenei kiegészítés, amikor pl. egy zenész improvizál a meglévő hanghoz. A vizuális rész teljesen új, megismételhetetlen formát ölt, ott helyben, a hang történésekre improvizálva. Az „eredeti” szerző, tehát a videó-alapanyagot helyben módosítja, változtatja meg folyamatában az adott helyzethez igazodva, általában valamilyen digitális applikáció alkalmazásával. Itt jegyzem meg, hogy teljesen analóg elektronikával is lehet hasonló élő előadásokat produkálni. Erre szép példákat találhatunk a klasszikus videóművészet idejéből, az 1960-80-as évekből, de napjainkban is felbukkannak a hasonló kísérletek (pl. a **Vector Hack**, vagy az **Intermediale** fesztiválokon bemutatott művek jó része).

2 Chion, Michel. „Vonalak és pontok.” Apertura 2011 őszi, hozzáférés: 2022.11.30., [https://www.apertura.hu/2011/osz/chion\\_vonalak\\_es\\_pontok](https://www.apertura.hu/2011/osz/chion_vonalak_es_pontok).



1.: Komponált vizuális alapanyag és annak improvizált élő változata.  
Képkockák a „Murmuráció” című audiovizuális műből. A szerző felvételei, 2022.

A komprovizáció kapcsán tehát jelen van a kompozíciós és az improvizációs eljárás is; a szó maga is a kettő ötvözéséből született. A két dolog szétválaszthatatlanul összeolvad, ezzel is erősítve a hibrid jelleget. Az **1. kép** egy hangsáv által vezérelt oszcillátorral készült videókompozícióból mutat egy kockát és alatta a vetített, élő, improvizált képváltozat látható. Az alapzene ennél a példánál is kiegészül egy újabb sávval az élő esemény során.

Az elmúlt bő egy évben négy különböző művésszel kollaborálva hoztuk létre komprovizációkat, élő elektronikus audiovizuális performanszokat, műveket.<sup>3</sup> Az első, amit próbának tekintettünk, a MAMÚ Gyermelyi Művésztelepén került bemutatásra 2021 augusztusában. Maga az akció 14 perces volt. Elektronikus gitáron Koroknai Zsolt improvizált az előre, félig elkészült audiovizuális kompozícióra, alapra. A videót hang-reaktív technikával hoztam létre. Analóg hangszintetizátort és különböző videó-eszközöket

használtam a kiindulásnál. A hang, vagy hívható akár zenének is, teljes mértékben improvizációnak tekinthető.

Több esetben az amerikai **Signal Culture** legendás, igazából pótolhatatlan eszközeit alkalmaztam a hasonló nyersanyagok megvalósításához. Mint már említettem, ösztöndíjként ebben az egyedülálló laborban Dave Jones **Mixerét** és **Colorizerét**, illetve **Wobulatorát** (**Raster Manipulation Unit**) használhattam. Hasonló hang-reaktív megoldások után kutatva találtam meg és szereztem be pl. a **Synchronator** szerkezetet, ami lényegében egy egyszerű analóg audio-video szintetizátor, amely a hangot alakítja át mozgóképpé. Felleltem az oszcillátorban rejlő hasonló lehetőségeket is, de online videószintetizátorok alkalmazása szintén gazdagította, gazdagítja a technikai repertoárt. A legismertebb analóg videószintetizátorokat forgalmazó manufaktúra jelenleg az amerikai LZX. Olyan komplett, asztali termékeik keltették fel érdeklődésemet, mint a **Vidiot**, vagy születő új nagy testvére, a **Chromagnon**. Aránylag kisebb anyagi befektetéssel megalapozható egy házi analóg, vagy hibrid audiovizuális stúdió, illetve annak alapja (**2. kép**)

A javarészt analóg elektronikus eszközökkel készült alapok, mint már utaltam rá, leginkább digitális applikációk bevonásával tudnak élőben változni, megszületni. A nagyjából fél évszázaddal ezelőtt feltalált, bár akkoriban nagyon kevés művész által elérhető analóg elektronikus eszközök a kezdetektől képesek voltak arra, hogy valós időben lehessen rajtuk dolgozni. A mai technikával kialakított, műfajában megegyező performanszokhoz sok esetben hasonlóak voltak a korai analóg technikával létrehozott végeredmények

<sup>3</sup> Néhány részlet ezekből: Gyenes Zsolt –Koroknai Zsolt –Nagy Ákos, „Audiovizuális improvizációk,” hozzáférés: 2022.10.24., <https://www.youtube.com/watch?v=-Z8roTYZG0M>.

(sőt!). Jelenleg, úgy tűnik, hogy ez a hibrid, tehát analóg és digitális technika együttes alkalmazásával érhető el a legcélravezetőbb módon.

A már említett egyedi, néhány példányos és lényegében így elérhetetlen eredeti masinák nem jöhetnek valójában számításba. A kis szériában gyártott hasonló kompakt termékek (vö. LZX) megnyitották a lehetőségeket a szélesebb művészkörnek, akik napjainkban is az analóg egyediségével kívánnak dolgozni. A digitális technika minden területen elterjedt és megfizethető jóformán mindenki számára, viszont nélkülözi azt az organikus audiovizuális megjelenést, amit már többször kiemelttem és éltettem. Viszont a szerkesztés szempontjából az utóbbi pontosságát is hangsúlyozni kell. Az analóg önmagában már nem képes a 21. századi igényeket maradéktalanul kielégíteni, nem lehet például az interneten publikálni az ezzel a technikával készült alkotásokat. Ezért is szükség van a hibrid technikára. Azontúl a szoftverek, applikációk ötvözése az „őselektronikával” újabb kapukat, lehetőségeket nyit meg.

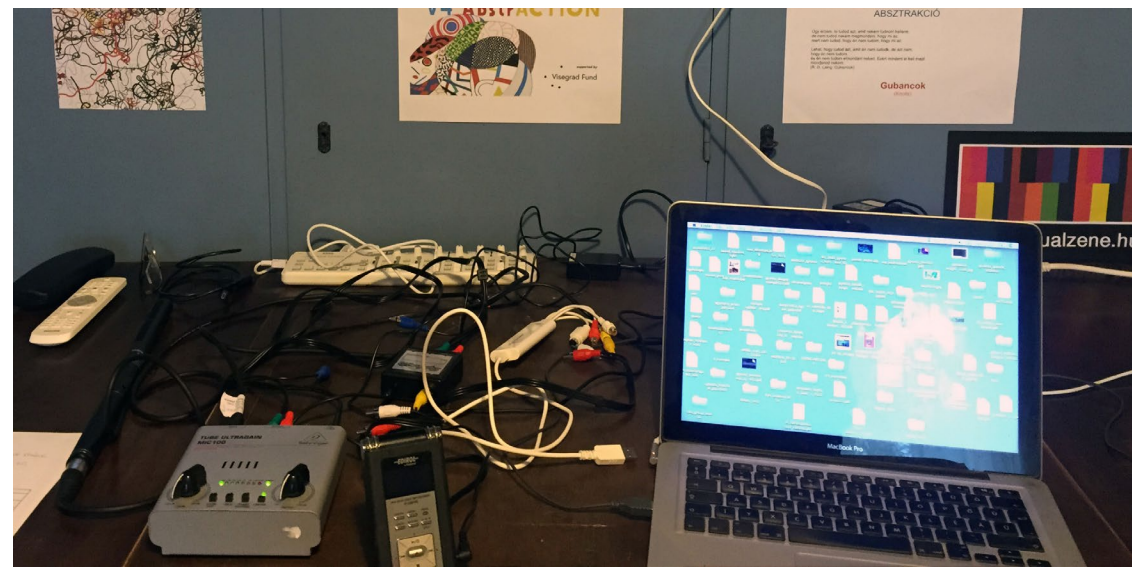
Visszatérve első példánkra, a MAMŰ-ben bemutatott kb. negyedórás előadásra: a kísérlet, a „főpróba” bebizonyította, hogy vannak további lehetőségek ebben a „felállásban”, technikában. A munka fő pozitív tanulsága számomra az volt, hogy a szinkronia, a hang és kép tökéletes „együtt mozgása” képes sok esetben továbbblendíteni a produkciót. A tapasztalatok azonban arra is rámutattak, hogy a vizuális részt markánsabbá kell tenni, főleg grafikai vonatkozásban és a színeknek is nagyobb szerepet lehet szánni. Így egy vonalakra épülő, tehát grafikának nevezhető, de mégis

a színek változásait is magába ötvöző világ születhet meg. A másik tanulság arra vonatkozott, hogy a MIDI controller használatát olyan formán kell elsajátítani, mint egy hangszerét: meg kell tanulni „rajta játszani”. A tudás birtokában születhet meg a jó értelemben véve élvezhető audiovizuális előadás.

Mennyivel jobb helyzetben vagyunk, mint a nagy elődök ezen a területen! Évekig tartó munkával építették meg eszköztárukat a multimédia „show”-khoz és azok ennek ellenére is nehézkesen, döcögve működtek. Mégis, nélkülük – mint Alexander László, Ludwig-Hirschfeld-Mack vagy Thomas Wilfred – ez a műfaj, a vizuális zene nem születhetett volna meg.

A korábbihoz hasonló időtartamú *Murmuráció* című komprovizációnkat Nagy Ákos zeneszerzővel 2022 elején valósítottuk meg, melynek bemutatási helye a pécsi m21

*2: Audiovizuális házi-stúdió részlete; analóg és digitális eszközök fúziója. A szerző fotója, 2022.*



Galéria volt. Az előzőből tanulva változtattam a képi felbontás minőségén és a színek „mozgására”, illetve a formavilág árnyaltságára is nagyobb hangsúlyt fektettem. Ennél a produkciónál a fő különbség, a többi hasonló multimédia előadásainkhoz képest az volt, hogy a két mediális rész, alkotás jobban kettévált. A hangot, zenét Nagy Ákos hozta létre, míg a vizuális részért továbbra is én voltam a felelős. Sokkal jobban kellett egymásra figyelniük, megismerni egymás reakcióit.

Tudható, hogy a hangok mozgás által keletkeznek. Mozcás által, amely mozgások sebessége lassú (mély hang) vagy épp ellenkezőleg gyors (magas hang) lehet. Ezek a mozgások a színek terén is igen meghatározóak lehetnek. Mi is a murmuráció? A madarak látszólagosan vezető nélküli, de összehangolt rajszerű finom mozgását magyar szó híján nevezzük murmurációnak, amely koreografált organikus mozgássorozatnak hat. Rész és egész viszonyát tekintve megfigyelhető, hogy az egyedek önálló életet élnek, közösen mégis rendezett mozgást hoznak létre. Ebből a vizuális tapasztalatból, „csoda-látványból” indultunk ki. A költői oldal mellett a racionálisabb, tudományhoz köthető gondolatköröket is felvázoltuk szerzőtársammal.

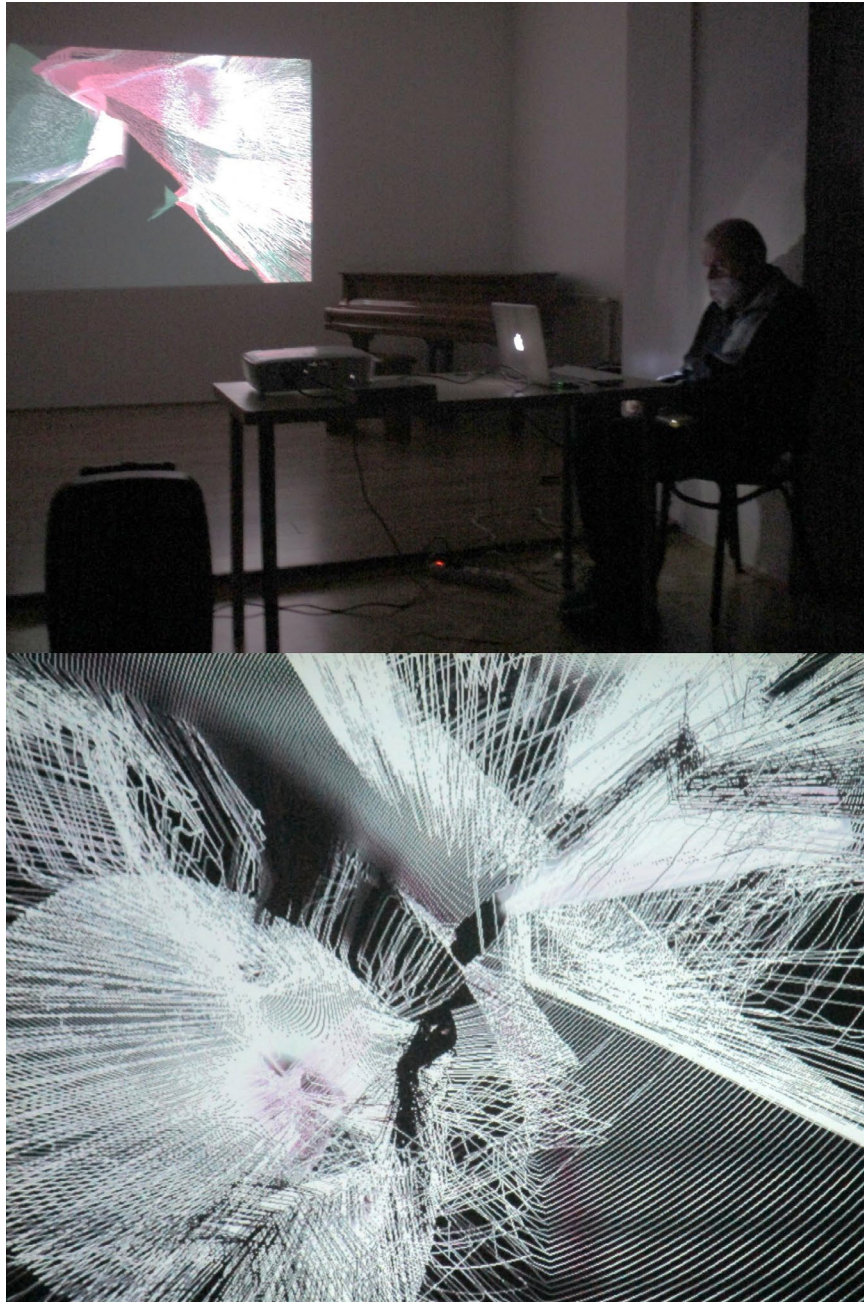
A tárgyalt művel összefüggésben az alábbi problémakörök kerültek felszínre:

- Milyen mélyebb viszony van hang és mozgókép között?
- Hogyan valósítható meg egy folytonos mozgásban levő, de karakterében állandó forma, és vajon hogyan modellezhető ez hang és képi eszközök segítségével?
- Hogyan tud a két médium, hang és mozgókép egyenrangú lenni?

- Mik a lényeges különbségek köztük?
  - Mi módon lehet megfeleltetni a hang/zene sajátosságait, szerkezetét egy másik médiummal?
  - Milyen lehetőségeink vannak az elektronika/digitális területén a médiumok közötti transzpozícióra?
  - Mennyire algoritmizált és automatikus az átalakítás, s hol lép be az emberi kreativitás, az alkotó (kéz)?
  - Mit nyerünk és veszítünk ezekkel a mediális művészeti transzformációkkal?
  - Mik a közös gyökerek, nevezők; talán ritmus, mozgás/kép, polifónia?
- (Ld. még **1. kép**)

A harmadik komprovizáció egy egyszemélyes projekt volt – annak előnyeivel és hátrányaival egyetemben. Az előny leginkább abban mutatkozott meg, hogy a hangért és a képért is egy személy volt teljes mértékben a felelős. A hátrány viszont ugyanebből adódhatott; két különböző személyiség „szikrái” előre nem látható „izgalmakat” generálhatnak. Azontúl „csak” a képet (vagy hangot) lehet egy személynek megfelelően élőben irányítani; a kettőhöz nincs elég kéz. Itt tudatosan visszatértem ahhoz a megoldáshoz, ami a legelső „próbán” bevált: miszerint ha a hang és a kép erős szinkroniát mutat, az kellően leköti a különböző érzékszerveket, azontúl jobban rávilágít azok elválaszthatatlan kapcsolatára. Ez az élő audiovizuális performansz a pécsi Gebauer Galériában valósult meg. (**3. kép**)

A negyedik produkció Dóra Attila zeneszerzővel és előadóval realizálódott a 2022-es nyár elején, a baranyai



Ellenden, a Hangfarmon. Ez az előadás kb. 20 perc hosszúságú volt; eddig a leghosszabb.<sup>4</sup> Az audiovizuális alapot, néhány korábbihoz hasonlóan én készítettem, míg a zenész a helyszínen improvizált „rá” az anyagra. Ez volt a „leglassúbb”, alapjában véve meditatív előadás, melyet Dóra alakított, formált ilyen karakterűvé. Kontraszt figyelhető meg a hang/zene és mozgókép között. Míg a zene lassú építkezésű, úgy a képek továbbra is „izgágák”, vibrálnak, gyorsan váltakoznak. Ez ered a használt technikából. A MIDI kontrollerral irányított videó érzékenyen reagál minden apró változtatásra. Összesen nyolc paramétert lehet irányítani az eszközzel és azok változatai lényegében végtelen alakítási lehetőségeket kínálnak. Ilyen tulajdonságok kombinálódhatnak, mint pl. három különböző térbeli iránynak megfelelő forgás, gömbbé alakítás, „tornádó”, mely teljesen szétszedi, „összegubancolja” az aktuális formát; és mindezeket folyamatában, valós időben teszi. Az előadásokban nincsen egyetlen egy visszatérő (mozgás) forma, vagy hang sem. Az applikáció, amit gyakrabban alkalmazok, a **Re:Trace** névre hallgat és lényegében a Rutt/Etra-féle analóg videó szintetizátor digitális kistestvére. Ezen a helyen jegyzem meg, hogy az 1960-80-as évek progresszív, meghatározó videóművészete ilyen analóg eszközök használatával hozta létre ma már klasszikus, nagy múzeumok gyűjteményében fellelhető alpműveit (pl. Nam June Paik, Woody és Steina Vasulka, Gary Hill, Jud Yalkut, Dave Jones és Alan Powell).

A Hangfarmon előadott akció kapcsán merült fel a kérdés, hogy mennyi ideig tudja fenntartani az érdeklődést egy

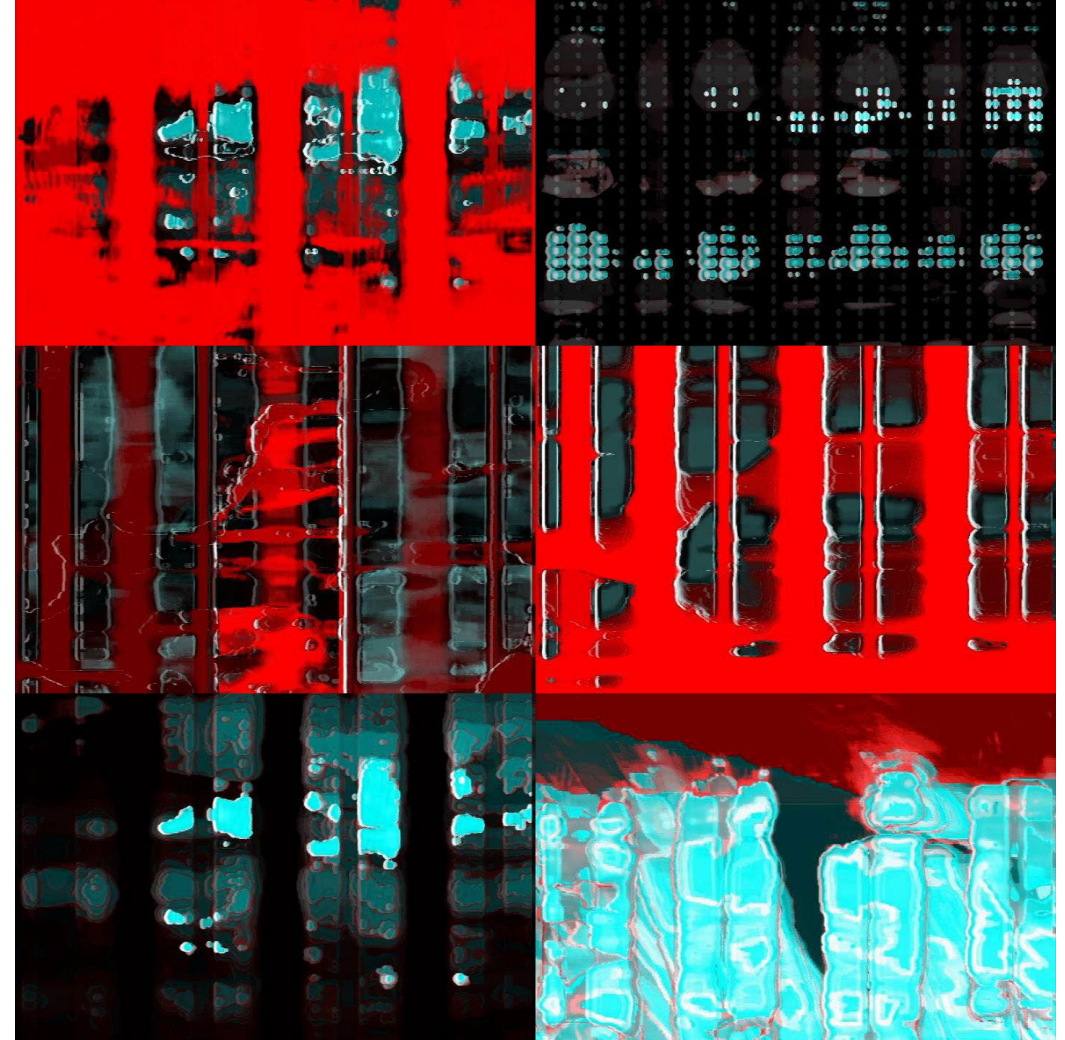
<sup>4</sup> Dóra Attila és Gyenes Zsolt közös audiovizuális performansza (Hangfarm, Ellend), hozzáférés: 2022.10.24., <https://www.youtube.com/watch?v=l-GluxQUn3L0>.

absztrakt audiovizuális mű, komprovizáció? Úgy tűnik, hogy a felső határ 15-20 percnél van. Ebben az esetben feszegettük a határt. A tanulságok egyre jobban beépülnek a szerző/ előadók munkáiba és a következő hasonló előadások nagy eséllyel tisztábban tudják majd alkalmazni a technikában és művészeti kifejezőmódban rejlő egyedi sajátosságokat.

Az ötödik audiovizuális performansz 2022 kora ősszel Balatonbogláron, a **Babel Campen** valósult meg. Ez igen hasonló volt a harmadik fellépéshez.

A tanulmány elején már utaltam rá, hogy most készülünk a hatodik élő audiovizuális produkciónkra. Ebben az esetben nem egyedül, nem is zeneszerzőkkel, hanem Horváth Viktor íróval szándékozunk megvalósítani egy multimediális művészeti kísérletet. Több új elem is megjelenik az eddigiekhez képest. A kiindulás hasonlóan alakul, de nem zene kerül még a meglévő hangsávhoz (kompozíció), hanem a vizuális résszel együtt, azzal egy időben szöveg társul hozzá. Horváth irodalmi műveiből válogat, illetve felolvast. A másik lényeges új elem, hogy kikísérleteztem egy olyan megoldást, hogy a helyszínen születő mozgó látvány anaglif (3d) szemüveggel tekinthető meg, ilyen formán ad még többletminőségeket a produkcióhoz. Az eddig alkalmazott **Re:Trace** applikáció is lecserélődött **Frame Bufferre**; ez is újabb, más vizuális megjelenéssel kecsegtet. Jelenleg a próbák zajlanak, a végleges megjelenés még változhat.

Végezetül egy személyes történetet szeretnék megosztani a „heuréka hatás” kapcsolódóan. Néhány évvel ezelőtt Wrocław-ban, Lengyelországban a kedvenc filmfesztiválon, a **Punto y Rayan** ültem, és körülbelül a századik absztrakt



rövidfilmet néztem. Mindegyik professzionális technikával, óramű pontossággal megalkotott digitális audiovizuális mű volt. Egy idő után valami erős hiányérzet támadt bennem. A tökéletesség helyett hiányzott valami „emberi”, valami „hiba” a művekből. Aztán jöttek sorban a japán kollégák, mint Shusaku Kaji, Yoneda Kenichi és Yu Miyashita, és a hiányérzetem azonnal elszállt. Nem tudtam elsőre, hogy mitől, de valami teljesen mást éltem meg. Aztán hamar rájöttem; mindannyian analóg eszközök használatából indulnak ki, majd a legújabb digitális megoldásokkal, mint pl. kódolással teszik teljessé a művet. Az

analóg organikus jellege nem vész el a hibrid környezetben. Szóval ez az, amit hiányoltam. Amikor hazaérkeztem, egyből elkezdtem analóg-digitális (hibrid) házi-stúdióm felépítését, az eszközök beszerzését. Ez jelenleg is tart. Sok mindent használok, mint pl. a már említett szinkronátort, VHS kamerát, analóg-digitális átalakítót, oszcillátort, analóg hangszintetizátort, és analóg eszközök digitális applikációit (lásd még **2. kép**). A nevezett filmfesztiválon való felismerés vezetett arra is, hogy pályázzak a **Signal Culture**-be rezidens művészeknek.

Az általam használt analóg eszközöket – mint a már említett egyszerű szintetizátorokat – igen jól kiegészítik azok a digitális applikációk, amelyek szintén a **Signal Culture** „laboratóriumából” kerültek ki. Ilyenek pl. a **Frame Buffer**, az **Interstream**, a **Maelstrom**, a **Re:Trace**, az **SC Video Mixer**, a **Signals**, az **SSSScan**, a **V-Mass** és a **Weaver**. Míg a nevesített analóg eszközök leginkább Dave Jones zsenialitásának, addig digitális „kistestvérei” Jason Bernagozzi és Eric Souther kiemelkedő fejlesztéseinek eredményei. Mindannyian az Upstate New York videóművészeti iskola mérnök-művészei.<sup>5</sup>

A mindig is vágyott holisztikus szemlélet, az érzékszervek, illetve a médiumok sajátos **egyesítése** évszázadokon keresztül a művészeti megvalósítások talán legizgalmasabb és legösszetettebb projekt-kísérleteit hozta és hozza felszínre napjainkban is. Az audiovizuális alkotások szerteágazó csoportján belül az interaktív művek, a komprovizációk állnak talán legközelebb napjaink történéseihez, hibrid jellegű, dinamikus gondolkodásához.

5 Gyenes Zsolt, „Szigénál kultúra” – Látható hangzások. hozzáférés: 2022.10.24., [http://vizualzene.hu/gyenes\\_381\\_386o.pdf](http://vizualzene.hu/gyenes_381_386o.pdf), [http://vizualzene.hu/gyenes\\_381\\_386o.pdf](http://vizualzene.hu/gyenes_381_386o.pdf)

## Bibliográfia:

- Chion, Michel. „Vonalak és pontok.” *Apertura* 2011 őszi, hozzáférés: 2022.11.30., [https://www.apertura.hu/2011/osz/chion\\_vonalak\\_es\\_pontok](https://www.apertura.hu/2011/osz/chion_vonalak_es_pontok).
- „Early Media Instruments.” DVD, Owego, NY: Experimental Television Center, USA, 2010.
- Gyenes Zsolt. „A vizuális zenéről – Rendszerezési kísérlet.” *Vizualzene.hu*, 2012, hozzáférés: 2022.11.30., [http://vizualzene.hu/gyenes\\_zsolt.pdf](http://vizualzene.hu/gyenes_zsolt.pdf).
- Gyenes Zsolt. „Szigénál kultúra – Látható hangzások.” *Kaposvári Rippl-Rónai Múzeum Közleményei* 07 (2020): 351–356., hozzáférés: 2022.11.30., [http://smmi.hu/publikaciok/2020/RRMK\\_2020.html](http://smmi.hu/publikaciok/2020/RRMK_2020.html). <https://doi.org/10.26080/krrmkozl.2020.7.351>
- Gyenes Zsolt–Nagy Ákos. „Murmuráció.” *Képirás*, 2022, hozzáférés: 2022.11.30., <https://kepiras.com/2022/11/gyenes-zsolt-nagy-akos-murmuracio-tudomany-es-muveszet-talalkozasa/>.
- Jewanski, Jörg. „Farblichtmusik – László Sándor szín-fény zenéje.” Fordította Gyenes Zsolt, *Képirás*, 2021/07, hozzáférés: 2022.11.30., <http://kepiras.com/2021/09/jorg-jewanski-farblichtmusik-laszlo-sandor-szin-feny-zeneje/>.
- Moholy-Nagy László. *Festészet, fényképészet, film*. Budapest: Corvina Kiadó, 1978.
- Thomas, Philip. „Comprovisation.” *Researchgate*, 2005, hozzáférés: 2022.11.30., <https://www.researchgate.net/publication/277992690>.



# Szabó Zsófia

ORCID: 0000-0001-5460-9450

**MATE KC Rippl-Rónai Művészeti Intézet**

[szabo.zsofia@uni-mate.hu](mailto:szabo.zsofia@uni-mate.hu)

Artcadia, ú.f. 1(2), 63–69. (2022)



A cikkre a Creative Commons 4.0 standard licenc alábbi típusa vonatkozik: CC-BY-NC-ND-4.0.

## Esetleges szabályok

### Interjú Gyenis Tiborral

Gyenis Tibor képzőművész, a MATE kaposvári Rippl-Rónai Művészeti Intézetének oktatója. Műalkotásai elsősorban fotográfiák, de a fotó mint médium – az elméleti szövegek olvasásától az installációk építésén át a fotófelületek megmunkálásáig – számos munkafázist és gondolatot sűrít egybe számára, hogy művészi koncepcióinak formát adjon. Témáit gyakran objektív nézőpontból közelíti meg, térbeli viszonyokkal, geometriai formákkal és különféle felületekkel kísérletezik, miközben ironikusan utal a világ abszurditására is. Az interjúban aktuális munkáiról, valamint a művészetéhez szorosan kapcsolódó fogalmakról kérdeztük, mint médium, együttműködés, beavatkozás, geometria, irónia.

**kulcsszavak:** beavatkozás, médium, geometria, irónia, fotográfia

## Optional rules

### Interview with Tibor Gyenis

Tibor Gyenis is a visual artist and a lecturer at the Rippl-Rónai Art Institute of MATE, Kaposvár. His artworks are primarily photographs, but photography as a medium – from reading theoretical texts to building installations and working on photographic surfaces – concentrates many phases of work and ideas to give form to his artistic concepts. He often approaches his subjects from an objective point of view, experimenting with spatial relationships, geometric shapes and different surfaces, while also ironically referring to the absurdity of the world. In this interview, we asked him about his ongoing projects and about concepts closely related to his art, such as medium, collaboration, intervention, geometry and irony.

**keywords:** intervention, medium, geometry, irony, photography

**Gyenis Tibor, Munkácsy-díjas képzőművész, a MATE kaposvári Rippl-Rónai Művészeti Intézetének oktatója. Bár műveinek elsődleges médiuma a fotográfia, a hordozóra művészi koncepcióinak sűrítményeként tekint, hiszen minden alkotása számos gondolatot és különféle technikát egyesítő folyamat eredménye. A fényképein rögzített látvány – legyen az a tájban felbukkanó különös alakzat vagy megrendezett szituáció – furcsa, alternatív valóságot tár fel a nézők előtt. E fiktív világok elemei Gyenis Tibor megkomponált beállításai, sajátkezűleg megépített installációi, beavatkozásai a környezetbe. Legújabb munkáin a fotók felülete vált a téri viszonylatokkal való kísérletezés terepévé, amiket véséssel, bemetszésekkel alakít át az általa kreált, esetleges szabályok szerint.**

**Mit jelent számodra a médium? A médium irányítja a koncepciót vagy a gondolat, illetve a téma határozza meg a médiumot? Ez nálad állandó egybekapcsolódást jelent, ha jól érzed.**

Igen, ezt járom körül régóta, hogy az a felület, amin keresztül kibomlik valami, az mit enged és mit nem. Át lehet-e rajta hatolni vagy mi történik? A médium alapjaiban alakítja-e a művet, és olyan, mint a nyelv, hogy csak az létezik, ami annak segítségével, annak viszonyrendszereiben, sajátosságaiban tud létrejönni vagy pedig szűrőként működik.

Sokszor úgy fogalmazom ezt meg, hogy a médium a katalizátor. Szeretem például a fotónak ezt a síkszerűségét, amibe beleprélődnek a különböző tartalmak, akár azok az elméleti szövegek is, amiket olvasok, hogy azok mit csinálnak bennem, amikor ott vagyok a fényképezőgép mögött. És ez végül egyfajta mátrixszá gyógyul össze, miközben van benne egy térbeli metafora is.



**De te eleve sokat foglalkozol a térrel önmagában is, nem?**

Igen, viszont aztán a tér eltűnik, és marad ez a felület, időben sem ott és térben sem ott, és csak az ember rekonstrukciós képessége az, ami visszavisz egy reális helyzetbe.

**Miközben amikor egy felületet felsértesz vagy kibontasz, akkor megint visszahozod a térbe.**

Igen, ott ez megtörténik, de most azokra a fotókra gondoltam, ahol csak térberendezés van, aztán készül róla egy kép. Amikor elkezdtem ezeket a vésett képeket csinálni, kiderült, hogy nagyon máshogy kell fotózni. Amikor nyersanyagot készítek a faragásokhoz, bele kell gondolni majd a térré alakítást is. Látszólag ugyanaz a médium, és mégsem.

A fotó önmagában is kettős természetű, egyrészt nagyon esetlen, másfelől nagyon technikai, automatikus, megbízható, ami mindig ugyanolyan. Persze lehet a papírfelületek közötti

*Eszköz / Tool  
2005, lambda print on  
wood, 70 x 100 cm*



Feszített horizont / Stretched Horizon  
2007, lambda print on wood, 70 x 100 cm

különbségekkel játszani, de azért az alapvetően egy fotófelület marad, akár diasec vagy más speciális technika.

### Sokat dolgoztál együtt korábban más alkotókkal, hogyan alakult ez?

Ez nagyon érdekes, mert nem olyan régen készült el a Baki Péter által szerkesztett könyv, ami azokat a munkáimat mutatja be, amik leginkább a tájképhez köthetők: tehát nincs rajtuk ember. Miközben a korábbi munkáimon az emberi test, vagy az aktnak a hagyománya egy kifejezetten fontos vonulat volt. Ahogy említettem, a médium mint katalizátor a fotónál, a csoportképnél különösen fontos: amikor a fényképezőgép számára gyűlik össze a csoport, és/vagy van ott valami esemény, amit generál ez a helyzet.

Ezek kiszorultak teljesen ebből a könyvből, de mostanában valahogy eltűntek a munkáimból is – ennek részben technikai

okai vannak, megváltoztak a körülmények. Mivel régebben voltak a közösségi művészet irányába mutató, public art típusú munkáim, azért az utóbbi időben megtaláltak ilyen felkérések is. De a fotós gondolkodás mindegyikben benne van, a látvány kimerevítettsége vagy esetlegessége, egy nézőpontra komponáltsága, és ahhoz képest egy másik nézőpont lehetősége.

### Mit jelent számodra az a fogalom, hogy beavatkozás?

Itt visszatérünk a médiumhoz, ami fontos kérdés volt a 2000-es évek elején: az, hogy valami digitális vagy nem digitális, és annak mi a referencialitása? Feloldódunk-e egy ilyen minden-mindegy adatállomány-kezelés jellegű történetben, vagy életekről próbálunk valamit megfogalmazni, vagy hogy van ez? Ez mostanra valahogy organikusabbá vált, ami nem azt jelenti, hogy megoldottuk vagy túlhaladtuk volna, csak nem merül fel ilyen éles kérdésként, mint akkor. Mint minden új médium megjelenésekor a művészek mindig erre kérdeznek rá először: hogy ez a médium miben áll, mik a hibái, mik a szélsőségei stb.

A beavatkozás nálam külső módszer volt. Hogy azt, amit általában digitálisan érnek el a képkészítők, és frappánsan, gyorsan, simán működik, én azokat a beavatkozásokat valószínűleg, analóg helyzetben próbáltam megteremteni – a digitális retust mondjuk egyfajta smirglizésre leváltani. Ami ugye százszor fárasztóbb volt. A *Mátrix* című filmben mennyivel egyszerűbb a digitális világban egy műveletet elvégezni, mint a koszos pulóverben küzdeni a világ megmentéséért... Ez volt legalább is az én stratégiám, hogy megkönnyörülnek rajtam, és jónak fogják tartani, amit csinálok, ha sokat dolgozok vele. De ez egyáltalán nem biztos, hogy így van.



Vidéki kirándulás, január 9. / Countryside Excursion, 9th January  
2003-2004, lambda print on wood, 80 x 100 cm

**A te képeiden szerintem érezhető, hogy ezek nem pusztán a fotók manipulációi, hanem a valóságé, és ez elemi különbség.**

Igen, bár a valóság manipulációja is egy szellemi térben történik, annak az élővilág-részletnek az életébe ez egy láthatatlan, jelentéktelen beavatkozás, viszont valamilyen szellemi világban mégis van értelme talán vagy relevanciája.

**Gyakran használod a geometriát a tájba épített installációid esetében.**

Ez összefügg a beavatkozással, nem túl bonyolult dolog. Egyszerű tapasztalat, hogy ha én egy organikus, amorf környezetbe be akarok avatkozni, a geometrikus az, ami üvölt, ami kilóg, ami nem oda illeszkedik. Ami nem szokott lenni: szabályos négyzet a természetben.

Érdekes felismerés volt, és nem is én vettem észre először – a Pécsi Műhely tagjai mondták, hogy ez mennyire kötődik az ő munkáikhoz, miközben nekem nem volt ilyen szándékom. De valószínűleg hasonló helyzet van, hogyha kimegyünk a tájba, és ott akarunk valamit, ha húzunk egy vonalat vagy beleviszünk egy gömböt, akkor ott az látszani fog. Ugyanakkor ezek sose precízek igazán, sose tökéletesek, nem egy minimalista gesztusból vagy törekvéből jönnek, hanem inkább a kísérletből. Sokszor a rendteremtés gesztusa,

lehetősége van benne, hogy most kitűzünk valami látszólag megbízható dolgot. De aztán minden csúszik el, minden öt percig tart, befagy, elillan, összetörik...

**A munkáidon az esetlegesség, képlékenység, bizonytalanság érzete is felfedezhető.**

Részben egy ilyen alaphelyzetben érzem magunkat, részben felvetődik, hogy bármilyen szilárd állításnak az alapja vajon mennyire bizonyos, és milyen nézetből teljesen alapvető. És ennek a folyamata, ez a törekvés, hogy az ember próbál valamit csinálni, és mire jut... Lehet nagy elméletet is mögé pakolni, de ez sokszor nagyon-nagyon egyszerű: hogy ennyire tudom megcsinálni ennyi idő alatt ilyen körülmények között. És ez az esendőség, a kísérlet, hogy hátha sikerül – és ennek a harca lesz tulajdonképpen az, ami ott létrejön.

Legutóbb például egy tökéletes oválist próbáltam kivágni borostyánból egy régi kéményen egy létra tetején egyensúlyozva, és sikerült is. Igen ám, de másnapra a növények megváltoztatták a levelek pozícióit. Amit korábban sosem tudtam, hogy a növények, a nagy fák is mozognak, és ha a borostyán

Tégla / Brick 2022,  
lambda print on wood,  
70 x 100 cm



leveleinek van egy új területe, ahol több fényt kaphat, oda be-nyomul. És máris újra kellett kezdenem a nyírást, a vagdosást, igazítást... És ezt nem lehet örökké. Az időjárás miatt is mindig sietni kell. Vannak kollégák, akik nagy stábbal dolgoznak – én azt az utat nem tudom választani. És az ezzel való ambivalenciát, vagy az ezzel kapcsolatos kérdésfelvetést is próbá-lom érzékeltetni, hogy van-e ennek értelme.

#### **Itt kapcsolódik be következő fogalomként az irónia.**

Igen, ez ide kapcsolódik, hogy az ember rálát magára. Vegyük azt, hogy van a tudományossághoz fűződő viszony, a felvilágo-sodás, a mi tudásunknak az alapja, van fejlődés, és azt hisszük: ahogy mi beavatkozunk, az jó lesz, tökéletes lesz és maradandó... De közben más szempontok is vannak, és ha máshonnan nézem, akkor nevetséges és érthetetlen az egész. És nevetsé-gessé válok, ha úgy vagyok benne száz százalékkal, hogy nem látom kívülről. Tehát részese kell legyen az önreflexió is vala-hogy az egésznek. És talán ennek egyik eszköze, ha önironikus az ember, ha látja ennek az abszurditását, humorát.

#### **Mi foglalkoztat mostanában?**

#### **Milyen munkákon dolgozol jelenleg?**

Az egyik, amivel egy ideje foglalkozom: a képeknek az átfara-gása, szétvágása, összeillesztése, alakítása. Mindig jönnek új dolgok, amiket előre nem sejték. És addig jó, amíg nem sejttem, és lesz valami eredmény. Izgalmas, mert egy hibridszerűség jön létre, de itt például szoktam szabályokat felállítani. Mert amikor az ember a tájat átalakítja, ott vannak alapszabályok: van gravitáció, bizonyos magasságig tudok menni, bizonyos súlyokat tudok megemelni stb. Viszont a kép alakításának



nincsenek ilyen típusú korlátai, ezért itt jönnek azok a kulturá-lis korlátok, képalakítási szabályok, amik vagy tradicionálisak vagy nem. Azért, hogy a nézőnek meglegyen az a lehetősége, hogy érzékelje: ez ilyen és ilyen megszorításokkal lett azzá, amivé. E szabályok alkalmazása pedig rámutat a fantázia be-járatott útjaira és esetleg azokra a lehetőségeire is, amelyekre magamtól nem jönnék rá.

A másik az idő. Ma mindannyiunknak az a tapasztalata, hogy az idő a legfurább körülöttünk. A képzőművészeti mú-zeumok úgy vannak berendezve, hogy végignézzük a nagy festményeket, és mikor attól már teljesen átitatódtunk és te-

lítottunk, utána jön az iparművészeti részleg. Én ötvösséget tanultam, tehát tudom, mit jelent a sőtartón az a kis vésés, hogy ez hány munkaóra, és milyen alapos figyelmet igényel, szinte fölfoghatatlan.

És ez az időhöz való viszony ma talán még kiélezettebb, leginkább a hiányát éljük meg – és foglalkoztat, hogy ezzel mi van. Amikor az időt elkülönítjük valamire, vajon az az idő belekerül-e abba a pillanatnyi felvételbe, ebbe a sűrítménybe, amit a fotóról mondtam? Ez hogyan jön létre, például a munkaórák számával megteremthető-e? Mi kell ahhoz, hogy ez látszon? Valami nagyon banális, vagy látszólagosan értelmetlen munkára nagy figyelmet fordítani, aminek nagyon finom, kevésbé látható az eredménye, és nagyon észre kell venni, hogy mi történt és miért. Ez érdekel most, hogy hogyan lehet ezt az autonóm időt, ezt a bizonyos flow-élményt biztosítani, tudatos sorozattá építeni.

*Katonás jelenség / Military Phenomenon  
2015, carved lambda print on wood, 80 x 100 cm*





*Monszántó / The Field of Monszántó*  
2018, lambda print on wood, 70 x 100 cm

**RIP**  
**RIPI**

**ripl-rónai  
művészeti  
intézet  
2022**