

# XK

## KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



ANDRÁS SÁNDOR  
BAKOS GERGELY  
BALÁZS IMRE JÓZSEF  
BERETVÁS GÁBOR  
CSEPELI GYÖRGY  
DEMÉNY PÉTER  
FERENCZI SZILÁRD  
HORVÁTH GIZELLA  
KÁNYÁDI IRÉNE  
KELEMEN ATTILA  
KESZEG ANNA  
KRIVÁNIK DÁNIEL  
MAROSÁN BENCE PÉTER  
PLAINER ZSUZSA  
ROPOLYI LÁSZLÓ  
VALLASEK JÚLIA  
ZÖLD LEVENTE

8

TÖMEGMŰVÉSZET

III. FOLYAM  
**2024.**  
AUGUSZTUS

# XXK

## KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

HARMADIK FOLYAM • XXXV/8. • 2024. AUGUSZTUS

### TARTALOM

CSEPELI GYÖRGY • A mennyiség ellenforradalma	3
ZUH DEODÁTH • Van-e jó tömegművészet?	8
KESZEG ANNA • A divat elviselhetetlen összetettsége	17
HORVÁTH GIZELLA • A tömeg mint festővászon	26
KÁNYÁDI IRÉNE • A művészetfogyasztás mint szabadidős tevékenység	36
ANDRÁS SÁNDOR • Énekek holdfényben ( <i>vers</i> )	44
PLAINER ZSUZSA • Az operett mint metafora. A „könnyű” műfajok a nagyváradi színházban (1948–1956) – színházzociológiai kísérlet	45
FERENCZI SZILÁRD • A tömeges mozgóképfogyasztás kezdetei Erdélyben	54
BERETVÁS GÁBOR • Az online tér megjelenítései a nagyvászonra készült filmen	65
DEMÉNY PÉTER • Villany, Könyök, Cica ( <i>versek</i> )	77
KELEMEN ATTILA • Hogyan változtatja meg a mesterséges intelligencia a kreatív ökoszisztémát. A Midjourney tanulságai	78
KRIVÁNIK DÁNIEL • Digitális humanizmus: a technoevolúció reális harmadik útja?	90
<b>■ TOLL</b>	
BALÁZS IMRE JÓZSEF • A tudaton túliról. András Sándor (1934–2024)	97
<b>■ MŰHELY</b>	
ROPOLYI LÁSZLÓ • Filozófiai posztoktól a posztfilozófiáig (I.)	99





## ■ TÉKA

BALÁZS IMRE JÓZSEF • A szürrealista próza műfajkiterjesztő stratégiái ( <i>Sasszé</i> )	110
VALLASEK JÚLIA • A népszerűség ára	114
MAROSÁN BENCE PÉTER • A tapasztalat és a megismerés forrásvidékei	117
BAKOS GERGELY • Becsületünk korlátairól. Alvin Plantinga könyve kapcsán	122
■ ABSTRACTS	126

## ■ KÉP

ZÖLD LEVENTE



ALAPÍTÁSI ÉV 1926

Kiadja a Korunk Baráti Társaság ■ Főszerkesztő: KOVÁCS KISS GYÖNGY (történelem)

■ A szerkesztőség tagjai: BALÁZS IMRE JÓZSEF (főszerkesztő-helyettes, irodalom), CSEKE PÉTER (médiatudomány), GYÖRFFY GÁBOR (társadalomtudományok), RIGÁN LÓRÁND (filozófia), a Korunk–Komp-Press Kiadó felelős szerkesztője

■ Gazdasági vezető: KOVÁCS GÁBOR ZSOLT, BALÁZS JÚLIA (titkárság, tördelés), DEÁK SZIDÓNIA (korrektúra)

■ Grafikai arculat: KÖNCZEY ELEMÉR, SZENTES ZÁGON

■ A Korunk grémiuma: DERÉKY PÁL, HORKAY HÖRCHER FERENC, ILIA MIHÁLY, KOVÁCS ANDRÁS, ROMSICS IGNÁC, TÁNCZOS VILMOS, ZALÁN TIBOR

■ Kiemelt támogató a Communitas Alapítvány és a Romániai Magyar Demokrata Szövetség.

A megjelenéshez továbbá támogatást nyújt a Miniszterelnökség Nemzetpolitikai Államtitkársága, a Bethlen Gábor Alap, az Iskola Alapítvány, a MOL Románia, a Petőfi Kulturális Ügynökség, a Magyar Kultúráért Alapítvány, a Méhes György – Nagy Elek Alapítvány, a Nemzeti Kulturális Alap és az Amerikai Magyar Koalíció – Cultural Foundation for Transylvania

■ Szerkesztőség: Kolozsvár, Str. gen. Eremia Grigorescu (Rákóczi út) 52.

Telefon: 0264-375-035; 0742-061-613; ■ Postacím: 400750 Cluj, OP.1. cp. 273, Románia;

Internet: [www.korunk.org](http://www.korunk.org); <http://epa.oszk.hu/00400/00458>; e-mail: [korunk@gmail.com](mailto:korunk@gmail.com)

■ Nyomda: ALUTUS, Csíkszereda, Hargita út 108/A. Tel./fax: 0266-372-407

■ Előfizetést a szerkesztőség is elfogad: egyévi előfizetés díja 100 RON.

A KORUNK magyarországi terjesztését Tóth Ernő Béla E. V. végzi;

a lap megrendelhető a következő telefonszámon: 06-303-539-724, illetve e-mailen: [erno.toth.deb@gmail.com](mailto:erno.toth.deb@gmail.com)

■ Revistă culturală finanțată cu sprijinul MOL România

■ Revistă editată de Asociația de Prietenie Korunk

(400304 Cluj-Napoca, str. gen. Eremia Grigorescu nr. 52.; Cod fiscal 5149284)

■ ISSN: 1222-8338

CSEPELI GYÖRGY

# A MENNYISÉG ELLENFORRADALMA

**N**émeth László a 20. század történelme szempontjából fatális évben, 1933-ban adta közre a minőség forradalmát meghirdető kiáltványát, melyben pontosan érzékelt az egyéni kiválóság, eredetiség és kreativitás ellen megindult áradatot. Pár évvel később, az ugyan-csak 1933-ban indult német nemzetiszocialista forradalomból kiábrándult Martin Heidegger létfelejtésnek nevezve, mélyebb jelentést adott az áradatnak. Heidegger nem tett különbséget bolsevizmus, nemzetiszocializmus és fogyasztói kapitalizmus között, mindhárom formáció esetében úgy látta, hogy azok a Föld minden pontján felbukkanva a gyorsaság, az óriásiasság, a pillanatnak élés és az egyidejűség ígézetében az időt mint történelmet eltüntetnek valamennyi nép ittlétéből. A létfelejtés betetőződését Heidegger a „machináció” kifejezéssel írta le, melynek egyik jellemzője a Föld egészének uralására törő aspiráció, másik jellemzője pedig az önmagára való gerjedelem elsőbbsége. A végeredmény a Föld egészének megkaparintására irányuló planetáris idiotizmus, a zabolátlan technika és a tömegember egymásra találásának reménytelen örjögése. A szervezés, a hatékonyság, az üzemszerűség hajszolásában nincs, aki feltegye a kérdést, hogy „minek?”, „miért?”, „hová?” és „mi van azután?” (Schwendtner 2016. 165).

A planetáris idiotizmushoz vezető történetben az elejétől kezdve Arisztotelészhez fordulhatunk, aki a polisztársadalom politikai mikrokörnyezetét elemezve felfigyelt a társadalmi lét pa-



**A minőség eltűnésének története utolsó fejezete most íródik, amikor az internet nyilvánosságába került tartalmak mögül teljesen eltűnik az emberi ágens...**

radoxonára, mely szerint az egyes egyéneknél külön-külön szunnyadó minőség az emberek sokaságában semmissé válik. Őva intett a népuralomtól, melyben az egyéni képességeket ellehetetlenítő tömegszarnokság kiteljesedését látta. Németh László szerint „az ember képességeivel gyökeredzik a világban, azzal kapaszkodik, amit meg tud csinálni. Mindig csordában élünk, és sosem voltunk Robinsonok. De azért Robinsont nem lehet elpusztítani bennünk. Minden élet egy sziget, mely cserekereskedelmet folytat más szigetekkel. A csere egy darabig hasznos, a sziget ad és kap, segítik és segít. A baj ott kezdődik, amikor a csere öncélú lesz, több a hajós, mint a szigetlakó, s a gazdaság szétdúlja a szigetek belső idilljét. A természet üzemmé válik, az emberek nemcsak cserélnek, hanem a cseréért élnek, egyoldalúan aknázzák ki magukat.” (Németh 1933.)

A minőség záloga a kiválóság, aminek hordozója a bennünk élő „elpusztíthatatlan Robinson”, aki az ezeryi képesség egyikében-másikában kiváló lehet, szemben a többiekkel, akik más képességekben jeleskedhetnek. A képességek eloszlása a Barabási-Albert László által skálafüggetlennek nevezett függvényt követi, ami azt jelenti, hogy a képességeket külön-külön nézve azt látjuk, hogy a társadalomban éppen élő egyének között kevesen vannak, akik kiválóak, és sokan vannak, akik közepesek vagy annál is rosszabbak. Senki sem születik ezer-mesternek. Ez nem lenne baj, ha a társadalomban minden képességet elismer-nének, mert ebben az esetben mindenki kiváló lehetne valamiben. John Donne hiába írja, hogy „senki sem különálló sziget; minden ember a kontinens egy része, a szárazföld egy darabja; ha egy göröngyöt mos el a tenger, Európa lesz kevesebb, éppúgy, mintha egy hegyfokot mosna el, vagy barátaid házát, vagy a te birtokod; minden halállal én leszek kevesebb, mert egy vagyok az emberiséggel; ezért hát sose kérdezd, kiért szól a harang: érted szól”.

A helyzet az, hogy egyes képességeket a társadalom elismer és díjaz, más képességeket viszont mellőz, ami óhatatlanul egyenlőtlenségeket eredményez az emberek között. S mivel a sikeresek minden esetben kisebbségben vannak a sikertelenekkel szemben, utóbbiak előbb-utóbb kudarcaik okát nem önmagukban, hanem külső tényezőkben fogják keresni. Lesznek, akik a társadalmi viszonyok igazságtalanságában találják meg az okot, de lesznek olyanok is, akik bűnbakokat keresnek, és akiket kiváltságosnak tartott helyzetük miatt gondolnak sikeresnek.

A feudalizmus béklyóiból szabadult polgári társadalmakban a sikertelen többség már nem talál igazolást Isten akaratában, mely korábban a kiváltságos kisebbség előnyös helyzetét magyarázta. A polgári egyenlőség absztrakt elvét konkretizálva a többség jogot követelt magának arra, hogy a sikeres elittel egyenlő mértékben részesüljön a társadalomban hozzáférhető reális és szimbolikus javakból.

A jogegyenlőség révén lehetővé vált demokratikus politikai rendszerekben a kimaradtak rossz érzését meglovagoló politikai vezetők érvényesülnek, akik a rájuk szavazók indulatait a sikeresek ellen hangolják és kihasználják. Ezt a folyamatot a tömegek lázadásának nevezve írta le pontosan Ortega y Gasset még a 20. század első felében (Ortega y Gasset 1995). A populizmus uralomra jutása a politikában beigazolta Arisztotelész legvadabb félelmeit a tömegek zsarnokságáról, mely a nép nevében a népet megfosztotta saját sorsának irányításától, elvéve a néptől az uralommentes nyilvánosság megvalósulásának lehetőségét.

Az egyes európai államokban az első világháborút követő zűrzavaros időkben ez a folyamat eltérő módon és ütemben ment végbe. A háború végével eltűnt az orosz, a német, a Habsburg és az Oszmán Birodalom. Az Orosz Birodalom helyén létrejött a jelen megpróbáltatásai árán a nép egészének fényes jövőt

ígérő kommunista diktatúra, melynek hasonmásai hamarosan megjelentek előbb Olaszországban, Portugáliában, Spanyolországban majd az új, immár Harmadik Német Birodalomban. A kétféle diktatúra közötti nem lényegtelen különbség abban állt, hogy a szovjet diktatúra osztályalapon szerveződött, míg másikat változata faji és/vagy nemzeti alapon találta meg léte igazolását.

A Habsburg és az Oszmán Birodalom helyén a vér jogán (ius sanguini) meghatározott nemzeti hovatartozás jegyében szerveződött nemzetállamok keletkeztek, melyek polgáraikat nem tudták, de nem is akarták a hatalommegosztásra épülő polgári demokrácia keretei között tartani, s ezért előbb vagy utóbb a szovjet vagy a német mintájú tekintélyelvű populizmus csapdájába estek.

A kommunista diktatúra és annak „népi demokráciának” nevezett mutációi végigélték a 20. századot, szemben a német és olasz diktatúrákkal, melyek belebuktak az 1939 és 1945 között lezajlott világháborúba. A világháborúból kimaradt spanyol és portugál mutánsok szívósabbak voltak, de azok sem érték meg a 21. századot. A második világháborúban győztes nyugati világ kapitalista gazdaságra épülő demokratikus országaiban a polgárok hosszú időn át immunisak maradtak a populizmus butító, egyszerűsítő ártalmaival szemben, de végső soron nem menekülhettek a fogyasztói kapitalizmus csábításaitól, melyek tág teret nyitottak a tömegek megnyerését irányuló manipulációknak.

A mennyiség ellenforradalmára azonban várni kellett. Bár a minőségi szellemi lét esélyeit a piaci mechanizmusok erőit kihasználó kapitalista demokráciák és a piacot tagadó vagy korlátozó diktatórikus fasiszta és kommunista rendszerek egyaránt korlátozták, a 20. század művelődéstörténete azt mutatja, hogy a számos akadályozó tényező ellenére a szellem világában elevenen élt, amit annak idején Schopenhauer a „zsenik köztársaságának” nevezett. Mint Nietzsche találóan írja, e köztársaságban „az egyik óriás kiált a másíknak az idők sivár terein át, s miközben elküszik alattuk a bolondul lármázó törpék tömege, zavartalanul folyik a nagy szellemek társalkodása” (Nietzsche 1988. 60).

A diktatúrák üldözték a szabad gondolatokat, melyek azonban ellenállhatatlanul utat törtek maguknak mind a szellemtudományokban, mind a művészetekben. Leo Strauss mutatta ki, hogy az üldöztetés, ha nem is tesz jót az üldözött alkotóknak, alkotásaikat megnemesíti, megedzi (Strauss, 1994). Bár a nyilvánosságot előntik a diktátorok által hallani, mutatni és olvasatni akart, tömegfogyasztásra szánt hazugságok, de a diktatúra repedéseiben születnek művek, melyek ha megalkotásuk idejében nem is jelentek meg, mint Bulgakov eléghetetlen regénye, *A Mester és Margarita*, de ha már megszülettek, elpusztíthatatlannak. A regény beigazolja Strauss elméletét, miszerint az elnyomás az alkotókat rejtjeles üzenetekre kényszeríti, melyek megfejtése fokozza a befogadói élményt. Így történik ez Bulgakov regényében, melynek egyik helyén a következőket olvasuk: „Értsék meg végre, hogy a nyelv elleplezheti az igazságot, de a szem soha. Váratlan kérdést kapnak; meg se rezzenek, egyetlen pillanat alatt összeszedik magukat, és tudják, mit kell válaszolni, hogy eltitkolják az igazat; meggyőzően adják elő, és egyetlen arcizmusuk sem rándul meg, de, hajh, a kérdés által felbolygatott igazság a lélek legmélyéről egy pillanatra a szemekbe szökken, és mindenek vége. Megfogták!” (Bulgakov 1984. 227.) A figyelmes olvasó rájön, hogy aki itt látszólag szenvedélyesen kiáll az igazság mellett, az a hatalom önhitt képviselője, aki az általa kikényszerített hazugságot tartja igazságnak. Bulgakov a sztálini diktatúra kivirágzása idején, 1928 és 1940 között írta regényét, mely csonkított kiadásban még a diktatúra idején, a *Moszkva* című folyóiratban 1966–67-ben

jelent meg, de olvasói így is pontosan megértették. Más esetekben voltak művek, mint például Eisenstein vagy Tarkovszkij filmjei, melyek kicsúsztak a diktatúra szorításából. Ernst Jünger a legnehezebb német időkben, 1939-ben jelentette meg *A márványszirteken* című regényét, mely a barbár csőcselék által hozott káosszal szemben a rend fölényét hirdette, amit csak az igazság hozhat el (Jünger 2004).

Megváltoztatva a megváltoztatandót, a minőség nemkívánatos elem volt a piac által uralt kapitalizmus szellemi életében is, ahol korlátlan elsőbbséget élveztek a tömegek igényeit kiszolgáló hazug könyvek, filmek, színdarabok és színházi előadások, melyek összességét Adorno és Horkheimer „kultúrpar”-nak nevezte (Adorno – Horkheimer 2020). Nem véletlen, hogy a tömegtársadalmak mindegyik 20. századi változatában a hazugságot esszenciálisan megjelenítő giccs lett az uralkodó esztétikai paradigma a művészetekben és a politikában.

A Louvre-ban, az Uffiziben, a Pradóban és más neves múzeumok termeiben tolongó, egymás sarkára taposó, a kiállított műtárgyakra ügyet sem vevő emberek, a világ kulturális örökségeként megőrzésre méltó épített környezetben nyájként ideoda terelt turisták különösen szembeszökő példái a mennyiség előrenyomulásának a minőséggel szemben. A *Mona Lisa*, a *Primavera* bögrékre, trikókra költözik, Michelangelo Dávid-szobrának képe férfi alsónadrágot díszít. Ám a piac populista diktatúrája még annyira sem volt képes elhallgattatni a lét nyugtalanító igazságait, mint amennyire ez a populista politikai diktátoroknak sikerült.

A fogyasztói társadalomban is megjelentek a minőség érvényesülésével szemben a diktatúrákból jól ismert bevetett gyakorlatok, az egzisztenciális ellehetetlenítés, a marginalizáció és a csábítás, de a zsenik köztársasága továbbra is élt és erősödött. Kevesen maradtak a jók, de róluk tudni lehetett, hogy tényleg azok.

A mennyiség ellenforradalmának totális győzelmét a világ kommunikációs rendszerének radikális átalakulása hozta el, melynek eredményeként a társadalmi lét megkettőződött, s a korábban a fantázia birodalmában honos virtuális létszférák a társadalmilag szerkesztett valóság szerves, elválaszthatatlan részeivé váltak. Az internet egész világot átfogó információs hálózatára való csatlakozás révén az emberek kommunikációs és kognitív kompetenciái a végtelenbe nyílnak, aminek perspektívái a még alig sejthetők (Ropolyi 2006).

Amit a jelenben látunk, az a nyilvánosság korábban működő szerkezetének szétrobbanása, melynek következményeként megszűntek a kommunikációs monopóliumok, és egy olyan új rendszer jött létre, melyben mindenki, mindenről, mindig, mindenkivel kommunikálhat. Az úgynevezett társadalmi média platformjain már nem uralkodhat sem a politikai, sem a piaci cenzúra, mindenki maga készíthet tartalmakat, melyek mindenkihez eljuthatnak. A társadalmi média által lehetővé tett nyilvánosság látszólag demokratikus, azt hihetnénk, hogy megvalósítja Habermas álmát az uralommentes kommunikációról. A kijózanító valóság azonban más. A társadalmi média platformjain elérhető írott szövegek, képek, podcastok, videók kemény versenyében csak a tömegelektan szabályai szerint konstruált tartalmaknak van esélyük a sikerre.

A hatást azonnal visszajelzi a követők száma, akik kegyeiért a verseny folyik. A sikeres tartalomszolgáltatók influenszerekké válnak, akik az általuk választott tartalomdimenzióban folyamatosan nagyszámú követőt magukhoz láncolva üzletileg is jól járnak. A történelem első influenszere Adolf Hitler volt, aki politikai üzeneteinek a néphez való eljuttatása során szem előtt tartotta, hogy „a tömegek felfogóképessége nagyon korlátozott, az értelem kicsi, ezzel szemben a feledékenység nagy”. Ennek alapján Hitler levonta azt a következtetést, hogy

„minden hatékony propagandának csak nagyon kevés pontra szabad korlátozódnia, és ezeket jelszószerűen olyan sokáig használnia, amíg csak a legutolsó is képes egy ilyen szóval maga elé idézni, amit akarunk” (Ormos 1993. 110). A társadalmi médiában népszerű tartalmak témáit a mindenki számára ismerős életvilág szolgáltatja, melynek centrumában a látszólag szuverén, valójában szelfivé korcsosult én áll.

Az új nyilvánosságban eltűnnek a hagyományos elitek által korábban betöltött kapuőrszerepek. Az influenszereket a tömeg emeli fel, s a tömeg is küldi őket süllyesztőbe. Az influenszerstátusz múlandó, az élvonalban elfoglalt helyekért minden nap minden órájában meg kell küzdeni. A hagyományos nyilvánosság szerkezeiben, mint mag a hó alatt, ott rejtőzött az igazság, mely természeténél fogva sosem képes megmutatni magát az el nem rejtettségben. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a nyilvánosság terébe lépő közlők, ha autentikusak akarnak lenni, s azok is akarnak maradni, ne higgyenek abban, hogy van igazság, van hazugság. Az új nyilvánosságban ez a hit tűnik el, feloldódva a közlések kakofóniájában, ahol bárki a nemzet nagy fiának számít, aki gyorsabban úszik, magasabbra ugrik vagy ügyesebben tetováltatja testét, mint a többi.

Heidegger már a múlt század elején jelezte, hogy „a nyilvános közlekedési eszközök használatakor, a hírközlés (újság) alkalmazásakor minden egyes más olyan mint a másik. Ez az egymásallét teljesen feloldja a saját jelenvalótlétét a »mások« létmódjában, éspedig úgy, hogy a mások a maguk megkülönböztethetőségében és körvonalazottságában egyre inkább eltűnnek. Ebben a fel-nem-tűnésben és megállapíthatatlanságban fejt ki az Akárki a maga tulajdonképpeni diktatúráját.” (Heidegger 1989. 259.) A minőség eltűnésének története utolsó fejezete most íródik, amikor az internet nyilvánosságába került tartalmak mögül teljesen eltűnik az emberi ágencia, mely korábban egyre bővülő mennyiségben termelte a hétköznapi, a tudományos és a művészeti tartalmakat. A mesterséges intelligencia ma még messze van az autonóm működéstől, de arra már ma is alkalmas, hogy az internet feneketlen kútjába került s ott örökre megmaradó tartalmakat létrehozó algoritmusokon élőködve életre hívja az igazi Akárkit, aki nincs, de mégis van, mert ha kérdezik, válaszol, ha felszólítják, fest, ír, zenét szerez. A ChatGPT kilakoltatja az embert a nyelv házából, kimondva a kimondhatót, de elzárva az utat a még kimondatlan előtt. A mesterséges intelligencia szemei csak azt látják, amit akárki láthat. A mennyiség ellenforradalma betejesedik.

## ■ IRODALOM

- Adorno, Theodor W. – Horkheimer, M.: *A felvilágosodás dialektikája*. Atlantisz, Bp. 2020.  
 Arisztotelész: *Politika*. Budapest: Gondolat, Bp., 1969.  
 Barabási, Albert-László: *Villanások. A jövő kiszámítható*. Libri, Bp., 2014.  
 Bulgakov, Mikhail: *A Mester és Margarita*. Európa, Bp., 1984.  
 Heidegger, Martin: *Lét és idő*. Budapest: Gondolat, Bp., 1989.  
 Jünger, Ernst: *A márványszirteken*. Európa, Bp., 2004.  
 Németh László: *A minőség forradalma*. Tanú 1933. III. 141–143.  
 Nietzsche, Friedrich: *Iffjúkori görög tárgyú írások*. Európa, Bp., 1988.  
 Ormos Mária: 1993. *Hitler*. T-Twins, Bp., 1993.  
 Ortega y Gasset, José: 1995. *A tömegek lázadása*. Pont, Bp., 1995.  
 Ropolyi László: *Az internet természete*. Typotex, Bp., 2006.  
 Schwendtner Tibor: *Heidegger és a nemzetiszocializmus*. Budapest: L'Harmattan, Bp., 2016.  
 Strauss, Leo: *Az üldöztetés és az írás művészete*. Atlantisz, Bp., 1994.



ZUH DEODÁTH

# VAN-E JÓ TÖMEGMŰVÉSZET?



**Ami döntő, az sohasem az, hogy mennyire érzünk valamit művészetnek, hanem az, hogy ha már megadjuk neki a művészetként való azonosítás esélyét, mennyiben érezzük szakszerűnek azt a munkát, amelyet elvégzett.**

**A** kérdésre a válasz egyértelmű igen. De még a teljesen egyértelmű válaszok esetében is meg kell indokolni azokat, illetve meg kell tudnunk határozni azokat a kritériumokat, amelyek a tömegművészet feltételezett jó minőségét szavatolják. Ha ez sikerül, mégis nehéz helyzetbe kerülünk. Mint látni fogjuk, a helyzet elsősorban erkölcsileg nehéz, de sem teoretikus, sem funkcionális szempontból nem okoz különösebb problémát. A legnagyobb dilemma elfogadnunk, hogy valami annak ellenére, hogy többnyire negatív ízlésítéletet forgalmazunk róla, lényegében ugyanazon kritériumok alapján ítélendő meg, mint valami, amit a nemtetszésünk tárgyával szemben igencsak szeretünk, de amelynek – mármint nemtetszésünk tárgyának – felépítése szakmai szempontból nézve hasonlóképpen igényes. A művészet minősége szempontjából szinte teljesen mindegy, hogy magas, populáris vagy tömegművészetet hozunk létre. A tartalmak bonyolultsága másodlagos kérdés, a lényeges mindig a kifejezett tartalmak és a kifejezőeszközök közötti viszony kvalitásainak biztosítása. Hasonlóképpen a művészet médiumspecifikus elméleteinek legtöbb bírálatához,<sup>1</sup> nem állítok mást, mint hogy ahogyan nincs médiumspecifikusan előadott, csak a

Köszönöm az egeri Eszterházy Károly Katolikus Egyetem tanárképzős diákjainak, a *Képi gondolkodás és esztétikai ítéletalkotás a vizuális nevelésben* című, 2024. tavaszi félévi kurzus résztvevőinek, hogy bizonyos példák kiválasztásában inspirációt adtak.

médium használata által jól és rosszul előadott mondanivaló, úgy a jó vagy a rossz előadásmód egyformán lehet része a réteg- és a tömegművészetnek is. Ahogyan vannak csapnivaló, ám magasra aspiráló munkák, úgy léteznek tömegművészeti mesterművek is. A két kifejezésforma különbsége megmarad ugyan, de legalább minimális erőfeszítést kell tennünk annak érdekében, hogy az azonosítsuk a szempontokat, amelyeknek köszönhetően mindegyik ugyanahhoz a szakmai látásmódhoz és ezáltal a szakmainak nevezhető tevékenységek egy olyan köréhez tartozik, amely nem szenved sem az ízlésítélet, sem a különböző tartalmak sajátosságainak relativitásától. A tartalmak és a tartalmak kifejezésének viszonya ebben az értelemben mindig fontosabb marad maguknál a tartalmaknál vagy annál, hogy ezekről ki milyen magán- vagy közösségi véleményt formál.<sup>2</sup> Természetesen a tartalmak és a tartalmak kifejezése közötti viszonyt számot kell vetnie magukkal a tartalmakkal is, de az összefüggés mégis egészen jól formalizálható marad. Ha a kifejezőeszközök egyszerűbbek tudnak maradni a kifejezett tartalomnál, akkor jó okunk van azt gondolni, hogy a kifejezett tartalmak is nagyobb eséllyel jutnak el a befogadóhoz.

### Javaslat: a tömegművészet azonosításának kritériumai

■ Noël Carroll könyve, *A tömegművészet filozófiája* kimerítően tárgyalja a tömeges termelés és befogadás számára tervezett műalkotások értelemezhetőségének szempontjait. Alapmű, amelyet bizonyos kérdésekben máig nem sikerült érdemben meghaladni. Ennek sajátosan fontos eleme az a fejezet, amelyben a tömegművészeti alkotások beazonosításának három sarkalatos szempontját vázolja.<sup>3</sup> Ebben így fogalmaz: „X egy tömegművészeti alkotás, de akkor és csak akkor, ha 1. több példányban létező, típusos; 2. tömegtechnikával állítják elő és terjesztik; 3. tudatosan úgy tervezik, hogy a szerkezeti jellemzői [...] minimális erőfeszítéssel, gyakorlatilag első érintkezésre, a legtöbb képzetlen (vagy viszonylag képzetlen) befogadó számára hozzáférhetővé tegyék.”<sup>4</sup>

A három sarkalatos pont tehát az, hogy a tömegművészetet 1. típusos módon, több példányban; 2. tömeges termelési technikával és a 3. a könnyű fogyaszthatóság számára célzatosan és tudatosan *tervezik*. Vagyis a tervezésből kifolyólag könnyű azt megérteni. Ellenben, tennem hozzá, ez nem jelenti azt, hogy az így nyert, könnyen elérhető belátások természetes módon állnának elő, amelyekhez bárki bármilyen körülmények között eljuthatna. Carroll rögtön ezután hangsúlyozza is, hogy ezekre a belátásokra egy szélesebb és kulturális értelemben, kulturális tartalmak tekintetében kevésbé patkolt közönséget maguk a tömegkulturális tartalmak közvetítése sarkallja, maga a tömegkultúra „oktathatja”.<sup>5</sup> Ennek itt különös jelentősége van, mert mindezzel azt is mondjuk, hogy a tömegkulturális tartalom sem feltétlenül sablonos vagy magától értetődő. Egész egyszerűen csak nem igényel elmélyült képzettséget a görög dráma, az ókori versmérték, a művészet társadalomtörténete, a perspektívatörvények alkalmazásának vizuális művészeti lehetőségei vagy egyebek tekintetében.

Itt most nem kívánok sokkal többet tenni, mint hogy, miközben igazat adok Carrollnak, két szemponttal bővítem a tömegművészetről adott leírását. Illetve úgy gondolom, hogy érdemes megfontolni az előbbieket kiegészítésként két további-val. Habár ezek a művészeti alkotások azonosíthatóságának egyetemes szempontjait is figyelembe vesszük, mégsem gondolom őket fölöslegesnek.

(A) Az egyik az, hogy a műalkotások megítélésében, első körben hagyatkozunk a kifejezett tartalmak és a kifejezőeszközök közötti alapviszony elemzésére, vagyis arra, hogy mennyire komplex a kifejezett tartalom, és mennyire egyszerű, lényegre törő az ehhez használt kifejezőeszközök kelléktára. Általánosságban meggyőzőbb az, ha bonyolult tartalmak kifejezéséhez egyszerű eszközöket használunk. A bonyolult tartalmakat az egyszerű eszközök adekvátabb módon fejezik ki. Ezt nevezhetjük Galilei-tézisnek is, mivel az esztétikai kifejezés efféle takarékosági elvét, *lex parsimoniae*-ját az ő művészetkritikai munkásságából lehet a legtisztábban rekonstruálni.<sup>6</sup> Galilei ezzel magyarázza a festészetnek a szobrászattal szembeni elsőbbségét, amelyet a kortárs művészeti szcéna népszerűség és lukrativitás tekintetében is számtalanszor utólagosan igazolt. A festmény által kifejezett tartalmak elmélyültségének ugyanakkor nem kell mindig a szobor által kifejezettek elmélyültsége fölött állnia. Sőt a *Laokoón-csoport* mögötti tartalmi elemek jóval bonyolultabbak, mint amelyeket Vermeer *Tejet öntő nő* című képe mögött vélünk azonosítani. A hangsúly itt az egyszerű eszközök és bonyolult tartalmak közötti dinamikán van, és ebben a tekintetben a nagyon kevés eszközzel operáló festészetnek formális helyzeti előnye van a hatáskeltés intenzitása szempontjából.

(B) A másik elv ehhez szorosan kapcsolódik, és legalább ennyire fontos. Eszerint egy műalkotás sajátosságának kell lennie, hogy miközben bonyolult tartalmakat egyszerű eszközökkel ad át, valamilyen nem triviális reakciót váltson ki a szemlélőben. Ez azért is lényeges, mert számtalan esetben találkozunk olyan alkotásokkal, amelyek egyszerű eszközökkel élnek egy komplex tartalom kifejezésében, de egy cseppet sem érezzük őket újszerűnek, illetve semmilyen lényegi vagy egyszerűen csak új, bennünket akár pozitívan, akár negatívan meglepő belátással nem gazdagítanak. Ha valaki például a fájdalom komplex jelenségéből és annak ábrázolhatóságából indul ki, és festészeti eszközöket választ annak megvalósítására, igen sokféle eredményt érhet el. Gaspare Traversi *Operáció*<sup>7</sup> című munkája a maga egyszerű technikai és jellegzetesen barokk kompozíciós eszközeit használva mutat meg valamit a testi szenvedés bonyolult természetéből, és ráébreszthet a kínok sajátos formáira, akár arra, hogy ez valami olyasmi, amit néha önmagunk érdekében kell felvállalnunk. Ezzel szemben bármennyire komplex állapot a nők havi ciklusával járó fájdalom, és bármily pofonegyszerűek a kifejezett tartalmat megjelenítő eszközök, nehéz azzal kapcsolatban új belátásokra jutni Fajgerné Dudás Andrea *Mestrució*<sup>8</sup> című képén. Mint intézményesen, kiállítottsága szempontjából egyértelmű, hogy az adott képet magasművészeti értelmezésre szánták, de annak megértésében mégis sokat segített volna, ha az alkotó az egyszerű kifejezőeszközöket új belátásokra hangolva alkalmazta volna. A téma is lehet fontos, és a kifejezés is lehet adekvát (egyiket sem kívánom tagadni), ennek ellenére nem biztos, hogy azok egymással megfelelően harmonizálnak. Hasonló a helyzet egy olyan tömegművészeti alkotás jelenete esetében, amely azt ábrázolja, hogy egy pisztoly elsütése nyomán az alvilági alak agyveleje felkenődik a háttérként szolgáló falfelületre. Nem az „erőszakos halál” fogalmának komplexitásán és a kifejezés egyszerűségén múlik egyedül annak kifejezőereje, hanem azon is, hogy az egyszerű oksági viszony igazolásán kívül (a pisztolycsőből kilőtt golyó roncsolja az emberi test szöveteit) mi más belátáshoz jutunk. Ha a válasz az, hogy nem sokra, mert rendszerint ez történik, amikor az emberi test találkozik az elsütött fegyver lövegével, akkor érdemes elgondolkoznunk azon, hogy miben is áll az adott ábrázolás művészeti relevanciája.

Úgy gondolom, a művészet azonosításával kapcsolatban itt semmi igazán újat nem tudok mondani. Mivel nem célom a művészet definíciója, vagyis nem szeretném megmondani, hogy mit tekintünk általában véve művészetnek, és mit nem, ezt a problémát akár félre is tehetjük. Hasonlóan Carrollhoz úgy gondolom, hogy erre számtalan, egymást kiegészítő elmélet lehet segítségünkre Dantótól Dickie-ig vagy Heideggertől Hans Beltingig. Nyitottak kell maradnunk az esztétikai vagy az intézményes elméletekre, ugyanúgy, mint akár Carroll saját, úgynevezett narratív szempontjának használatára.<sup>9</sup>

Ami döntő, az sohasem az, hogy mennyire érzünk valamit művészetnek, hanem az, hogy ha már megadjuk neki a művészetként való azonosítás esélyét, mennyiben érezzük szakszerűnek azt a munkát, amelyet elvégzett. Ennek értelmében pedig nagyon jól hasznosítható a fent említett két szempont. Mindegyik célja az, hogy megértsük: a művészeti alkotások esetében a kifejezett tartalmak és az ehhez felhasznált kifejezőeszközök viszonya nem pedig a tartalmak vagy a kifejezőeszközök maguk lehetnek a megítélés döntő faktorai. Az egyik szempont, hogy a műalkotás váltson ki a befogadóból nem triviális, természetes működmódunkban nem feltétlenül sejtett vagy tapasztalt reakciót.

Ennek kapcsán érdemes áttérnünk két jellegzetes példára, amely arra ébreszt rá, hogy mennyire fontos az egyszerű eszközök és bonyolult tartalmak összefüggésének nem triviális megjelenítése.

## Példák

■ A tömegművészet megfelelő leírásához tisztáznunk kell az egyszerű eszközök és bonyolult tartalmak összefüggéseit. Az avantgárd művészet (a képi, de az írott alkotások is) például szándékosan olyannyira leegyszerűsítik a felhasznált eszközöket, hogy azok ugyan képesek lehetnek elmélyült, magas szintű és új belátások kiváltására, ám az igényelt háttértudás mennyisége radikálisan leszűkíti az értő befogadók potenciális körét. Malevics *Fekete négyzetének* megértéséhez többet kell tudni a legtöbb reneszánsz festmény értelmezésénél, de az egyik legfontosabb belátás, amelyhez elvezethet, az éppen ez: hogy a művészet értelmezésének lehetőségei sokszor éppen a művészettörténet ránk hagyományozott alkotásai által válnak befogadhatatlanná, és ezért kell megszületnie a művészeti kifejezés lényegi vonásairól és nem csak annak történeti beágyazottságáról szóló újszerű kifejezőmódnak. Ennek ellenére a művészettörténet ismerete nélkül ez a gondolatmenet sem látszik egyszerűen követhetőnek.

Az avantgárd művészet egyik legnagyobb problémája, mutat rá többet között Carroll is, az, hogy nem széles közönség számára szánták fogyaszthatónak, illetve sosem *tervezték* sokak által érthetőnek. Az avantgárd még ha egyenesen elitkritikus is, de mégis elementárisan függ az „elit” aktuális meghatározásától, és ennek köszönhetően kétségtelenül nem válik szélesebb tömegek számára érthetővé. Ezt nagyrészt igazolja azok első reakciója, akik kortárs, vállaltan demokratikus és a konzervativizmussal szemben kritikus művészeti alkotások fogyasztásának reményében látogatnak múzeumokba vagy galériákba, ám nem rendelkeznek előzetes képzettséggel sem a magasművészet története, sem annak kiállított realitása szempontjából. Mi több, a művész sem feltétlenül szeret az inspiráció és a megvalósítás dinamikájáról beszélni. Például Meret Oppenheim igencsak szerette visszautasítani a választ arra a kérdésre, hogy a *Tárgy* című munkája,

vagyis az állati prémbe öltöztetett teáskészlet eredete és mondanivalója pontosan mi is lenne.<sup>10</sup> De vegyünk egy látszólag távoli, építészetelméleti példát!

Ignasi de Solà Morales alig néhány évtizede megjelent könyve<sup>11</sup> a modern építészet úgynevezett „gyengeségét”, vagyis stíláriskaraktérben látszólag gyenge, de mégis több tekintetben hatásos voltát igyekszik a rendelkezésére álló teoretikus eszközökkel alátámasztani. Az épületek abban az értelemben nem különböznek más hasonló középmeretű fizikai tárgyaktól, amennyiben egyetlen sugárzási helyen teszik létezésük idejére folyamatosan hozzáférhetővé az általuk kifejezett jelentést. Egy parlament vagy egy tőzsde épülete rendszerint egyetlen helyen, tartósan sugározza ugyanazt az intézményes vagy építészeti gondolatot. Ilyenek más köztéri alkotások is, mint a Carroll által citált dél-dakotai Rushmore-hegyi emlékmű vagy egy monumentálisabb szobrászati műalkotás, például a Republique téri szimbolikus nőalak Párizsban vagy a Kossuth-emlékmű a hasonló névű téren, Budapesten. Ennek ellenére mindezek csak és csakis akkor válnak tervezetten tömeges befogadásra alkalmassá, amikor képesek replikátumok által egyszerre több helyen is azonos jelentést közvetíteni. A modern építészet a korszerű építőanyagoknak és a térformálás növekvő szociális szerepének köszönhetően viszont nagyon is képes ugyanazt az épülettípust többször megvalósítani, és ezáltal az építészeti funkcióteljesítést és kifejezést tömegesíteni. Típusházak, váz-panel szerkezetű lakótelepek, amelyek egyszerre jelenhetnek meg a város, a megye, a régió vagy az ország legváltozatosabb területein. Mit jelent ezek esetében a „gyenge”, de hatásos építészet? Valami olyasmit, hogy az épület elemei nem akarnak minden porcikájukban erős, valamilyen múltbeli stílusra tett utalással vagy szimbolikus tartalommal fellépni, hanem beérik kevésbé feltűnő, de lényeges, a lakhatás egyszerű kényelmét és mindenki számára hozzáférhető ésszerűségét kifejező elemekkel.

Az ennek bizonyítása érdekében előadott érvelés azonban minden porcikájában bonyolult, és nagyon nehezünkre esik megérteni, hogy mit kell értenünk „termékeny gyengeség” alatt. Solà Morales több szempontot sorol fel, többek között azt állítja, hogy – egyebek mellett – a modern építészet *dekoratív jellege* támasztja alá ezt a gyengeséget. Ehhez persze meg kell mondania, hogy mit ért dekoratív jelleg alatt. Először két negatív állítást tesz: a dekorativitás (a) nem jelenti sem a „decorum” reneszánsz-humanista fogalmának továbbvitelét, sem pedig (b) az utólagos, nem lényeges elemek megjelenését a lényeges tektonikai elemek felett. Az, ami dekoratív, egy harmadik jelentésében szerepel, és pedig abban, amit a következő idézetben fogalmaz meg: „ami dekoratív, az nem szükségszerűen az az állapot, amelyben a vulgárist triviálissá teszik, csak egyszerűen elfogadják azt a tényt, hogy egy – szobrászati vagy építészeti – műalkotás számára bizonyos gyengeség, illetve annak az elismerése, hogy így egy másodlagos álláspont-ra helyezkedünk, talán az alkotás nagyobb eleganciájának és – sokkal inkább – nagyobb jelentőségének enged teret”.<sup>12</sup>

Ez a definíciós kísérlet nemcsak azért problémás, mert a definiált fogalom ismét előfordul a meghatározásban (lásd: „a gyenge építészet azoknak a gyengeségeknek az elismerése, amelyek...”), hanem azért is, mert komolyan előtanulmányok nélkül szinte érthetetlen. Ezen az sem segít, hogy a szerző előbb Walter Benjamin, Martin Heidegger, Paul Virillio vagy Gilles Deleuze munkáihoz utalt minket (akiket még az elméletileg patkolt építészek jelentős része sem feltétlenül olvas). A teljes probléma megértéséhez szükségünk lenne áttanulmányozni a protomodern építészetelmélet klasszikusait, és összevetni azokat a reneszánsz

teória klasszikusaival, különösen Leon-Battista Albertivel. Tudnunk kellene azt is, hogy az ornamensek használata ellen enerváltan felszólaló Adolf Loos tulajdonképpen nem az építészeti tömegek és a nemes anyagok használatának dekoratív hatásai, hanem csak a struktúrára aggatott díszítmények ellen uszított. Elméletírónk viszont mindezt egy szóval sem említi. De ember legyen a talpán, aki a sűrű utalások hálójában ki tudja következtetni, hogy az efféle gondolatok ismeretét itt egyfajta belépő szintként feltételezzük. Nyilvánvaló, hogy nem tudhat minden Solà Morales-olvasó a 20. századi építészeteória minden klasszikusáról, és nem reprodukálhatja egy csapásra azok teljes érvmenetét, de az író mégis mást, bizonyos szempontból többet kér: értsük azt, hogy amit Albertivel és a másodlagos díszítőelemek kárhóztatásával szemben mond, az hogyan válik mégis a dekoráció valamilyen harmadik fogalma szerint a modern, avantgárd vagy társadalmi szempontból progresszív építészet erényévé.

Ha viszont arra gondolunk, hogy egy típusos, sorozatgyártásra optimalizált technikával előállított és tervezetten a tömeges hozzáférhetőséget előirányzó épületet kell megértenünk, akkor szintén érdemes az egyszerű eszköz – bonyolult jelentés vagy a nem triviális mondandó szempontjait használnunk. Egy szocialista modernista tömbház típusos (sőt ezt egy adott országos jelölésrendszerben pár egyszerű betű és/vagy szám kódjával nevezik meg, mint az ezerkilencszázas évek Romániájában a C PB, PC vagy X alaprajzi típusokat), tömegtechnikával készülő (vasbeton, csúsztatott zsalus építés vagy panelstruktúra stb.), tervezetten egyszerű befogadni (a helyiségek funkciója egyértelmű, nincs hall vagy cseléd-szoba, kandalló, bonyolult, beépített kényelmi célokat szolgáló gépészet). Ugyanakkor a közvetítendő üzenet (társadalmi egyenlőség) nem fog érvényesülni, ha az épület lépcsőházában, közösségi tereiben nincs olyan architektonikus ötlet, amely a ház és a lakások használatát nem várt módon otthonossá tenné. És biztos, hogy nem Heidegger, Loos vagy Solà Morales olvasásából fogjuk méríteni ezeket az impressziókat, hanem a magából a gondolattal átítatott tervezés kiviteli képéből. Ha a jelentés kifejezése nem vezet új belátásokhoz, akkor az egyszerű házgyári lakótömb tömeges használatra optimális, de legalábbis megfelelő lehet ugyan, de tömegesen és egyénileg is élvezhetetlen marad. Ha viszont egy napfényes lépcsőház képes új értelmet adni a bejárati ajtóknak, akkor az művészeti szempontból is értelmezhetővé válik.

Vegyünk végül egy nemcsak egyszerűnek látszó, hanem kétségtelenül kevésbé bonyolult példát. Meg kell jegyeznünk, hogy a példák bonyolultsága ugyan viszonylagos, de a tartalom és a megvalósítás tekintetében nagyon hasonló mintázatot kell követnie. Vagyis a kifejezőeszközöknek egyszerűbbnek kell lenniük, mint a kifejezett tartalomnak.

A Bourne-rejtély<sup>13</sup> című film a maga idejében meglehetősen sikeresnek örvendett, amely a filmstúdiót további narratív folytatásokra ösztönözte, illetve egy jogbérleti (franchise-) kísérőtörténet megfilmesítését is kivívta magának. Joggal nevezhetjük ezt a kém-kaland és tulajdonképpen akciófilmet sikeres alkotásnak. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a rendezők eredeti szándékai között nem tengett túl a magasművészeti aspiráció. Céljuk egy élvezhető, érthető kémfilm leforgatása volt megbízható, bizonyos esetekben egyenesen vonzó színészi alakítások tolmácsolásában. A film szinte teljes egészében érthető cselekményében a thriller/kém és a romantikus szál helye egyformán könnyen felismerhető, mondanivalója a közönség legnagyobb része számára dekódolható, miközben ennek végrehajtsa nem kér túl sokat a nézőtől. Ami a legfontosabb, hogy nem kér kü-

lönösebb előzetes tréninget sem, ismeretséget a műfaj klasszikusaival. Világos az is, hogy a történet vége nyitva hagyja az utat az esetleges folytatások, az alapvető cselekményhez kapcsolódó új történetmesélések előtt. Bármennyire is furcsán hangzik első látásra, de ezeknek a következtetésnek a levonása, ha nem is követel meg hatalmas erőfeszítést a nézőtől, de a készítőnek komoly munkát kell végeznie ahhoz, hogy mindezt elő tudja idézni. A film első harmadában zajlik le az a jelenet, amelyben az Egyesült Államok vonatkozó hírszerzői hivatalában először találkozik egymással a főszereplő ügynököt érintő misszió operatív igazgatója és a küldetést befogadó osztály vezetője. A kettejük közötti feszültség nyilvánvaló, ahogyan az is, hogy meg kell értenünk ennek a jelenetnek a fontosságát az össztörténeten belül (1), illetve a készítők szeretnék jelezni: a frissen a cselekménybe beemelt középvezető bele fog avatkozni az operatív osztály küldetésmenedzsmentjébe (2). (1) és (2) összetett, még ha nem is elvont entitások, és nem triviális, hogy ezt megérteni a készítőknak sikerülni fog-e, hacsak nincsenek meg erre a megfelelő eszközeik. Ha a két szereplőről egy szimmetrikus kompozíciójú nagyotól (a) után két közeli kép készülne, miközben a dialógusban az egyikük, majd a másikuk ragadná magához a szót (b1 és b2), a jelenet dramaturgiája működne ugyan, de annak fontossága nem rögzülne a nézőkben. Ehhez képest a jelenet a következőképpen épül fel:

(a') A cselekménybe belépő középvezető karakter egy hosszú folyosón halad végig, miközben a kamera alsó perspektívából filmezi – *vágás*.

(b') Egy aszimmetrikus kompozíciójú nagyotólban az egyes háttér és előtér-alakok eltolódása ráirányítja a figyelmet a kép (kvázi) közepén lezajló, kulcsfontosságú beszélgetésre – *vágás*.

(c1 és c2) Két közeliben a két beszélgetőpartner elkezd tárgyalni a kialakult kellemetlen helyzet kezelésének stratégiáit, amely előrevetíti a konfliktus későbbi megoldását is.

Az alkalmazott eszközök hasonlóképpen egyszerűek és hasonlóak (a), (b1) és (b2) sorozatához, viszont a két perspektívamódosítás beiktatásával sikerült rögzítenie a jelenetet az egyszeri nézőben: (a') segít megérteni, hogy az adott szereplő érkezésének súlya van (a kamera alulra helyezett súlyponti pozícióból követi); (b') segít megérteni, hogy a sok párhuzamos beszélgetés között ennek az irányába kell irányulnia a figyelemnek és nem más figurák tevékenysége felé (az aszimmetrikus kompozíció mindig figyelemfelkeltő); (c1) és (c2) elmélyítik a mindenki számára érzékeltetett fontos beszélgetést, és véglegesen felhelyezik azt a film dramaturgiai térképére.

Az adott szerkezeti bontás elsősorban azt érzékelteti, hogy mennyire fontos a fentiekben említett két szempont. Az egyik az, hogy itt is, mint sok más jól szerkesztett műalkotás esetében olyan információkkal szembesülünk, amely valamilyen nem triviális reakciót vált ki belőlünk, szemlélőből. Ha az (a) és (b) beállításokban csak két személy beszélgetne a felvételeken, az jelezné ugyan, hogy arra oda lehet figyelni, de azt nem, hogy oda is *kell* figyelni arra, ami történik. A második pedig az, hogy itt kétségtelenül bonyolultabb tartalmaknak az egyszerű eszközök ötvözése révén való kifejezésével találkozunk. Az alsó súlypontú kamerabeállítás, a nagyotól és a két közeli semmi különöset nem mond, ebben a formában egymás után vágva azonban éreztetni tudja, hogy a jelenet, még ha nem is tudjuk ebben a pillanatban megítélni, de kulcsfontosságú lesz a szereplők későbbi dinamikájának megértésében. Mi ugyanis a szereplők dinamikája? Egy nagyon összetett entitás, amelyet akkor is kihívás megjeleníteni, ha az

Én beszélget Rameau unokaöccsével, illetve ha két mezei amerikai hírszerzőtiszt egy sztenderd összeesküvés-elméletet háttérét boncolgatja.

15



Ward Abbott (Brian Cox) és Conklin (Chris Cooper) első beszélgetésének kezdő dramaturgiája az egymásra vágott beállítások (a', b', illetve c1 és c2) révén Doug Liman tömegművészeti alkotásában, *A Bourne rejtély* című filmben.

**JK**  
2024/8



■ JEGYZETEK

1. Erről írtam jómagam is korábban jelen folyóirat egyik lapszámában. Lásd Zuh Deodáth: *Megoldások problémák nélkül. A film médiumspecifikus jellege és azok kritikusai*. Korunk 2019. 6. 68–77.
2. A vázolt helyzet nagyon hasonlít ahhoz, amelyről a vizuális kultúra egy új definíciója kapcsán ígyekeztem kiemelni. Lásd Zuh Deodáth: *A vizuális kultúra kezdetei. Egy definíció és egy definíció története*. Korunk 2020. 7. 52–60.
3. Lásd ehhez magyarul: Noël Carroll: *The Philosophy of Mass Art*. Oxford: Clarendon [University] Press, 1998. Magyarul: *A tömegművészet filozófiája*. MMA Kiadó, Bp., 2023. Főleg: 272–326. A vonatkozó fejezetek egy változata korábban is megjelent: *The Ontology of Mass Art*. Journal of Aesthetics and Art Criticism 1997. 2. 187–199. Az itt tárgyalt kérdések vitájához érdemes még hozzávenni a szerző egy későbbi vitacikkét: *Mass Art as Art: A Response to John Fisher*. Journal of Aesthetics of Art Criticism 2004. 1. 61–65.
4. Noël Carroll: *A tömegművészet filozófiája*. 289.
5. Uo.
6. Vö. Erwin Panofsky: *Galileo as a Critic of the Arts: Aesthetic Attitude and Scientific Thought*. Isis 1956. 1. 3–15. Különösképpen: 5–6.
7. *L'operazione (La ferita)*, 1753-54, olaj, vászon. Ltsz. 3731, Staatsgalerie Stuttgart.
8. *Menstruáció*. 2017, olaj, vászon, 2017. 60x90 cm. A művész tulajdona.
9. A művészeti alkotások narratív szempontú azonosíthatóságának nagy előnye Carroll szerint az, hogy nem tartalmaz körkörös érvelést, mivel ab ovo nem kíván definíciót adni, tehát nincs sem definiendum, sem definiense. Felvetése így csupán annyi, hogy a műalkotások azonosításának lehető legegyszerűbb kritériumait adja meg. „Ennek teljesítéséhez a legközönségesebb út az, ha egy olyan történetet mondunk el, amely a kérdéses x művet úgy kapcsolja a művészetcsinálás gyakorlatainak megelőző kontextusaihoz, hogy mindeközben x létrejöttét az ezen gyakorlatokhoz tartozó gondolkodásnak és létrehozásnak az értelmes következményeként ismerjük fel.” Noël Carroll: *Identifying Art*. In: Robert Yanal (ed.) Penn State University Press, University Park, 1994. 3–38.
10. Lásd Meret Oppenheim: *Object*, 1936, vegyes technika, Jelenleg: MoMA, NY. A művésznő reakciójához lásd: *Meret Oppenheim*. R.: Kelly McNulty, Donald Munroe. Videodokumentum, MoMA, NY, 1978. 19'
11. Ignasi de Solà Morales: *Weak Architecture*. In: Uő: *Difference. Topographies of Contemporary Architecture*. The MIT Press, 1997 (1995). 57–71.
12. Uo. 70.
13. *The Bourne Identity*. R.: Doug Liman. Universal Studios, 2002. 119'



KESZEG ANNA

# A DIVAT ELVISELHETETLEN ÖSSZETETTSÉGE

**D**ivat és tömegművészet jelenségeinek viszonyára rákérdezni annyi, mint újra felvetni a következő kérdéseket: (1) művészet-e a divat; (2) művészet-e a tömegművészet; (3) tömegművészet-e a divat? Ha ezeket a kérdéseket meg akarjuk válaszolni, akkor három, komoly definíciós vitákat felvető fogalom meghatározásával kell(ene) indítanunk. Én ezt most észszerűségből és kishitűségből sem fogom megtenni. Egyrészt a fogalmak definíciós problémáinak áttekintésére ez a terjedelmi keret nem lenne elég, másrészt kiderülne, hogy mennyi meghatározásbeli finomság fölött siklik el a figyelmem. Szerencsére nálam kompetensebb személyek minderre korábban már vállalkoztak. Noël Carroll 1998-as monográfiájában a tömegművészet mérvadó definícióját adta,<sup>1</sup> 2018-ban Bárány Tibor analitikus filozófiai fogalmi analízissel bizonyította: „a vita lényegében eldőlt: a tömegművészet fogalmából nem következik a tömegkulturális művek esztétikai alacsonyrendűsége vagy az esztétikai/művészi érték hiánya”.<sup>2</sup>

## Hármas

■ Amit viszont egy ekkora terjedelmű szövegben vállalni lehet, az egy vagy két feltételezett előítélet árnyalása. Az egyik előítélet az, hogy a divat szükségszerűen tömegművészet; a másik előítélet pedig az, hogy a tömegművészet a művészet másíkja lenne. Én ezt a három fogalmat



**...a divat az a művészeti ág, amely a testhez való ambivalens viszonyunk kifejeződése. A testet egyszerre akarjuk megzabolázni és felszabadítani, megérteni és ismeretlenségében megtartani, feldíszíteni és lecsupaszítani.**

(divat, művészet, tömegművészet) egy problémahalmaz orientációs pontjainak tekintem. Úgy teszek, mintha nem tudnék róla, hogy a tömegművészetnek és a divatnak is (értsünk bármit is e kettő alatt) meg kellett harcolnia a maga legitimációs harcát (a művészet előtt ilyen kihívás nem állt), és úgy is, mintha ebből a harcból mindkét jelenség győztesen került volna ki. Illetve úgy teszek, mintha e három jelenségnek ne lennének történeti változatai, hanem annak jelölésére fogom használni ezeket, amit a kortárs világban jelentenek, illetve e jelentéseket kvázi univerzálisnak fogom felfogni. Annyit leszögezek, hogy divat fogalmát a szűkebb szótári jelentésében, az öltözködésben megjelenő irányzatokra vonatkoztatva használom.<sup>3</sup>

## Kettes

■ Ulrich Lehmann művészet és divat viszonyáról azt állítja, hogy ez a két terület nagyon hasonlít egymáshoz, és erre történeti, illetve a fogyasztáshoz és előállításához kapcsolódó érvei vannak.<sup>4</sup> A divatelméletben evidencia, hogy a képzőművészet és a divat abban a formában, ahogyan a 19. században a polgári társadalom identitáspolitikai erőterében megjelentek, tulajdonképpen teljesen azonos mechanizmusokkal és eszközökkel rendelkeznek. (Itt máris látható, hogy az elején lefektetett egyik alapelvem, a fogalmak univerzalizmusáé, alpból sántít, mindhárom fogalom alapvetően történetileg meghatározott, de én a jelenbeli meghatározottságot abszolutizálom.) A közös kiindulópont lényege, hogy az élet szimbolikus javainak fogyasztását privátból nyilvánossá alakították, és éppen ezért a divat és a művészet ontológiája között valami radikális eltérést feltételezni egész egyszerűen képmutatás.

Hasonlóság van abban, hogy a divat és a művészet is a vázlat és a megvalósuló végleges mű kettős logikájában gondolkodik, vagyis különbséget tesz a mesterségbeli tudás és a kreatív, tiszta alkotás között. Legalábbis a modernitás művészetének ez az egyik alapszabálya. Azonosság van abban is, hogy mindkét terület a szimbolikus javakat a szimbolikus, a gazdasági vagy a kulturális tőke jelzőjeként használja. A fogyasztás szempontjából abban van különbség, hogy a művészet befogadása és szimbolikus értékének megértése edukációhoz kötődik, így a befogadás nem jelent szükségszerűen birtoklást. A professzionális befogadás éppen a nem birtokló intellektuális kapcsolódással azonos. A divat szimbolikus jelentőségének felismerése a vizuális tudatosságon, a testi énhez kapcsolódó percepción múlik. Egy divattárgy szimbolikus értékét intellektuálisan akkor tudom felfogni, amikor magamon hordom, birtoklom, beillesztem az önmagamról szóló vizuális történetembe. Lehmann szerint abban is hasonlítanak, hogy mindkét területnek megvannak a maga avantgárdjai (a képzőművészetben irányzatként is különválasztható a kategória, de az avantgárd attitűdként is értelmezhető), akiknek ambíciója tulajdonképpen a piaci működések megkérdőjelezése és kritikája. A két terület között egyetlen összefüggésben lát a teoretikus különbséget, és ez az időhöz, a történetiséghez, a tradícióhoz való viszony. A művészet lényege a tradícióban való benne állásra való tudatos és kritikai reflexió: a művészetnek meg kell állítania az időt, fel kell mutatnia az ahhoz képesti másságot, az abban levő ellentmondást, a kontrasztot. A divat is a tradícióval, az időbeliséggel játszik, de lényege éppen a múlt jövőként való felmutatása, a történeti szempontnak a jelenbe olvasztása. Talán ez az ellentmondás az, amelyet gyakran a modernizmus és a polgári kapitalizmus örök konfliktusával szok-

tunk összetéveszteni, a divatot a képzőművészethez képest kisebb esztétikai ambíciójának elkönyvelve.

## Kettes, hármas

■ Ha a kiindulópontunk a Lehmann és a kritikai divattanulmányok feltételezte azonosság, akkor a *tömegművészet-e a divat* viszony kérdésre azt a választ adhatjuk, hogy a divatnak is van tömegművészeti rétege éppen úgy, ahogyan a művészetnek is van.

De akkor mi a tömegművészet művészetéhez és divathoz kapcsolódásának logikája? Noël Carroll a tömegművészetről írott könyvében<sup>5</sup> azzal indít, hogy ez a kötet a televízióról, a filmekről, a nagy példányszámban eladott regényekről és más populáris szövegekről, populáris zenéről, képregényről, fotóról és egyéb hasonló dolgokról szól, olyan alkotásokról, amelyek mögött komoly gazdasági érdekek vannak, illetve olyan alkotókról, akiknek a neve masszívan benne van a köztudatban. A tömegművészetet tehát a pénz és az ismertség teszi azzá, ami. Majd folytatja azzal, hogy a kortárs társadalmakban az esztétikai tapasztalatnak a legtöbb ember számára elérhető formáját a tömegművészet adja.

Nancy J. Troy Lehmann-tól némileg különböző álláspontot képvisel divat és művészet viszonyának megítélésében, és a divat ontológiáját a tömegművészet ontológiájához közelíti. Példája Piet Mondrian és Jackson Pollock műveinek divat általi népszerűvé válása, vagyis, ahogyan ő fogalmaz, a „legtisztább, legszigorúbb” absztrakció mainstreammé tétele. Troy szerint a divat a médialogikát használja arra, hogy a képzőművészet tétjét sokakkal megértesse, sokakkal megismertesse. Így a gazdasági hatalom és az ismertség tulajdonképpen a divatból érkezik a képzőművészetbe.<sup>6</sup>

Ha mindehhez hozzávesszük a divat legtöbbet idézett és legáltalánosabban elfogadott, Georg Simmel-hez kapcsolódó definícióját, mely szerint a divat egyszerre a társadalmi beilleszkedés és az egyéni elkülönöződés eszköze,<sup>7</sup> én elő is állok azzal a definícióval, hogy a divat az a művészeti ág, amely a testhez való ambivalens viszonyunk kifejeződése. A testet egyszerre akarjuk megzabolázni és felszabadítani, megérteni és ismeretlenségében megtartani, feldíszíteni és lecsupaszítani. A divat éppen attól divat, hogy ezeket az ambivalens értékeket egy olyan határon tartja meg, ahol nem billennek át sem egyik, sem másik irányba. Vagyis amikor az a kérdés, hogy művészet-e vagy tömegművészet-e a divat, a művészet és tömegművészet elválasztásával és a tömegművészettel kapcsolatos problémák a divat esetében úgy jönnek elő, hogy mindenik egyszerre előny és hátrány, egyszerre érvényes és érvénytelen.

A fentebbi definíciókból származó értékekből nyolc problematikus elemet azonosítottam. A következőkben ezeket a problémagócponthoz fogom egy-egy kortárs divatpéldával megvilágítani és minden esetben a komplexitás mellett érvelni.

Az első probléma annak a kérdése, hogy ha az esztétikai tapasztalás, ahogyan Carroll is mondja, ma a tömegművészet révén jut el az emberekhez, akkor van-e valamilyen fogyatéka annak az esztétikai értéknek, ami a divat mozgatórugója.<sup>8</sup> Ezt a kérdést a klasszikus tömegkultúrának a frankfurti iskolára visszamenő kritikája az esztétikai érték és autentikusság problémájaként írta körül (1).

A második problémakör szintén Carrollhoz kapcsolódva a népszerűség és népszerűtlenség viszonyáé:<sup>9</sup> népszerű-e a divat, népszerűbb-e a művészetnél, és mivel jár az a népszerűség (2)? A harmadik és a negyedik kérdés szintén Carroll

alapján a piaci determináltságot (3), illetve annak másik aspektusát, a termelés, előállítás, tömeggyártás általi meghatározottságot (4) jelenti. A hátralevő négy összetevő mind a fogyasztóval kapcsolatos aggodalmakat vagy éppen a fogyasztó valamiféle szabadságtapasztalatát akarja megragadni. A tömegkultúra és a divat osztozik a hozzáférhetőség és demokratizálódás értékeiben és ezeket az exkluzívnak és antidemokratikusnak ítélt képzőművészettel szemben egyik legfőbb erényként tudják felmutatni (5). Ugyanakkor azonban, ami könnyen hozzáférhető, az rögtön át tud fordulni sokak által osztott egyentapasztalatba, melyet az uniformizálás és sztenderdizáció, illetve pszeudoindividuáció problémájaként könyvelhetünk el (6). E két utóbbi problémának van egy-egy nagyon gyakori leágazása. A hozzáférhetőség következtében a tömegkultúra és a divat is képes nagy kulturális hatásgyakorlásra, így a kritikai kultúrakutatás tulajdonképpen a hatásmegértés tudománya lehet (Carroll éppen emellett érvel könyve bevezetőjében – bár nyilván elismeri, hogy a kritikai kultúrakutatás sokszor sokkal több ennél) (7). Végül pedig a fogyasztó pszeudoindividuációjának teóriája összekapcsolódik azokkal az elemzésekkel, amelyek a fogyasztó stílusát, ízlését tekintik olyan kreatív játéktérnek, amely képes az uniformizálástól való félelmet meghaladni<sup>10</sup> (8).

Miután ezeket a problémákat egy-egy recens példával illusztráltam, a szöveg lezárásaként arra keresem a választ, hogy ezeket a nyugat-európai szimbolikus jelentéstermelést abszolutizáló fogalmakat lehet-e és szabad-e időbeli és térbeli meghatározottságuknál függetlenül használni (ahogyan egyébként én ebben az elemzésben megteszem). Nem akarom tagadni, hogy a következtetés az igenre fog kifutni. Mégpedig amiatt, mert meggyőződésem, hogy ma éppen a végén járunk egy olyan paradigmának, amely a piac és az esztétikai tapasztalás jelenségeit szétválaszthatatlanul összezavarta. Ma nagyon erős korszakhatártudatunk van, és ezt én sem meghaladni, sem elhárítani nem tudom. Még csak azt sem gondolom, hogy ennek a belátásnak forradalmi vagy azonnali következményei lennének. Abban azonban biztos vagyok, hogy a következő nagy paradigma megalapozása éppen azon is múlik, hogy mit tudunk tanulni a piac és az esztétika közötti végletes és végzetes hibridizációból.

## Nyolcas

■ Az autentikusság (1) kérdéskör alapja, hogy a tömegkultúra tárgyai lényegileg kevesebbek a magaskultúra vagy magasművészet tárgyainál, mert az eredetét valami értéktelenebbel, kevesebbet érővel, inautentikussal helyettesítik. Könnyű belátni, hogy a mai divatrendszer a fast fashion és a superfast fashion jelenségeivel éppen ezt a helyettesítést gyakorolja. A divatrendszer lényege az a hierarchikus építmény, melynek a tetején a magasszabászat alkotásai állnak, és annak az elemei ágyazódnak be gazdaságilag egyre kiterjedtebb terjesztési láncolattal és egyre gyorsabb előállítási folyamattal rendelkező tárgylogikákba. Ez az érv nemcsak azt felejtí el, hogy a magasszabászatot is táplálja a hierarchikusan elképzelt rendszer legalja, hanem arról is, hogy a fast és a superfast másfajta szükségleti modellel dolgozik. Olyannal, amelyre a magasszabászat nem tud választ adni. A divat minduntalan visszamegy ahhoz a kérdéshez, hogy az autentikusság számonkérését a fogyasztó vagy a tervező nyakába kell-e varrunk, hiszen a művészet részterületei közül a divattárgy ontológiájában van leginkább egymásra utalva az alkotói és a befogadói koncepció.

Ha a mai felgyorsult divatlétformákat inautentikusnak tekintjük, és az autentikusságot megőrizzük a divatrendszer csúcsán álló magasszabásznak vagy a tervezői divatnak, akkor érdemes annak a kérdésnek utánajárnunk, hogy a magasszabászat autentikus-e. Vegyük példának a kortárs divat egyik legautentikusabbnak tekintett jelenségét, a Martin Margiela nevével fémjelzett márka tabi cipőjét. A patacipőnek nevezett forma a divatipar elitjének kedvence, a 2010-es évek végén a divatelit egyenruhája.<sup>11</sup> A tabi divattörténete az 1980-as évek végére megy vissza, amikor Martin Margiela, a divat legegységértelműbben avantgárdnak kikiáltott tervezője 1988-as tavasz–nyári divatbemutatójában kifutóra küldte az első tabi csizmát. A nagylábujjat a lábfej többi részéről leválasztó cipő átveszi a japán kultúrában használt, a zori szandálok viselésével összekapcsolódó tabi zokni formáját, mely viselője számára lehetővé tette, hogy ne meztelen lábon viselje a lábujjak közötti pánttal rögzített papucst. A tabi lényege, hogy zokni, nem cipő, és fontos eleme, hogy beltéri viselésre szánt. Ezért is válik státuszjelzővé, hiszen az otthonterben való viselés a munkavégzési formák hierarchiájával kapcsolódik össze. A tabi általában fehér, tisztaságot fejez ki. Az utcai használatra létrejött verzió, a jika-tabi formájában a zoknira hasonlít, hiszen a felső rész ugyanúgy a láb formáját követni tudó, rugalmas anyagból készül, a talpát viszont utcai használatra alkalmassá tették, gumival megerősítették. Margiela átvesz tehát egy formát, és azt a modern csizmák jellemzőivel kombinálja. Ilyen értelemben a tabi nem tekinthető kulturális átvételnek, hiszen a tabiban ugyanakkora mértékben fuzionálnak egy japán öltözködési kód, mint egy európai modernításban gyökerező kód elemei. Ugyanakkor azonban a japán öltözködési kód kreditálása elmarad, így a tabi kimeríti a kulturális kisajátítás kategóriáját.<sup>12</sup>

Menjünk tovább ugyanezzel a példával a népszerűség–népszerűtlenség problémáját (2) megvizsgálva. Látható tehát, hogy a tabit (amelynek autentikussága enyhén szólva is problémás) a divat elitjei erőteljesen értékesnek tartják, a tabit tehát egyfajta szakmai elithez köthető népszerűség jellemzi. Korábban felmerült már az a művészeti professzionalizációs szempont, hogy a művészet fogyasztása éppen a nem birtokló intellektuális kapcsolódásban ér csúcsára. A divatban éppen az ellenkezője az igaz: Karl Lagerfeld híres alapelve szerint csak akkor tudsz divatot csinálni, ha magad is hordod a divatot.<sup>13</sup> Ugyanakkor a *milyen divatot hordjon a divatban professzionalizálódott elit* kérdésre a szakma azt a választ adja, hogy kijelöl néhány magas befogadási küszöbvel rendelkező márkát, ezeket IYKYK (if you know you know) márkáknak rövidítik. A Martin Margiela és a Rick Owens brandek a legtipikusabb példái ennek a koncepciónak. Az IYKYK modell lényege, hogy a ruhákkal és termékekkel kapcsolatos ismeretek egy *insider* tudás részei, a belső körhöz való tartozás hitelesíti azokat.

Ma azonban az IYKYK-típusú márkákról annyira sok információ érhető el a közösségi médiában, hogy ez a niche népszerűség mainstream népszerűséggé vált. 2023 szeptemberében a TikTokot, majd az életmódsajtót egy olyan sztori hozta lázba, amelyben egy rosszul sikerült egyéjszakás kaland főszereplőjétől egy tabi csizmát loptak el. Igaz, hogy mindez New York azon részén történt, ahol a divatérzékeny elitek és a fikciós karakter, Carrie Bradshaw lakik.<sup>14</sup> Hasonlóan elit rétegdivat jelenségnek számít az új Bottega Veneta, Raf Simons. A közösségi média logikája azonban redundánssá tette ezeknek a divatalkotásoknak a jelentését, ahogyan az ismertség központi áramlataiba kerültek, éppen az az ezoterikus tudásjelleg tűnt el belőlük, amely ontológiájukat megalapozta. José

Criales-Unzueta az *i-D*magazinnak azt írja, hogy a közösségi média ezeknél a termékeknél egy nagyon fontos dolgot bizonyít. Mégpedig azt, hogy nem a radar alatti népszerűség adta ezeknek a márkáknak és termékeknek a lényegét, hanem valami egyéb, a termék izgalmassága. Vagyis a népszerűség–népszerűtlenség problémáját Criales kiüriti és a termék adottságaihoz kapcsolja.<sup>15</sup> Ami ezen a példán keresztül látható, az a népszerűség alapvetően nem ontológiai adottságként való megjelenése. Az a kritérium, amelyet a tömegművészet egyik elidege-níthetetlen tartozékának neveznek, e példák szerint tulajdonképpen azonosíthatatlan tartalmi összetevő.

A következő probléma a piaci determináltság kérdése (3). Ebben az összefüggésben a kortárs divatpiacra az a jellemző, hogy a divattermékek mára nem olyan értékeket teremtenek, amelyek a divatipar talált ki, hanem olyanokat, amelyeket a hírnévipar. Így a hírnévipar minden területe képes a piaci működés szempontjából releváns divattárgy kialakítására a sztárság különböző formáitól az influenszerségig. Az elmúlt időszak kollaborációs logikái sorra mutatták fel, hogy a nagy fannommal rendelkező celebritások hogyan képesek nagyszámú divatterméket generálni és eladni. Azonban az olyan példák, mint Pharrell Williams tervezői munkássága a Louis Vuittonnál vagy recensebben Héctor Bellerín spanyol focibajnok Gospel Estudios nevű márkaalapítása sokkal radikálisabb fúziót mutat divat és hírnév között. Amitől mind Pharrell Williams, mind Bellerín hiteles szereplői a divatiparnak, az az, hogy képesek divatot csinálni, vagyis nemcsak a nevüket adják egy termékhez.<sup>16</sup> Tehát a divattermék és hírnévipar összefonódása megint csak visszautal a népszerűségnél is felmutatott érvre: a piaci determináltság nem azonosítható a termék ontológiájában, az mind-össze egy következmény.

A termelési logika (4) kérdése az a problémakör, amely a divatrendszert a mai állapotában juttatta el. A ruhák tömegtermelése mint gyártási logika tulajdonképpen nem különbözik a tervezői márkák és a divatrendszer hierarchiájának alján lévő előállítók esetében: a kihívás mindig ugyanaz, hol tudjuk a legalacsonyabb ár-érték arányt elérni. A kortárs divatrendszerben még a magasszabászat (*haute couture*) kategóriájába tartozó termékeknél sem egyértelmű az alapanyag termelői minősége. A textilek története Sofie Thanhauser szerint a minőségi romlás története.<sup>17</sup> Ha a tömegművészet nem a tömegnek szánt, hanem a tömeggyártási technológiákkal előállított művészet neve, akkor a divat mint tömegművészet mára gyakorlatilag lefedi a teljes elérhető termékspalettát. Azonban éppen a kortárs divatvilág legizgalmasabb kísérletei kapcsolódnak az anyagszerűség forradalmához, a kortárs adottságok megváltoztatásához. Thanhauser könyvében megjelennek azok a kezdeményezések, amelyek a divat ontológiáját a textil ontológiájából akarják megalapozni.<sup>18</sup>

A hozzáférhetőség és demokratizálódás (5) problémájához a kortárs divat legnagyobb ismertségre szert tevő kiállítását, a Metropolitan Museum of Art *Sleeping Beauties: Reawakening Fashion* című tárlatát hozom példának, amely idén a MET-gála öltözködési kihívásának apropója.<sup>19</sup> E kiállítás önmagában azal a szándékkal jött létre, hogy egyszerre bizonyítsa a divat exkluzivitását, és popularizálja a divattal kapcsolatos értékkommunikációt. A kiállítás nyitóeseményeként sorra kerülő gálaest exkluzív meghívottlistával rendelkezik, illetve a divatmárkák asztalt bérelhetnek maguknak, ahova az őket nagykövetként képviselő celebritásokat meghívhatják. A kiállítás ugyanakkor küldetésének érzi, hogy a divat professzionális megértésében tematizálódó jelenségeket mutasson

be évről évre. 2024-ben a Csipkerózsika történetére való utalás magára a ruhatárgyra utal alvó szépségként: a múzeumban felhalmozott divattárgyak egészen addig alusszák álmutat, ameddig egy kurátor (extrém esetben: viselő) életre nem kelti őket. A kiállítás témája tehát nem akar mást, mint ráébreszteni bennünket ruháink törekeny voltára, a ruhákhoz kapcsolódó emlékezet sérülékenységére. Vagyis meglehetősen rétegekérdést mozgat meg, egy olyan kérdést, mely a divat archiválhatóságát teszi mérlegre, miközben a legnagyobb médiafigyelmet követeli meg. Teszi mindezt úgy, hogy a tárlat megtekintésére egy átlagos jegyet megvásárló látogatónak körülbelül három órát kell várakoznia.

Az uniformizálás és sztenderdizáció (6) kérdéséhez a sportolói teljesítmény növelésére kidolgozott cipők divatjának példáját rendelem. A kortárs öltözködési trendek között masszívan azonosítható azoké a sportcipőké, melyeket a sportolói teljesítmény fokozására hoztak létre, de amelyeket előszeretettel viselünk hétköznapi vagy akár kiemelkedő élethelyzetekben (lásd például Rupert Murdoch médiamogul esküvői képét, amin a vőlegény Hoka sportcipőt hord).<sup>20</sup> Minek az uniformizálódása következik itt be? A 2009-ben Franciaországban alapított Hoka márka a 2010-es években a futócipők piacán egyedülállóként képviselte az úgynevezett maximalista trendet, vagyis a nagyon szélesen párnázott cipőtálpal. Mára a futócipők piacán ez a tendencia annyira elterjedté vált, hogy a minimalista cipőtálp az, amit háttérbe szorult. A kérdés itt tehát az, minek az uniformizálása történt meg? Elterjed egy olyan jólléttrend, melyet tudományosan is igazoltak, s melynek alapja, hogy az emberi test természetes mozgása a kipárnázott cipőtálpal optimalizálható? Elterjedt egy olyan esztétika, mely a kisebb lábfejjel szemben a nagyobbat, a széles megtámasztású testet részesíti előnyben? A sportolási szokásaink privátból nyilvánossá migrálása már tart egy ideje, a Hoka-trend azonban arról is szól, hogy a sportolás sztenderdjei hogyan képesek az emberi test esztétikájával kapcsolatos globális elképzeléseket is alakítani. Miközben a maximalista cipőtálp a Hokának köszönhetően tarol az utcai viseletben, a Balenciaga márkánál megjelenik a 10XL Sneaker, amely csúcsra járhatja a talp terjeszkedését. Mintha ahhoz, hogy a kortárs polikrizisek világában helyt tudjanak állni, az embereknek egyre nagyobb megtámasztási felületre lenne szükségük. Vagyis végső soron ez a történet nem az uniformizálásra mutat rá, hanem a megváltozó elváráshorizontra.

A kulturális hatás (7) ellentmondásosságaira álljon itt a Barbie jelenség példája, amelyre most egyetlen jelenségcsoporttal, a politikai aktivizmusával utalok. Általában a Barbie-val kapcsolatban gyakori olvasat a feminista diskurzusokhoz való kapcsolódás lehetősége/lehetetlensége.<sup>21</sup> Ugyanakkor azonban a lokális aktivizmusokba illeszkedve a Barbie-esztétika (Fülöp-szigetek – antiimperializmus, Mexikó – eltűnt lányok keresése, Berlin – „Occupy”-mozgalom) a Mattel militarizálását és egy globális kulturális ikon sokféle rekontextualizációját jelenti.

Az ízlés és stílus kérdéskörénél (8) visszatérhetünk a tabik jelenségéhez. Az ízlés és stílus tömegművészet azon komponensei, amelyek a fogyasztói kultúra jelentősége, a fogyasztói elsajátítás találékonyasága mellett érvelnek. Isaac L. Davis korábban idézett munkája a tabik és a kulturális kisajátítás kérdéséről azt az érvt fogalmazza meg, hogy a tabik esetében a kulturális értéktárgyiasítás bűne nem a tervezőé, hanem a fogyasztóké. Jukka Gronow korábban idézett cikke szerint éppen a fogyasztó játéktere az, amely a tömegfogyasztásban fel tudja számolni a passzivitás, a sztenderdizáció szükségszerűségét. Vagyis abban a kor-



szakban, amikor a tudás mindenféle termékről szabadon összeszedhető, amikor nincs ezoterikus kiválasztottsága a rétegkultúrának, akkor a fogyasztó felelőssége ismerni a termék tétjét és tájékozódni a termék kulturális erőforrásait illetően. Vagyis aki a tabit csak amiatt veszi meg, mert a hype része akar lenni, de nem ismeri a terméktörténetet, és nincs tudatában a tabitörténetnek, annak nincs joga a tabi viseléséhez. Valószínűleg az olvasóra megmosolyogtatóan hat ez az érv, azonban a kortárs divatfogyasztásban nagyon fontos elem a divattárgyról való tájékozódás. A Z generációs fogyasztót úgy írják le, mint aki nagyon tudatában van a márkák és a termékek környezeti és kulturális hatásának.<sup>22</sup> Mindez azonban nem akadályozza meg abban, hogy olyan márkáktól származó termékeket is megvásároljon, amelyek tevékenységével nem teljesen ért egyet.<sup>23</sup> Erre használjuk a „szándékszakadék” (*intention gap*) kifejezést.<sup>24</sup>

## Egyes

■ A fenti példák valószínűleg azt a kérdést fogalmazzák meg az olvasóban, hogy vajon mindezek az öltözködéshez való viszony mai formái kimerítik-e a divat fogalmát, ha pedig kimerítik, akkor mennyiben sorolhatóak ugyanabba a csoportba, mint a testet borító textilek más történeti korokban vagy más kulturális paraméterek között létrejött típusai. A magyar szakirodalomban is felmerül az az állítás, hogy a divattörténet a ruházatkodás vagy (posztmodern hangsúllyal) a test alakítása történetében egy partikuláris korszakot jelent-e, vagy univerzális jelenség. F. Dózsa Katalin szerint a viselettörténet és a divattörténet egyet jelent, mert az öltözködés változásait a kapitalista piactól függetlenül is a divat irányítja.<sup>25</sup> Tansy E. Hoskins a kérdést úgy teszi fel: át kell-e menteni, érdemes-e átmenteni a „divat” szót a kapitalizmushoz és piachoz nem kapcsolódó testmódosítási gyakorlatok megnevezésére?<sup>26</sup> Hoskins meggyőződése, hogy a divat mindig is a tág értelemben vett ideológia része. Vagyis a divat mindig olyan társadalomfilozófiát és társadalmi berendezkedés problémáit fog megmutatni, amilyen társadalomban létrejön. Így tehát a mai divatrendszer központi problémái nem a divat, hanem a kortárs társadalmi berendezkedés problémái. Nem a divattól mint szótól, mint a kapitalizmus öltözködési rendszerére utaló kifejezéstől kell megszabadulnunk, hanem azt a rendszert kell megkérdőjeleznünk, melyet a divat megmutat és kiszolgál.

Nekem meggyőződésem, hogy a legigénytelenebb, legmagárahagyottabb divattárgy is képes testforradalmat előidézni, de ehhez nekünk kell képesnek lennünk kimozdítani az adott tárgyat a ráakódó sztereotip kontextusokból. Vagyis azt a teret nekünk kell belaknunk, amely a tömeggyártás és a nem tömeges reakció között alakul ki. Minden ruha a test újragondolásának lehetősége.

### ■ JEGYZETEK

1. Noël Carroll: *A tömegművészet filozófiája*. MMA Kiadó Nonprofit Kft., Bp., 2024. Eredeti kiadás: Noël Carroll: *A Philosophy of Mass Art*. Oxford, Clarendon Press, 1998.
2. Bárány Tibor: *Magasművészet és tömegművészet az antinómiák korában*. Magyar Filozófiai Szemle 2018. 1. sz. 130–162.
3. Bárczi Géza – Ország László: *A magyar nyelv értelmező szótára*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1959–1962. <https://mek.oszk.hu/adatbazis/magyar-nyelv-ertelmezo-szotar/szotar.php?szo=DIVAT&offset=39&kezdoabetu=D> (letöltés: 2024. 06. 15.)
4. Ulrich Lehmann: *Art and Fashion*. In: Valerie Steele (szerk.): *The Berg Companion to Fashion*. Berg, Oxford–New York, 2010. 30–35.
5. Noël Carroll: i. m.
6. Nancy J. Troy: *Art*. In: Malcolm Barnard (szerk.): *Fashion Theory. A Reader*. Routledge, London–New York, 2020. 66–68.

7. Georg Simmel: *A divat*. In: *Uő: Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*. Novissima, Bp., 2001. 180–200.
8. Noël Carroll: i. m. 4.
9. Uo. Első fejezet.
10. Jukka Gronow: *Fashion and the individuality of mass consumption*. *Consumption and Society* 2023. 3. 21–36.
11. Sammi Fisher: *Tabi Boots Take Over Parsons*. New School Free Press 2018. <https://www.newschoolfreepress.com/2018/12/18/tabi-boots-take-over-parsons> (letöltés: 2024. 06. 13.)
12. Issac L. Davis: *From Margiela Tabi Boots to High-End Punks: Cultural Appropriation in Fashion*. ARCHIVEPDF.NET 2021. <https://www.archivepdf.net/post/from-margiela-tabi-boots-to-high-end-punks-cultural-appropriation-in-fashion> (letöltés: 2024. 06. 13.)
13. Ezt a gondolatmenetet fejti ki a *Lagerfeld Confidential* című dokumentumfilm utolsó egysége. Rodolphe Marconi: *Lagerfeld Confidential*. Realitism Films, Backup Films 2007.
14. Dabiel Rodgers: *My Tinder Date Stole My Tabis, But I'm Having the Last Laugh*. *Vogue* 2023. <https://www.vogue.com/article/tabi-swiper-interview> (letöltés: 2024. 06. 13.)
15. José Criales-Unzueta: *What Happens to IYKYK Fashion When Everyone Knows?* i-D. 2024. 06. 09. [https://www.instagram.com/i\\_d/p/C7\\_aXjeN9Sw/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/i_d/p/C7_aXjeN9Sw/?img_index=1) (letöltés: 2024. 06. 13.)
16. Héctor Bellerín Moruno 2023-ban a Business of Fashion Power 500 listájára került. A profilja argumentálja divatérzékenységét. <https://www.businessoffashion.com/people/hector-bellerin-moruno> (letöltés: 2024. 06. 13.)
17. Sofie Thanhauser: *Worn. A People's History of Clothing*. Vintage Books, New York, 2022. xii–xiii.
18. Uo. 225–250.
19. A Metropolitan Museum of Art New Yorkban évente szervez egy olyan tematikus divatkiállítást, melynek a nyitógalája egy tematikus öltözködéshez kötött parti. Idén (2024) a kiállítás témája a divattárgy mint múzeumi archívjelenség és annak feltámasztása. A témát J. G. Ballard *The Garden of Time* című 1962-es elbeszélése ihlette. <https://www.metmuseum.org/exhibitions/sleeping-beauties-reawakening-fashion> (letöltés: 2024. 06. 13.)
20. *Are Wedding Sneakers the Ultimate Power Flex?* *The New York Times* 2024. 06. 03. <https://www.nytimes.com/2024/06/03/style/rupert-murdoch-wedding-sneakers.html> (letöltés: 2024. 06. 14.)
21. Domoszalai-Lantner Doris – Egri Petra: *Don't Ask Me. I'm Just a Girl. Lisa Simpson, Teen Talk Barbie, and Malibu Stacy on Feminism, Gender and Stereotyping*. *The Fashion Studies Journal*. 2024. <https://fashionstudiesjournal.com/Teen-Talk> (letöltés: 2024. 06. 14.)
22. Business of Fashion Guide: *Gen Z and Fashion in The Age of Realism*. 2022. <https://insights.businessoffashion.com/products/gen-z-and-fashion-in-the-age-of-realism> (letöltés: 2023. 06. 13.)
23. Sirin Kale: *Out of Style. Will Gen Z Ever Give Up Its Dangerous Love of Fast Fashion*. *Guardian* 2021. 10. 06. <https://www.theguardian.com/fashion/2021/oct/06/out-of-style-will-gen-z-ever-give-up-its-dangerous-love-of-fast-fashion> (letöltés: 2024. 06. 13.)
24. Abriana Herron: *The Intention Gap. When Buying and Beliefs Don't Match*. 2023. 05. 22. <https://www.fashiondive.com/news/sustainable-fashion-consumer-demographics-gen-z/650864/> (letöltés: 2024. 06. 13.)
25. F. Dózsa Katalin: *Megbámulni és megbámultatni. Viselettörténeti tanulmányok*. L'Harmattan, Bp., 2014. 11; 12.
26. Tansy E. Hoskins: *The Anticapitalist Book of Fashion*. Pluto Press, London, 2022. 15–18.

HORVÁTH GIZELLA

# A TÖMEG MINT FESTŐVÁSZN



**Ha belekeveredsz egy ilyen típusú folyamatba, lehetsz egy a sok ember közül, és akkor a mű nem rajtad kívül van, hanem rajtad keresztül valósul meg.**

■ Ha a kíváncsi művészszerető 1990 februárjában betévedt volna a New York-i Paula Allen Gallerybe, egy olyan művészi eseménnyel találkozhatott volna, amelynek címe *untitled 1990 (pad thai)*, technikai leírása pedig a következő anyagokat és eljárásokat sorolja fel: hozzávalók pad thai (rizstésztaalapú tradicionális thai étel) elkészítéséhez, edények, elektromos wokok és sok ember. Nem mondom, hogy a wok annyira szokványos anyaga a műalkotásoknak, de talán nem annyira megdöbbentő, mint a „sok ember” (a lot of people). Az ember a művészet szcénáján eddig vagy alkotó, vagy befogadó (esetleg ezeknek a kombinációja az interaktív alkotások esetében). Rirkrit Tiravanija viszont a „sok embert” nem társalkotóként mutatja be, se nem nézőként – hanem a mű részeként, anyagként, ahogyan a festővásznon vagy az olajfesték az. A művész nem valamilyen megszokott tárgyat alkotott (festmény, szobor, installáció stb.), még csak nem is egy performanszot mutatott be. Ehelyett kiürítette a galériát, behozta a főzőeszközöket, megfőzte a thai ételt a látogatók számára, szétosztotta azt, és hagyta az embereket, hogy megéljék a közös étkezés varázsát. Mára ez az esemény történelem lett – azaz nem maradt meg kuriózumnak, excentricitásnak, hanem egy a művészeti világban végbement társadalmi fordulat (social turn) (Bishop 2006) kezdeti példajaként hivatkozunk rá.

A művészeti világ sokat tapasztalt szövetén a 90-es években új gyűrődések keletkeztek.

A művészet modern paradigmája elvárja, hogy a zseniális művész létrehozzon egy egyedi és eredeti műalkotást, amit majd a néző révületben kontemplál. Ezzel szemben a 90-es évektől kezdődően megsűrűsödnek azok a jelenségek, amelyekben a művészek nem tárgyakat, hanem eseményeket, szituációkat, projekteket hoznak létre, és ezekhez szükségük van arra, hogy a néző kilépjen a passzív kontemplációból, és valamilyen formában részévé váljon a műnek.

A társadalmi fordulathoz tartozó alkotásoknak két kiemelt teoretikusa az ezredforduló környékén Nicolas Bourriaud és Claire Bishop. Bár nem pontosan ugyanazok a jelenségek foglalkoztatják őket, és nem is ugyanúgy értelmezik őket, mindkettőjük számára világos, hogy a művészet egy megváltozott formájával van dolgunk, ahol az elszigetelt művész és a (bármennyire jelentős) tárgy alkotása már nem elegendő, ahol a társadalmi aspektus nem pusztán a téma kapcsán merülhet fel (miről szól a mű?), hanem a forma, a megformálás, a tervezés, a folyamat oldaláról is. Az ezredforduló éveiben mindketten úgy gondolják, hogy „a művészet sakkjátszójában a legélénkebb játszma mostanság az interaktivitás, a közösségi szellem és az emberek közötti kapcsolatteremtés jegyében zajlik” (Bourriaud 2007. 8).

### Társadalmi fordulat a művészetben: fogalmi térkép

■ A társadalmi fordulat a művészetben a 90-es évekre tehető. Azóta számtalan példa született arra, amikor a művészek valamilyen formában számítanak az emberek (a lot of people) közreműködésére, ahol az alkotás a sok ember nélkül nem létezik. Persze minden műalkotás feltételezi a befogadót – de ezekben az esetekben a befogadó nem kontemplálja a művet, hanem részévé válik.

A továbbiakban megkísérlek egy gyors leltárt készíteni arról, hogyan történik az emberek részvétele a művészi projektekből, felállítva egy klasszifikációt a részvételi művészi projektekre vonatkozóan.

A résztvevők száma	A résztvevők kompetenciái	A csoport jellege	Konvivialitás/ antagonizmus	
1. egyedi részvétel				
2. csoportos részvétel	2.1. professzionális résztvevők			
	2.2. betanított résztvevők			
	2.3. sok ember	2.3.1. közösségek		
		2.3.2. bárki		2.3.2.1. mikroutópiák 2.3.2.2. mesterséges poklok

A résztvevők száma alapján megkülönböztethetünk 1. egyedi részvételt igénylő munkákat és 2. csoportos részvételt igénylő munkákat.

Az egyedi részvételt igénylő munkák közé tartoznak az interaktív munkák, amelyek esetében a néző-befogadó valamilyen részfeladatot kell hogy elvégezzen: például megnyomjon egy gombot, válasszon lehetőségek közül, kövessen valamilyen utasításokat. Ilyen például Vadim Zakharovnak a 2013-as Velencei Biennálén az orosz pavilonban bemutatott, *Danaë* című komplex munkája, amely nagyjából az aranyról, pénzről és az általa uralt viszonyokról szól, és amelyben a hölgyeket arra kérték, hogy átlátszó esernyőkkel sétáljanak körbe egy teret, ahol fentről aranszínű érmék hulltak, amelyekből egyet-egyet el lehetett tenni emlékül. A résztvevők számára csak később vált világossá, hogy a pénzt a legfelsőbb emeletről forgatták vissza öltönyös statiszták, és a középső emeletről bárki végignézhette az esernyős nők vonulását, ha letérdelt egy korlátal védett, a padlóba vágott lyuk mellé – mintha az aranyeső előtt térdepelne.

A csoportos részvételt igénylő munkák esetében megkülönböztethetünk 2.1. professzionális résztvevőket (pl. táncosokat, operaénekeseket), 2.2. betanított résztvevőket (pl. Tino Sehgal munkáiban), 2.3. a „sok embert” (a lot of people), azaz olyan embertömeget, amely nem rendelkezik előzetes művészi kompetenciákkal, elvben bárkiből állhat.

A 2.1-es kategóriához sorolhatjuk a 2017-es, a velencei német pavilonban Anne Imhof által rendezett *Faustot*. Egy teljesen átalakított német pavilonban performerek (táncosok) mozogtak a látogatók között, a látogatók alatt (egy átlátszó padlón keresztül lehetett őket látni), a látogatók felett (a födém alatt egyensúlyozva), részben előre megbeszélte, részben helyben adott utasítások alapján, részben improvizatív módon. Letaglózó tapasztalat volt, aminek témáit (hatalom, erőszak, interperszonális viszonyok, harc és együttműködés) csak egy utólagos reflexió tudta körvonalazni.

A 2.2-es kategóriához tartozik két jelentős munka, amelyekkel a 2013-as Velencei Biennálén lehetett találkozni. Tino Sehgal konstruált szituációihoz szereplőket válogatott és tanított be, ők pedig ezek szerint a instrukciók szerint cselekedtek a művész tárgymentes alkotásaiban. Hasonló megoldást alkalmazott a román pavilonban Alexandra Pirici és Manuel Pelmuş az *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale* című munkában. A teljesen kiürített és fehérre meszelt pavilonban semmilyen tárgy nem függött a falról vagy pihent a talapzaton, ehelyett betanított fiatalok mutatták be a biennálé tárgy nélküli történetét. Koreografált mozgásokkal olyan formává álltak be, amely emlékeztetett arra a munkára, amelynek a címét, a szerzőjét és a bemutatás évét az egyik fiatal előzőleg hangosan kikiáltotta. A pusztá leírás nem képes visszaadni a megjelentést, a játékosságot, a koncepció szellemességét és az összehangolt mozdulatok szépségét. Ebben a munkában sem volt semmilyen más anyag, csak a sok betanított ember.

Az utolsó kategóriában (2.3.1.) is meg lehet különböztetni azokat a munkákat, amelyek esetében a művészek nagyon jól behatárolt közösségekkel dolgoznak (szűk értelemben ezek a participatív művészet vagy a közösségi művészet projektjei, mint a 15. kasseli documentán bemutatott projektek) és a 2.3.2-ben azokat a munkákat, ahol a „sok ember” egymást nem ismerő, elvben bárkiből álló csoport, tömeg (ezeket relációs munkáknak fogom nevezni). A relációs munkákat általános ideológiájuk alapján 2.3.2.1. mikroutópiák (Bourriaud 2007) és 2.3.2.2. mesterséges poklok (Bishop 2012) lehetnek.

A továbbiakban az elvben bárkiből álló „sok embert” festővászonként használó művek bemutatására szorítkozom.

■ Nicolas Bourriaud 1995-től kezdte használni a „relációesztétika” kifejezést, majd 1998-ban publikált egy összefoglalót, amely azóta sok kiadást ért meg, és számos kiállítás kurátori szemléletét meghatározta (Bourriaud 2007). Bár igyekszik távolságot tartani tőle, Bourriaud gondolkodásában mégis meghatározó az a szemlélet, amelyet Guy Debord 1967-es, *A spektákulum társadalmá* (Debord 2006) című műve képvisel. Bourriaud is úgy látja, hogy társadalmunkban az emberek elidegenedtek egymástól, a spektákulum társadalmában élnek, ahol a közvetlen kapcsolatok helyét átvették a spektákulum által közvetített kapcsolatok. Nem csoda, hisz Debord leírása korunk képernyőkhöz odaragadt társadalmára talán még találóbb, mint most fél évszázada volt. További hasonlóság az, hogy végül is hasonló művészi megoldásokon gondolkodtak a szituacionisták a 60-as években, mint amelyek jellemzőek a relációesztétikára a 90-es években. Debord és társai nem tárgyakat, hanem helyzeteket, szituációkat igyekeztek teremteni, amelyek ráébresztik a résztvevőket életünk inautentikus voltára, és (együtt) cselekvésre készítetik őket. A hasonlóság itt megáll: Debord generációja még a forradalom, a lázadás hangján szól. Bourriaud szerint ez a hang eltűnt a relációesztétikából, a művészi célok domesztikálódtak: „az Új Ember, a futurizáló manifestumok, a kulcsrakészen kapott jobb világ utáni vágy a múlté. [...] Úgy tűnik, ma sürgetőbb feladat a szomszédunkkal jó viszonyt kialakítani, mint a szebb jövőben reménykedni” (Bourriaud 2007. 38). Így Bourriaud úgy látja, a relációművészet jellegzetessége az, hogy nem tárgyakat, hanem viszonyokat hoz létre, keretet teremt ahhoz, hogy emberek között viszonyok jöhessenek létre, elfogadható interakciós modelleket mutat be – ideiglenes közösségeket hoz létre, vagy ahogy Bourriaud mondja, „mikroutópiákat” teremt (Bourriaud 2007, 58). Ezt a szemléletet leginkább Rirkrit Tiravanija egyes munkáiban fedezhetjük fel.

*A lot of people* – sok ember. Ez volt a New York-i MoMA-ban szervezett életmű-kiállítás címe, amely Rirkrit Tiravanija több mint száz alkotását mutatta be. Mert valóban, sok ember nélkül Rirkrit Tiravaniját munkái nem működnek. És ez a sok ember nem nézeget a falra akasztott képeket, hanem eszik a művész által készített thai ételből (és közben jó esetben barátságosan beszélget egymással), elterül a földre helyezett matracokon (és közben gondolatokat cserél), pingpongozik (és közben együtt örül a játéknak a többiekkel), megpihen, esetleg főz egy kávét a művész lakásának újraépített másolatában (mintha a sok ember közös, ideiglenes otthona lenne). Ahhoz, hogy Rirkrit Tiravanija projektjei működjenek, úgy van szükség emberekre – sok emberre –, mint ahogyan Rembrandt esetében festővászonra volt szükség. Ebben a közeg közvetítődnek a művész gondolatai, elképzelései egy újfajta művészetről, amely nem passzív szemlélődést, hanem aktív részvételt követel, amelyben az alkotás nem a művészet élettől elzárt, izolált világban lebeg jelentéktelenül, hanem mindennapjainkról és létező vagy nem létező közösségeinkről, közös dolgainkról szól, arról, hogy hogyan viszonyulunk az idegenhez (a nyugati ember a thai ételhez), a munkához (Rirkrit Tiravanija: *Untitled 2015 (14086 unfired)*), a hatalomhoz (Rirkrit Tiravanija: *Demonstration Drawing*). Bár nem vagyok biztos benne, hogy Tiravanija munkái tényleg annyira ideológiamentesek, ahogyan Bourriaud állítja, kétségtelen, hogy munkái egy része valóban mikroutópiákat teremt a kiállítótérben azok számára, akik ott járnak. Épp ezek a legjellegzetesebb munkái, amelyek névje gyévé váltak, és amelyek alapján hírnevet szerzett, mint a művészeti világ sza-

kácsa (Diehl 2023). Ezekben a tömeg épp annyira összetevője a műnek, mint a wok vagy a rizstészta.

Hasonló szerepet játszik „sok ember” Erwin Wurm egyperces szobraiban. Az osztrák művész 1988-tól kezdődően alkot egyperces szobrokat: ezekhez olyan alanyokra van szüksége, akik követik az ő instrukcióit, és egészen szokatlan módon kerülnek viszonyba egy hétköznapi tárggyal (szék, autógumi, vödör, lámpa stb.), majd az előírt pózt egy percig megőrzik, mialatt készül róluk egy fotó. Bár Erwin Wurm motivációja eltér Rirkrit Tiravanija elképzelésétől (Wurm a szobrot mint médiumot alkotja újra, illetve a különböző médiumok – szobor, fotó, performansz stb. – egymásba játszásával kísérletezik), bizonyos szempontokból nagyon közel áll kollégájához. Munkái nem működnek emberek nélkül: az emberek adják az alapanyagot ideiglenes szobraihoz. A sok emberből „farag egyperces szobrokat. 2017-ben a Velencei Biennálén az osztrák pavilonban lehetett találkozni Erwin Wurm szobraival, illetve lehetett átalakulni egyperces szoborrá. Abban az évben az osztrák pavilon volt az egyik legvidámabb, legnyüzsgőbb pavilon: emberek (sok ember) járta körbe a furcsa tárgyakat (lelakott lakókocsi, falra szerelt szék, asztali lámpa, olajtartály, gipszből kiöntött nadrágszár stb.), olvasta el figyelmesen az utasításokat, majd próbálta őket követni, miközben ismerősei és ismeretlenek (további sok ember) fotózták nevetgélve, küldték át az ideiglenes szobor anyagának/alanyának a fotókat, posztolták a képeket a közösségi médiában. Az egész térnek olyan hangulata volt, mintha diákok kirándulóbuszából ömlött volna ki a vidám tömeg. Ideiglenes közösség alakult ki, átélve egy rövid és korlátozott mikroutópiát.

## Mesterséges poklok

■ Néhány évvel Bourriaud jelentős tanulmányának megjelenése után Claire Bishop megfogalmazza azon álláspontját, amely szerint a társadalmi fordulatban több potenciál van, mint a Bourriaud által promovált mikroutópiákban (Bishop 2004). Bishop a relációesztétika Bourriaud által preferált példáiban azt nehezményezi, hogy egy olyan ideális helyzetet (mikroutópiát) törekszenek létrehozni, amelyből hiányzik az antagonizmus, amely Bishop szerint lényeges eleme egy ideális, azaz demokratikus társadalomnak. A mikroutópiák azért működnek, mert hasonló embereket hoznak össze, azaz nem vesznek tudomást a minden reális társadalomban ott feszülő ellentétekről. Rirkrit Tiravanijat jó hangulatú thai partijaival szemben Bishop Thomas Hirschhorn és Santiago Sierra munkáit preferálja, amelyeket nem a hozzátartozás, hanem a nyugtalanság és a kényelmetlenség érzése járja át.

Claire Bishop preferenciái nem változnak a későbbi, a participatív művészetről szóló átfogó tanulmányában sem (Bishop 2012). A könyv címe *Mesterséges poklok (Artificial Hells)*, és talán nem tévedünk, ha ebben a címben a mikroutópiák ellentétét látjuk. Bishop elemzi a társadalmi fordulat előző állomásait is (pl. az első világháború környékén a dada- és a szürrealista eseményeket, a '68-as szituacionista eseményeket és a szocialista országokban született művészi próbálkozásokat). A relációművészet, illetve a participatív művészet újjáéledését nem a forradalom elutasításának kontextusába helyezi, hanem éppen abban a fordulatba, amely a kapitalista rendszer globalizálásával az emancipációs törekvéseket a művészet területére helyezte át. Maga a cím Breton egyik szövegében szerepel, amelynek kapcsán megjegyzi, hogy a dadaistákat nem pusztán a bot-

ránykeltés motiválta, ugyanis a botrány nem elegendő ahhoz, hogy kiváltsa azt az örömet, amelyet az ember elvárhat e mesterséges pokoltól (Bishop 2012. 70).

Bishop a hangsúlyt nem a viszonyok (találkozások) létrehozására helyezi, mint francia kollégája, hanem a részvételre, a participációt pedig olyan művészi formaként definiálja, amelynek „központi médiuma és anyaga” emberekből áll (Bishop 2012, 2) – *a lot of people-ből*, mondaná Rirkrit Tiravanija.

Santiago Sierra munkáinak hangulata alig állhatna távolabb Rirkrit Tiravanija vagy Erwin Wurm otthonos, kellemes, játékos munkáitól. Sierra munkái bizonyos értelemben a relációesztétika tipikus esetei: viszonyokat hoz létre emberek között (nem leírja őket, nem dokumentálja ezeket, nem kutatja, nem megfigyeli – hanem létrehozza). Ezek a viszonyok viszont nem a mikroutópiák simulékony, barátságos együttlétei, hanem a kapitalista rendszer viszonyainak újrarájátszása a művészet tereiben. A művészet terébe ültetett munka- és csereviszonyok egészen ijesztő fénybe helyezik azt, ami máskülönben mindennapi tapasztalatunkhoz tartozik. 1998-tól kezdve a spanyol művész embereket szerződtet, akik pénzért vállalnak értelmetlen és fárasztó feladatokat, eladják idejüket, erejüket, testüket egy alacsony összegért – ahogyan máskülönben a munkaerőpiacon is gyakran megesik. Munkáinak címe mérnöki pontossággal írja le a helyzetet, érték- és érzelmentesen, cseppet sem utalva a történet iszonyatára. 1998-ból származik a *30 centiméter hosszú tetovált vonal egy fizetett személyen* (*Line of 30 cm Tattooed on a Remunerated Person*) című munka, amelynek elkészítéséhez Sierra Mexikóvárosban keresett egy olyan személyt, akinek nem voltak tetkói, nem is szándékozott tetováltatni magát, de pénzre volt szüksége, így 50 dollárért bevállalt egy életre szóló tetovált, értelmetlen jelet a hátán (Sierra n. d.). A sorozat folytatódott a *250 centiméter hosszú tetovált vonal 6 fizetett személyen* című munkával, amelyben hat munka nélküli kubai fiatalnak fizetett 30 dollárt, hogy engedjék tetováltatni magukat. 2000-ben a munkák száma nőtt, a helyzetek változatossá váltak. Salamancában négy heroinfüggő prostituáltat fizetett 67 dollárral (egy heroin adag ára), hogy hagyják magukat tetováltatni (*160 centiméter hosszú tetovált vonal 4 személyen*). Fizetett 30 dollárt három nőnek, hogy befeküdjenek dobozokba, amelyeket egy partin ülőalkalmatosságként használtak a mit sem sejtő résztvevők a Havannai Biennálén, fizetett 10 férfinak 20-20 dollárt, hogy kamera előtt maszturbáljanak, fizetett két heroinfüggőnek Puerto Ricóban, hogy hagyjanak belenyíratni a hajukba egy 10 inches sávot, a minimálbér kétszeresét 68 személynek Koreában, hogy blokkolják a kiállításmegnyitó bejáratát, fizetett Berlinben csecsen menekülteknek, hogy napi 4 órát üljenek kartondobozokban egy kiállítótérben, fizetett egy 11 éves fiúnak, hogy egy fotókiállítás megnyitóján kipucolja a látogatók cipőit – azaz végezze azt, amit mindennap a metró aluljárójában csinál valamilyen alamizsna reményében. A legnagyobb nemzetközi ismertségre a 2001-es *133 személy, akit fizettek, hogy hagyják szókére festetni hajukat* (*133 Persons Paid to Have their Hair Dyed Blond*) című munkája tett szert, amit a Velencei Biennálén készített. Itt az általa használt „festővászon” azokból az illegális utcai árusokból állt, akik Szenegálból, Bangladesből, Kínából jönnek, és elvegyülnek Velence turistái között, abban reménykedve, hogy el tudnak adni nekik hamisított márkájú áruikból. Sierra felhívást intézett azok felé, akiknek természetes hajszínük sötét volt, és akiknek felkínált 60 dollárt, ha engedik szókére festetni a hajukat. Eredetileg az esemény 200 emberre volt tervezve, de olyan tömeg (a lot of people) gyűlt össze, hogy



kénytelen voltak bezárni a raktár ajtóit, ahol a festés folyt, és megszámlolni a résztvevőket, hogy a munka címe megfeleljen a valóságnak.

Santiago Sierra 2005-ben Bukarestben is járt (Nasui 2005). Bukarestben a Kortárs Művészeti Múzeum (MNAC) a Parlament épületében működik, abban a hírhedt építészeti monstrumban, amit Ceaușescu építtetett magának, és a Nép Házának nevezte (Casa Poporului). Az épület látványa, szimbolikája, a román népről szóló újságírói hírek inspirálták a spanyol művész bukaresti munkáját, amelynek anyagát sok ember (396 nő) képezte. A MNAC többszintes épületrészében Sierra kialakított egy 240 méter hosszú, 120 centi széles folyosót, amit feketére festett. A „kiállítás” éjfélről volt látogatható. A hideg és a zuhogó eső ellenére éjfél előtt egy kisebb tömeg gyűlt össze a bejáratnál. Éjfélkor kinyílt az ajtó, és 10 másodpercenként beengedtek egy-egy látogatót. A kinti tömegből néhányan feladták a várakozást, és szétszéledtek. Mivel a kijárat az épület egy másik oldalánál volt, a várakozók nem tudhatták, mi vár rájuk. Bent, a Nép Házában 396 nő, végigsorakozva kétoldalt a szűk folyosón, kéregető mozdulattal egyetlen mondatot mondott, angolul (vagy románul): „give me money”. A nők 20 lejt kaptak a néhány órás munkáért, és megtarthatták azt, amit összekoldultak. Ez alkalommal készült egy csatolt munka is, *396 Women* címmel: hivatalos fotó készült minden egyes résztvevőről, de nem előlről, hanem hátulról, így arcuk egyáltalán nem látszik.

Ezek a munkák is olyan kényelmetlenek, mint minden alkotás, amit Sierra kitalál. Spanyolként valószínűleg sűrűn találkozhatott románokkal, akik számára abban az időben Spanyolország az elsődleges migrációs célpont volt, és ahol elsősorban mezőgazdasági munkákat végeztek (például epret szedtek, innen a „căpșunarii” elnevezés). Az is eléggé köztudott (bár a román polgárok szívesen elfelejtének), hogy sok kéregető (jól megszervezett bűnbandák) érkezik Romániából Nyugatra, így ha Spanyolország, Olaszország, Franciaország utcáin kéregetőkkel találkozunk, és megszólítjuk őket románul, jó eséllyel tökéletesen megértik, amit mondunk. Talált-e Sierra Bukarestben olyan nőt, aki 20 lejért hajlandó kéregetni éjfélkor egy múzeum folyosóin? Nyilván talált – több százat. Ahogyan Velencében a szenegáli menekülteket tette láthatóvá virító szőke hajukkal, itt, a Nép Házában a nép azon rétegét hagyta szóhoz jutni, amely a legkényelmetlenebb számunkra, romániai polgárok számára – a kéregetőket, akikről nem akarunk tudomást venni, akiket lenézünk, akiket sajnálunk, akik miatt szegények vagyunk, mert nem tudunk rajtuk segíteni, nem tudunk egy olyan társadalmat felépíteni, ahol nem kell senkinek ilyen megalázó helyzetben élni. És közben talán dühöse is vagyunk, mert a koldusok hozzátartoznak az „országimázshoz”, így a román útlevelel ezt a láthatatlan szegényfoltot is hordozza. A résztvevők identitását Sierra fel is fedi, és nem is. Az esemény közben készített videó végigfut a sorfalon, a sötétben kivehetőek az arcok, de inkább az a benyomásunk, hogy egy lépcsőházi gyűlés résztvevőinek arctalan tömegét látjuk. A fotósorozaton látjuk az egyedi fotókat, különböző hajszínnel, frizurával, különböző blúzokban, de arc nélkül – és mégiscsak a tömeg az, ami lenyűgöz. A sok ember, embertársaink, akik néhány lejért egy művész festővásznává álltak.

Sierra a művészi világot sem kíméli (ahogyan a bukaresti kiállításon sem kímélte). A bukaresti eseménynek egyfajta előzménye egy 2002-es birminghami helyzet, ahol egy zsúfolt sétálóutcán egy koldus a kamerába mondja, hogy az ő részvétele ebben a projektben 72 000 fontot generálhat, őt pedig 5 fonttal fizetik

érte. Néha mintha Sierra munkái illusztrációk lennének Marx *Tőkéjéhez* – a kiszákmányolás, az elidegenedés, a profitgenerálás és éhbér élő példái.

A művészeti világ értékarány-torzulásait, a művészet monetarizálást tematizálja egy másik munka, amely már nem sok embert, hanem egy pályatársat implicál. A guatemalai Regina José Galindo 2005-ben nyerte meg Velencében a legjobb fiatal művésznek járó Arany Oroszlán díjat. 2007-ben Santiago Sierra megvette Milanóban a díjat azzal a céllal, hogy nagyobb áron eladja. Mivel most már egy műalkotás része volt, az aranyból készült kitüntetés vélhetően többet érhetett. Állítólag egy gyűjtő rögtön meg is vásárolta. A történetnek még nincs vége. Regina José Galindo 2011-ben csináltatott egy hamis oroszlánszobrocskát guatemalai bronzból és aranyból, az általa elnyert díj másolatát, amely így egy hamis tárgy, de egy igazi (teljesítmény alapján) odaítélt díj emléke, hamisságában viszont igazi műalkotás (bár nem aranyból van, és nem a művésznő formázta saját elképzelése szerint): egy olyan munka, amely egyrészt a művészi világ pofátlan gazdagsága és a művészek prekárius léte közötti feszültségre, másrészt a gyarmatosítás kérdésére reflektál.

Sierra munkáinak bemutatását a 2012-es *Megsemmisített szó (Destroyed Word)* projekttel zárom, amely nem csupán sok embert vont be, hanem számos helyszínt és a helyszínekhez illő sokféle anyagot, eljárást. A helyszíneken az emberek felépítenek egy-egy óriás betűt (pl. betonból Svédországban, fából Ausztriában, tejespalackokból Új-Zélandon, emberi ürülékből Indiában, disznóeledelből Hollandiában stb.), majd ugyanilyen változatosan lerombolják, megsemmisítik a felépített betűt. Ezeket a cselekményeket videóra rögzítik, és a kiállítóterben a tíz videó egymás melletti szinkronicitásából derül ki, hogy amit az emberek egymástól függetlenül, de szigorúan együtt felépítenek, az a kapitalizmus, amit majd érezhető dühvel le is rombolnak.

Santiago Sierra megosztó művész: vannak, akik csodálják bártorságát, eredetiségét, formális megoldásait, elkötelezettségét (jómagam is), és vannak, akik úgy látják, módszerei elítélendők, megengedhetetlenül bánik a „felhasznált” emberekkel, nincs (törvényes, morális) joga a méltóságukba taposni, és ugyanabból a világból húz hasznot, amit munkáiban kritizál. Sierra azzal védekezik, hogy nem ő tehet arról, hogy emberek lemondanak a méltóságukról (idejükről, testük épségéről, erejükről) néhány fillérért, hanem maga a társadalom, amely ilyen helyzetbe kényszeríti őket. Sierra mesterséges poklai csupán bepillantást engednek a valódi pokolba, amelyben embertársaink élnek. Alexander Koch találó kifejezésével, amivel szembesülünk, az Sierra kegyetlen szolidaritása (Koch 2015).

Bár egészen más indíttatással, Vanessa Beecroft is mesterséges poklokat hoz létre, és munkái hasonlóan megosztó reakciókat váltanak ki. 1993-tól kezdődően Vanessa Beecroft újraalkotja a tableau vivant műfaját, tömegeket mozgatva ecset és olajfesték helyett. Ugyanakkor az általa rendezett performanszok formálisan tökéletesek, és sok esetben erősen felkavaróak. Munkáit egyszerűen megszámozza, mellőzve a tartalomra utaló címadást.

Vanessa Beecroft általában meztelen vagy alig felöltözött személyeket használ, sokszor magas, vékony, modellalakú nőket. A „lányokat”, ahogyan a művésznő nevezi őket, egyenruhába (vagy egyenruhátlanságba) öltözteti, elmosva az identitásukat, az uniform tömeg érzetét keltve. Az alanyok néhány órán keresztül mozdulatlanul állnak, pontosan azon a helyen és abban a pozícióban, amelybe Beecroft helyezi őket. A látvány mindig lenyűgöző: a testek felfedett tö-

rékenysége, védtelensége, amit néha egy-egy jól kiválasztott egyenruharészlet kiemel – harisnyák, fehérneműk, parókák, csizmák stb. 1998-ban a Guggenheim Múzeum számára rendezett, *VB35* című performanszban a meztelen nők mellett sötét bíborszínű, magas sarkú papucsban, azonos színű fehérneműben szereplő nők sorakoztak (Tom Ford és Gucci márkákba „öntve”) New York hangulatát idézve. Szép, elegáns, elragadó – és mégis kényelmetlen nézni, mivel élő embekekről van szó. Az a tekintet, amit a festményekre, szobrokra szoktunk szegezni, már nem ártatlan, ha élő nőkre vetül. A „lányokat” kiszolgáltatottnak, védtelének érezzük, majdnem bántalmazásnak tűnik figyelő, vizsgáló tekintetünk. Vanessa Beecroft munkáinak nagy része a női test reprezentációjáról, a női test politikájáról szól, ezen belül is arról az esztétikai kényszerről, amely a nőkre nehezedik, és sokszor táplálkozási zavarokhoz vezet. Későbbi performanszaiban felmerül a faji különbségek kérdése is, például a *VB48*-as, Genovában rendezett projektben, amelyben fekete bőrű, bevándorló nőt használt modellként. Jeffrey Deitch szerint performanszai a meztelenség és öltözöttség, kényszer és szabadság, kollektív és egyediség, erősség és gyengeség közötti feszültségeket emelik ki (Deitch 2023).

## A néző megbillent státusza

■ Amíg a festmény vagy a szobor a néző tekintetének tárgya, addig a néző biztosságban van. Persze egy igazi találkozás a művel képes felzaklatni, eluralkodni rajta, kiforgatni önmagából (extázis, önkívület). De mindezek átélések, a lélek belső történései. Viszont ha maga a tömeg a festővászon, ez merőben komplikálja a helyzetet. A néző már nemcsak néző, hanem cselekvő is, vagy ha nem is cselekvő, hanem szemlélődő, az, aminek szemtanúja, nem egy tárgy, hanem emberek valódi (bár mű) cselekedetei.

Ha belekeveredsz egy ilyen típusú folyamatba, lehetsz egy a sok ember közül, és akkor a mű nem rajtad kívül van, hanem rajtad keresztül valósul meg. Ehetsz Tiravanija főztjéből, ihatsz egy kávét Tobias Rehberger kávézójában, lehetsz az a látogató Velencében, akit Sierra utasítására nem engednek be a spanyol pavilonba, mert nincs spanyol útleveled, vagy lehetsz az a gyanútlan látogató a Tate-ben, akit Tania Bruguera terve szerinte hirtelen lovas rendőrök terelgetnek, mintha valamilyen tüntetés beköltözött volna a múzeum templomába. Nem a mű közvetítésével elméled az a békés, baráti együttlétről vagy a rendfenntartás agresszivitásáról, hanem megéled ezeket, mert te vagy a vászon.

Ha mégsem vagy egy a sok ember közül, hanem csupán egy néző vagy, akkor sem menekülsz a helyzet átélésétől. A munkák nem reprezentálnak helyzeteket, viszonyokat, hanem létrehozzák őket. Nem tükrözik a valóságot, hanem újrakreálják a néző védtelen szeme előtt. A néző nem tud az esztétikai távolságba menekülni: vágyik az együttlétre, retteg az elidegenedéstől, és gyűlöli a méltánytalanságot. Már nem tudja nem látni a szenegáli utcaárusokat, ha lánkol a szőke hajuk fekete arcuk körül, nem tudja nem észrevenni a négyszáz kéregető asszonyt Bukarestben, a Nép Házának folyosóin. A történések a színháznál is drámaibbabbak, mert tudjuk, hogy nem színészek „tesznek úgy, mintha”. Tudjuk, hogy a tetovált vonal tényleg fájdalmasan felkerül négy nő hátára, és ott marad, amíg élnek, vádolva bennünket, a többieket, hogy hagyjuk ezt megtörténni.

A relációművészet, a részvételi művészet nem problémamentes (ha az lenne, nem biztos, hogy érdemes lenne róla beszélni). Még mindig fel lehet tenni azt a

kérdést egy-egy projekt kapcsán, hogy ez egyáltalán művészet. És talán még inkább: hogy vajon meddig mehet a művészet, meg lehet-e tenni a művészet neve alatt azt, ami amúgy erkölcstelen és törvénytelen (például heroinnal fizetni egy alanyt, vagy egy tizenegy éves gyereket méltatlan helyzetbe hozni a galériában)? Hogyan, milyen kritériumok alapján kellene értékeljük ezeket a munkákat?

Ami több évtized távlatából most már világos, az az, hogy lehet úgy művészetet alkotni, hogy a mű egyik – legfontosabb – összetevője: sok ember. És ezek a projektek potenciálisan hozzá tudnak járulni ahhoz, hogy emberek, emberségek maradjunk, tele empátiával és a közelség-közösség vágyával.

#### ■ IRODALOM

Bishop, Claire: *Antagonism and Relational Aesthetics*. October 2004. 110. 51–79. <https://doi.org/10.1162/0162287042379810>.

Bishop, Claire: *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*. Artforum 2006. 44 (6). <https://www.artforum.com/print/200602/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-10274>.

Bishop, Claire: *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso Books, London–New York, 2012.

Bourriaud, Nicolas: *Relációesztétika*. Múcsarnok, Bp., 2007.

Debord, Guy: *A spektakulum társadalma*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Bp., 2006.

Deitch, Jeffrey: *Vanessa Beecroft: Rules of Non-Engagement*. 2023. <https://deitch.com/los-angeles/exhibitions/vanessa-beecroft>.

Diehl, Travis: *Rirkrit Tiravanija: Can Pad Thai Diplomacy Change the World?* The New York Times, December 21, 2023. <https://www.nytimes.com/2023/12/21/arts/design/rirkrit-tiravanija-momaps1.html>.

Koch, Alexander: *Abstraction in Self-Defense. Santiago Sierra's Cruel Solidarity*. 2015. <https://kow-berlin.com/texts/catfish-instead-of-buddha-michael-e-smiths-materialism-of-basic-needs-1>.

Nasui, Cosmin: *Santiago Sierra „Under Destruction #2” @ MNAC*. Modernism, October 14, 2005. <https://www.modernism.ro/2005/10/14/santiago-sierra-under-destruction-2-mnac/>.

Sierra, Santiago: *Santiago Sierra Artist Website*. n.d. [https://www.santiago-sierra.com/982\\_1024.php](https://www.santiago-sierra.com/982_1024.php).



KÁNYÁDI IRÉNE

# A MŰVÉSZETFOGYASZTÁS MINT SZABADIDŐS TEVÉKENYSÉG



**...a gyűjtés-megőrzés-  
bemutatás funkciója  
kitágul az interakció  
irányába a közönség  
vagy a minél nagyobb  
tömeg bevonásának  
igényével. A múzeumnak  
az élő művészet helyszí-  
nének kell lennie...**

**J**elen tanulmány célkitűzése nem az, hogy a tömegművészetet vagy annak a magasművészethez való viszonyát definiálja a kortárs művészet kontextusában, hanem arra reflektál, hogy melyek azok a mechanizmusok, amelyek a tömeg és a művészet közötti kapcsolatrendszereket működtetik napjainkban. Hogyan lehet a kortárs művészetet a tömegek számára minél hozzáférhetőbbé tenni, hogyan lehet bevonni minél népesebb „közönséget” a művészet világába? Tanulmányom főként a művészeti intézményekre, azon belül is a múzeumok, kiállítóterek és művészeti események kapcsán arra fókuszál, hogy a nagyjából 200 éves, modern értelemben vett európai művészet hogyan szólítja meg a nagyközönséget.

Mivelhogy napjaink társadalmának művészetfogyasztását a hasznos szabadidős tevékenységek egyik módjának látom, a tanulmány során – a teljesség igénye nélkül – körüljárom a múzeumok és kiállítóterek funkcióváltásának történetét a hagyományos múzeumtól a képzeletbeli múzeumon át a virtuális vagy a napjainkban egyre divatosabbá vált Instamúzeumig.

A tömegművészet mint fogalom – lévén viszonyfogalom – a népművészet és a magas- vagy elitművészet viszonylatában határozható meg, napjainkban viszont az említett fogalmak közötti hierarchikus viszonyt a művészet demokratizálódásának vagy eltömegesítésének következtében egyre elmosódottabbnak vélem.

A tömegművészet a tömegkultúra gyűjtőfogalma alatt érhető tetten. A populáris kultúra, ezen belül is a tömegművészet mindig is létezett, célja a tömegek és a nép szórakoztatása volt. A középkorban például „magaskultúrának” csakis a kolostorok kultúrája számított. A műveltség mint a kultúra meghatározó ismérve csak a 19. században, a felemelkedő polgárság státuszszimbólumának igényéből fejlődött ki.

„A »művészet« polgári elkülönülése előtt a művészetek nem kapcsolódtak szükségképpen egy művelt réteghez. Ennek megfelelően a művészetek – amennyiben szakemberek és nem laikusok művelték – nem szégyellték, hogy látványosak és vásáriak legyenek. A közönséget oda kellett csalogatni valami szokatlanul és feltűnően és úgy szórakoztatni, hogy végig ott maradjon, és a körbeadott kalap elől se térjen ki.”<sup>1</sup>

Bármelyik értelemben véve minden kornak volt és van populáris művészete, míg a tömegművészet csak a fejlett ipari társadalmakban, bizonyos technológiai fejlettség mellett lehetséges, mivel a tömeges fogyasztásra előállított művészetet nevezik tömegművészetnek.

Ugyanakkor a tömegművészet nem határolható el a populáris művészettől, viszont az egyik alapjellemzője, hogy a tömegtermelés eszközeivel van előállítva, annak érdekében, hogy minél nagyobb tömegekhez érjen el. Ebből kifolyólag adott esetben a populáris művészet megkülönböztetődik a tömegművészet-től, hiszen nem célja, hogy minél nagyobb tömegekhez jusson el. Amíg a népművészet önmagát teremti meg aktív módon, addig a tömegművészet a tömegek passzív befogadásából táplálkozik. Guy Debord spektakulumfogalma nagyon találóan határozza meg ezt a viszonyulást: „A spektakulum nem fogható fel a tömeges képterjesztési technológia kitermelte látványvilággal való visszaélésként. Sokkal inkább egyfajta Weltanschauung, amely megvalósult, anyagszerűvé vált. A spektakulum objektívalódott világlátás.”<sup>2</sup>

A reklám és a média, a tömegmédiák törekednek arra, hogy a kortárs galériák, kiállítóterek, múzeumok, művészeti események minél nagyobb közönséghez jussanak el, a tömegek számára a művészeti, kulturális szolgáltatásaikat promoválják, amelyek kéz a kézben járnak napjaink oly divatos kultúrurizmusával. Ebben az esetben nem konkrétan tömegtermelésről, hanem inkább tömegszolgáltatásról beszélünk. A social media hatására a társadalomban a virtuális tárlatokon túl nagy divatnak örvendenek a múzeumok Insta-sarkai vagy az Insta-múzeumok, a műalkotásokkal való szelfizések és azok posztolása, amelyek egyfajta státuszszimbólumként is operálnak, a látogató megértési szintjétől függetlenül. Mindez az élményszerűség, szórakoztatás<sup>3</sup> zászlaja alatt történik, ami által a művészeti intézmények a szórakoztatóipar kulturáltabb változatává avanszálnak.

Művészeti kontextusban mindennek gyökerét a 20. század avantgárd irányzatai talán legfontosabb törekvésében találhatjuk, konkrétan abban, hogy a művészet mindenki számára elérhető legyen, ne csak az arisztokrácia számára (amely akkora már elveszítette hatalmát). Ennek a törekvésnek egyik fontos mozzanata a múzeumok és a kiállítóterek funkciójának megváltozása, a gyűjtemények mindenki számára elérhetővé tétele, tömegesítése, mai fogalommal élve: demokratizálódása.

Mind filozófiatörténeti, mind művészettörténeti, esztétikai, szociológiai szempontból a tömeg fogalma a történelem folyamán többnyire pejoratív konnotációt hordozott. Az ehhez való alapvetően negatív hozzáállás, ugyanakkor az egyén és a tömeg szembeállításának egymással abból az elképzelésből fakad,

hogy az egyénnek a tömegben való felszívódása a felelősség, az öntudat és a dolgokhoz való kritikai hozzáállás levetkőzését vonja maga után.

Mivelhogy napjainkban a művészet demokratizálódási folyamatának nagymértékű elterjedéséről beszélhetünk, ezen fogalmak közötti minőségi különbségtétel értelmét vesztí már csak azáltal is, hogy nem illik bele a politically correct<sup>4</sup> diskurzusba. Az egyenlőségeszmény hatását látja a „kommersz” elfogadtatásában Nadas Péter is: „A tömegszórakoztatás kérdése komplikáltabb. A méregpoharat először is azoknak az élő és holt alkotóknak kell kiinniuk, akik a demokratikus eszmék kiterjesztésének hajlamától űzve több évtizedes szorgos munkálkodással eltűntették a különbséget a művészi és a kommersz között. Addig hízelegtek és kedveskedtek kis közönségüknek, amíg ez elhitte, hogy eleve, születésétől fogva mindent tud, nem is érdemes senkitől semmit megtudnia. Az élet végül merő szórakozás. A világ pedig megannyi egyéni vélemény halmaza. Ha fél órán belül mindenki művész lehet, s miért ne lehetne, véleménye pedig csupán egy vélemény, akkor nézhetitek, mire mentek együtt a nagy egyenlőségi ideával.”<sup>5</sup>

A polgári társadalom megerősödésével egyre nagyobb teret kap a szabadidő jelenléte az emberek életében. A szabadidő, amely a tömegek számára csak a 19. és 20. században vált elérhetővé, az életminőség megváltozásához járult hozzá. Mivelhogy a szabadidő hasznos, élményszerű betöltése jelen társadalmunk egyik fő célkitűzése, a nagyközönség vagy a tömeg művészethez való viszonyulásának egyik mozgatórugóját látom benne, hiszen a kultúraturizmus egyre inkább a szabadidős tevékenység szerves részévé válik. Nagyon jó példa erre a Velencei Biennálé megalapításának zseniális előrelátása, hiszen egyik fontos célkitűzése a tömegek bevonása és ezáltal a régió gazdasági-turisztikai vonzerejének növelése. Mindez a kultúra globalizációs folyamatának és a művészet piacosításának zseniális előrevetítése, ahol a hagyományos művészeti intézmények és szerepkörök helyét a praktikum váltja fel.

A következőkben megvizsgálom a múzeumi funkció megváltozását a demokratizálódás irányába, hiszen ahhoz, hogy átláthatóbb képet kapjunk arról, hogy mi történik 21. században, úgy gondolom, pár szót ejtenem kell a múzeumi szellemiség előtörténetéről.

A „muszeion” a múzsák előcsarnokát és az elmélkedés helyét jelentette a görögöknél. Az ókori Alexandriában a múzeum kifejezést a tudományos gyűjtemények megnevezésére használták. A templomokban és szentélyekben értékes szakrális tárgyi gyűjtemények alakultak ki a történelem folyamán, mint például a kegytárgyak, ikonok, ereklyék kollekciói. Egy idő után igény alakult ki arra, hogy ezeket a szakrális tárgyakat gyűjteményként őrizték megvédés céljából.

A középkori ritkaságok, régiségek, művészi tárgyak kincstárai ugyanezt a funkciót látták el, ebből az időből rengeteg gyűjtemény vagy főként gyűjteménylisták maradtak fenn. Ugyanakkor az európai gyarmatosítók kincsmegőrző helyeit is múzeumnak nevezték. Ebben az időben a múzeumok célja csakis a védelem volt.

Ez a funkció a 18. századig alapvetően megmaradt, majd csak a 18. század második felében jelennek meg az első nyilvános múzeumok, amelyek lehetővé teszik a gyűjtemények megtekintését a nagyobb közönség számára is: a londoni British Museumot 1753-ban, majd a párizsi Louvre-t 1793-ban nyilvánították állami közgyűjteménnyé. A kasseli Museum Fridericianum királyi gyűjtemény, a világon az első múzeum célzattal készült épület volt, amely 1779-ben nyílt meg.

A múzeum mai értelemben vett jelentése (tárgyi gyűjtemény, szellemi feldolgozás, bemutató kiállítások szervezése stb.) csak a 19. században alakult ki, ami-

kor Európában elterjedtek a gyűjtemények. Ebben a korban mindent gyűjtöttek: ásványokat, érméket, pecséteket, régi okleveleket, festményeket, ritkaságokat, régiségeket. Ezek a gyűjtemények képezték nagyrészt a múzeumok alapját. Napjainkban is megmaradt a hagyományos, nemzeti múzeumok elrendezése, amelyek a gyűjtemények mellett az alkotásokat történelmi sorrendben mutatják be, az ókori, egyiptomi, afrikai stb. művészettől napjainkig.

A múzeumoknak ez a funkcióváltása annak is köszönhető, hogy Nyugat-Európában a hagyományos mecénatúra szerepét átveszi az állami támogatás, megerősödik a kultúrpolitika, és nemzeti státusszimbólummá válik a művészeti intézményrendszerek színvonala. Ennek köszönhetően jelennek meg a világhiállítások, mint például 1851-ben a londoni világiállítás, utána Saint Louis, amelyet Párizs követett.

A hagyományos kiállítóterek – mint például a párizsi Salon – mellett megjelennek a magán- és kereskedelmi galériák, amelyek az eddig hagyományossá vált mecénatúra vagy állami támogatás mellett a polgári közönségnek biztosítottak teret a műalkotások vásárlása vagy tárlatok látogatása által. Ez a mozzanat paradigmaváltást is vont maga után, hiszen már nem a művész igazodott a megrendelő elvárásaihoz, hanem a közönség a már meglévő műalkotásokhoz. A munkák eladásának érdekében egyre hangsúlyosabbá vált a művészeti közvetítők – művészeti írók, kritikusok, galériatulajdonosok – szerepe, akiknek „propagandája”, mai szóval élve reklámja a társadalmi igények átformálására irányul a „műveltség” címszava alatt. Az állami ösztöndíjak mellett ezek a kiállítások biztosították a művészi társadalom megélhetési lehetőségét, és mivelhogy egyre több „diplomás” művész került ki az egyre inkább megerősödött főiskolákról, akadémiákról, erős konkurenciális közeg született. Ennek értelmében a tárlatok egyre zsúfoltabbá váltak, a festmények tapétaszerűen borították be a falakat, az egyre több jelentkező közül egyre több művész lett kiutasítva, főként stílárius okok miatt.

Így született meg az Elutasítottak Tárlata 1860-ban, amely tárlat vízvonalasztó volt mind művészettörténeti, mind művészetszociológiai szempontból. Ezt követően az 1877-ben a Durand-Ruel kereskedelmi galériában megrendezett tárlatuk<sup>6</sup> szabad utat nyitott a modern és kortárs értelemben vett galériarendszerek és a „művészellenzék” csoportok kialakulásának, amelyekből majd kifejlődtek a klasszikus avantgárd izmusai.<sup>7</sup> A művészetközvetítők mellett a művészek ráébredtek a reklám szerepére, amelyet főként a skandalumok által generált negatív reklámban fedeztek fel, így a botrány ezeknek az avantgárd csoportoknak<sup>8</sup> az egyik fő elemévé vált. Az alternatív kiállítóterek és művészeti csoportosulások megjelenése következtében megtörik a hagyományos múzeumi gyűjteményes kiállítások monopóliuma, és a 19–20. században elterjedt és hagyományossá vált romantikus<sup>9</sup> és univerzálissá<sup>10</sup> vált múzeumi szemléletet kénytelen lesz megváltozni a 20. század végére.

Ennek értelmében a múzeum tevékenységek mai értelmezésében a gyűjtés, a megőrzés és a bemutatás hármas alapfunkciója több részfunkcióval, új múzeumi tevékenységekkel bővül. Ilyenek a múzeumi köztevékenységek, a muzeológiai tudományágak, a múzeumi anyagok szervezése, a múzeumpedagógia, a bemutatás-kiállítás új lehetőségei és technikái, a múzeumi publikációk és a dokumentálás vagy a múzeumi könyvtár fejlesztése.

A hagyományos értelemben vett gyűjtés-megőrzés-bemutatás témakörének kitágítása érdekében André Malraux megírta *A képzeletbeli múzeum* című munkáját. Abból az előfeltevésekből indult ki, hogy egy műalkotás minden esetben, amikor



más helyre van költöztetve, a hely függvényében megváltoztatja a már meglévő funkcióját, és az eredetitől eltérően teljesen más üzenetet közvetít. Ebből a szempontból égető etikai probléma vetődött fel, ami nemcsak az eredeti-másolat viszonyt tematizálta, hanem a műalkotások önkényes költöztetését is.

Malraux képzeletbeli múzeumának gondolatát elsősorban az motiválta, hogy fényképek segítségével hozza létre a világ reprezentatív művészeti gyűjteményeit. Ezen elveit több publikációban kifejtette, például *A világ szobrászatának képzeletbeli múzeuma* című, háromkötetes munkájában.<sup>11</sup> Malraux „képzeletbeli múzeuma” valójában fotóalbumok, könyvprojektek és bemutató előadások terveiből állt össze, ahol az előadások ugyanezeknek a gyűjteményeknek a verbális prezentációját kiegészítő diafilmes vetítések.

A „képzeletbeli múzeum” angol fordítása, a „museum without walls” („falak nélküli múzeum”), a múzeum értelmezésének több lehetőségét tárta fel. Ennek értelmében a múzeum tere kitágul, és bekebelezi a külvilág műtárgyait, így képebe kerülhetnek a várostér monumentális szobrai és történelmi emlékműveivel együtt az építészeti elemek is. Ebben az értelemben a képzeletbeli múzeum a kulturális gyűjtemény fogalmává bővül, amely megvalósításának egyik fontos mozgatórugója a közönség aktív jelenléte. Ebben az értelemben a gyűjtés-megőrzés-bemutató funkciója kitágul az interakció irányába a közönség vagy a minél nagyobb tömeg bevonásának igényével. A múzeumnak az élő művészet helyszínének kell lennie, nem a műtárgyak temetőjének, hiszen azáltal, hogy egy műalkotást kiragadunk eredeti környezetéből, megfosztjuk az aurájától, tárgyasítjuk. Éppen ezért a „képzeletbeli múzeum” ötlete nem tárgyasított emlékek tárházaként jelenik meg, hanem egy olyan gondolati tevékenység formáját ölti, amelynek mozgatója elsősorban a képzelet.

A malraux-i elképzelés az 1940-as években előremutató volt a napjaink virtuális múzeumainak és kiállítótereinek irányába. Később azonban sok bírálója akadt, hiszen sokan úgy vélték, hogy ez elképzelhetetlen, mivel a fényképes megjelenítés és reprodukálás során elvész a múzeumi tárgyak érzékelhető formáinak és dimenzióinak minősége, bár a technikai reprodukálhatóság megjelenésének első sokkhatása után és a digitális médiumok fejlődése által napjaink művészeti felfogásában és elfogadásában ez már nem okoz feltétlenül gondot. Ettől függetlenül napjainkban is sokan negatívan viszonyulnak a digitális platformokon történő információközvetítéshez. A malraux-i képzeletbeli múzeum ötletét rengeteg művész kamatoztatta saját munkájában annak érdekében, hogy a digitális médiumok interaktív lehetőségei által a közönséggel közvetlenebb viszonyt tudjanak kialakítani.

Így például Tjebbe van Tijen, tovább bővítve a malraux-i „képzeletbeli múzeum” fogalmát, kifejtette, hogy a múzeum mint képi emlékezet elsősorban a képzeletünkben van. Nem a képek passzív tárházaként látja, mint egy fényképgyűjteményt, hanem a képzelet aktív szerepére fókuszál. Ezáltal az emlékképeink és az értelmezéseink között létrejövő keresztkapcsolásokban és jelentésképzésekben a képek teljes mértékben szubjektív konnotációkat nyernek. Ennek értelmében az Amszterdamban élő képzőművész a kollektív memória és archíválás tematikával számos munkát és interaktív installációt készít. Mindezt megelőlegezően már 1965–1968 között rengeteg happeninget, szalagtekercset és vetített előadást hoz létre ebben a témakörben, ugyanakkor megalapítja és jelenleg is kurátora a Documentation Center of Social Movements at the University Library of Amsterdam központnak.

Ugyanakkor a számítógépes technológia fejlődése által létrejönnek az interaktív adatbankok is, amelyek a statikus adatbankok és archívumok interaktív formáiként lehetővé tették az interaktív beavatkozást és az asszociatív jelentésképzés szabadabb formáját is. A hiperlinkek, a különböző ablakok és átjárások segítségével rálátás nyílik más tartalmakra is, így akár egy interaktív viszony is kialakulhat a néző és az alkotás között.

Ennek a lehetőségét használják ki Tjeppe Van Tijen digitális szalagtekercei, amelyeket úgy is felfoghatunk, mint többrétegű kollázsokat. A digitális szalagkollázsokon „az emlékezet emblematikus tárgyainak és eseményeinek képmásai rétegződnek egymásra: régi, megfakult fényképek, kódexek, szerszámok, szimbolikus jelek, kordokumentumok és pecsétek, tapéták és események képei. Ez a fényképekből és szövegekből álló többrétegű kontingenst görgethetjük a számítógép kezelőfelületén megjelenő horizontális sávban, és bármikor élhetünk a kontingens rétegek közötti átkapcsolással, a képszalag virtuális tekercesével, negatív visszajátszásával. Tetszés szerint kiemelhetünk részleteket egy jó felbontásban, és az asszociatív kapcsolatok révén új jelentéseket képezhetünk.”<sup>12, 13</sup>

A virtuális terek egyre inkább lehetővé tették az interaktív művészeti munkák létrejöttét. Ilyen például Jeffrey Shaw médiaművész *Legible City*<sup>14</sup> című alkotása, amelyben felépített egy virtuális várost, ahol a néző ebben a betűvárosban biciklizik. A kerékpárral neki lehet hajtani akár a falnak is, mert nem üti meg magát, hanem átcsúszik rajta. Egy interjúban a művész elmondta, hogy egyszer egy olasz városban, egy templomban állította ki a munkáját. A nézők bicikkel mentek a kiállításra, nekitámasztották a bringákat a templom falának, a kiállítás során pedig folytatták a kerékpározást a virtuális térben. Miután megtekintették a kiállítást, felültek a saját biciklijükre, és hazahajtottak. A művész pedig nézte, hogyan pedáloznak hazafelé, miközben azon aggódott, nehogy behajtsanak egy valós falba. Ebben a pillanatban tudatosult benne is az a tény, hogy a virtuális és a valóságos bringázás közötti különbség csak fokozati.

Végezetül – bár lehetne még sorolni – megemlítem Antoni Muntadas *The File Room* (Az irattár, 1994) című internetes munkáját, amelyben a művész megalakította a cenzúra múzeumát, és amely egyúttal online adatbank és installáció. Arról a hatalmi erőszakról szól, amely szubjektív, morális és politikai megfontolások alapján kulturális termékeket (szavak, hangok, képek) zár el a nyilvánosság elől. A látogatók új cenzúraeseteket adhatnak az adatbázishoz egy egyszerű internetes űrlap kitöltésével. A Chicagóban található installáció korai emblémája annak a fent említett digitális adatbázisnak, amely azóta hatalmasra duzzadt az interneten.

Ezek a „műzeumi” törekvések a közönséggel való interakció, párbeszéd megvalósításának célját tűzik ki maguk elé, viszont ugyanolyan fontos ebben a kontextusban megemlíteni a művészeknek azt a gesztusát is, amelyben elhagyják a kiállítótereket, kivonulnak a szabadba, ugyancsak a közönséggel való párbeszéd megteremtése végett. A 60-as, 70-es években bontakozik ki Nyugat-Európában a body art műfaja, amely magában foglalja a happeninget és a performanszt. Közös előfeltevés, hogy az emberi test válik a műalkotás médiumává, amely már nem kötődik a galériák teréhez, a produkció a szabadban bárhol véghez vihető, egyszeri, megismételhetetlen, és a közönség bevonásával történik meg.

Mondhatni ezek a – közönség felé forduló – jó szándékú művészeti gesztusok a 60-as évek végére kiüresedtek, anélkül, hogy az élet és művészet közötti határok lebontásának célját valóban elérték volna. Ebben a periódusban lép színre

az a stílusirányzat, amely ebből a szempontból gyökeres változást hoz: a pop-art. Témaválasztásával, a hétköznapi életből vett tárgyaival, erőteljes zenei kötöttségével<sup>15</sup> sikerült megteremtenie azt a kapcsolatot a tömeggel, amelyet eddig még egyetlen stílusirányzatnak sem. A pop-art művészei azok, akik felismerik és egyre tudatosabban használják a reklám erejét a vizuális kommunikációban. Andy Warhol híres kijelentése, miszerint mindenki lehet sztár, egyre igazabbnak és megvalósíthatóbbnak tűnik ebben a világban. A sztárság viszont tömeget feltételez. A sztárművész tipológiája ekkor erősödik meg, bár ennek előzményei már Salvador Dali életstílusában is fellelhetőek. Az élet és a művészet határainak eltörlése a reklám, a sztárság segítségével végre valóra válik.

Ez a tendencia megmarad a posztmodern művészetében, és az új szenszibilizmus művészete esetében már nem beszélhetünk „alacsony” és „magas” művészetről – a posztmodern pedig egyértelműen kezdi felvállalni a modernizmus elitizmusával szembeni ellenreakcióját. Andreas Huysen amerikai kritikus egyértelműen hangsúlyozza, hogy a posztmodern egyik legfontosabb törekvése a magas- és a tömegművészet közötti határok lebontása. A digitális technika fejlődése is nagymértékben hozzájárul ehhez a törekvéshez, a tömegkommunikáció pedig a kultúra fogyasztásához.

A tömegkommunikációban egybeolvad a magas és a mély, az elit és a populáris, így mindinkább értelmüket veszítik ezek a viszonyfogalmak. Benne a reklám csodálatos otthonra talál, és megjelennek a social media új sztárjai, az influenszerek.

A YouTube-videók, Insta-szelfik az üzenetükben hűségnyilatkozatot tesznek bizonyos márka, termék vagy szolgáltatás mellett. Napjainkban a user generated content<sup>16</sup> mint a márkaépítés eleme egyre inkább a fiatalabb generációk közkedvelt kifejezőeszközévé válik. Ebben a szegmensben válik érdekessé a az Instagram és a TikTok, alapvetően a fiatalabb generációk kommunikációs felületei, amelyek potenciálját kihasználva a kortárs művészeti galériák, múzeumok, művészeti események egyre nagyobb tömeghez, közönséghez jutnak el.

Ennek a fajta kommunikációs felületnek a tágulása új múzeumtevékenységi stratégiák fejlesztésének ad lehetőséget, amelyek egyre sikeresebb módjaivá válnak a tömegek és főként a fiatalok megszólításának. Általuk összekapcsolják a kultúrát a szabadidős tevékenységekkel (jó példa erre a TikTokon és Instagramon létező edutainment és a fun-fact jelensége). Nyilván a Covid-járvány is nagyban hozzájárult a művészeti intézmények digitális kommunikációs tereinek a kitágításához és a tömegek elérésének új lehetőségeihez, mivelhogy ez a fajta új, virtuális valóság csakis a digitális kommunikációban és médiamarketingben tud kiteljesedni.

Végezetül fontosnak tartom megemlíteni a mesterséges intelligencia által generálható képi tartalmakat, amelyek új kihívások elé állítják mind a művészeket, mind a közönséget. Az egyre gyakrabban felbukkanó szerzői jogi botrányok, illetve annak a felismerése, hogy egy új világ kezdetének vagyunk a tanúi, megosztja mind a művész-, mind a „fogyasztó” társadalmat. Hogy milyen változásokat hoz mindez a jövőben, egyelőre nem tudni. Ami engem illet, kíváncsian várom a fejleményeket.

#### ■ JEGYZETEK

1. Steinert, Heinz: *Kulturindustrie*. Westfälisches Dampfboot, Münster, 1998. 119. Idézi: Olay Csaba: *Művészet és tömegkultúra: Frankfurti Iskola, Arendt és a következmények*. [https://real-d.mtak.hu/1311/7/dc\\_1785\\_20\\_doktori\\_mu.pdf](https://real-d.mtak.hu/1311/7/dc_1785_20_doktori_mu.pdf)

2. Guy Debord: *A spektakulum társadalma*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Bp., 2006.
3. Jelen tanulmány nem törekszik arra, hogy kitérjen a művészet és szórakoztatás fogalmainak meghatározásaira. A 20. században ezeket főként a tömegkultúrára vonatkozó elméletek tárgyalják, amelyek a szórakoztatóipar égisze alatt a magas és a populáris művészet közé egyenlőséget tesznek.
4. Ez a fogalom ugyancsak a demokratizálódási folyamat lényeges eleme.
5. Nadas Péter: *Ami mellette szól, s ami ellene*. Élet és Irodalom, 2013. szeptember 13. 4.
6. Impresszionisták.
7. Ezt követően az 1856-ban alapított és a Champs Elysées-n álló Iparpalotában rendezett hivatalos Salonból 1889-ben különvált a Nemzeti Képzőművészeti Társaság (Société Nationale des Beaux-Arts), amely a Champs de Marson, a Szépművészetek Palotájában állított ki. Budapesten a Nemzeti Szalon (1894) a Műcsarnoktól, illetve az Országos Képzőművészeti Társulattól próbált függetlenné válni.
8. A csoportokba szerveződés a stílusirányzat jegye alatt a mai értelemben vett trademark szerepét is játszotta.
9. Főként a népi, historizáló emléktárgyak kiállítása.
10. A nemzeti kultúrát egy teljes és klasszikus műveltség részeként tárgyalva, a nemzeti értéket az európai kultúrhagyaték függvényében mutatja be.
11. André Malraux: *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale – Des bas-reliefs aux grottes sacrées – Le monde chrétien*. Gallimard, 1952.
12. Antik Sándor: *A memória szemantikus értelmezései és metaforikus képei a művészetben*. DLA értekezés, Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2008.
13. Tjebbe van Tijen – Fred Gales: *Neosámánizmus, interaktív képpergető dob*. Multimédia-installáció. Tokió, 1997–1998.
14. Jeffrey Shaw: *Legible City*. Responsive Environment 1988–1991. Komputergrafika installáció.
15. Például Andy Warhol kapcsolata a Velvet Undergroundal.
16. Felhasználók által gyártott tartalom.



ANDRÁS SÁNDOR  
**Énekek holdfényben**

Szürkülnek a fenyők,  
amikor jön az este,  
mennek az éjszakába  
fakulva, feketedve.

Akkor tűnnek elő,  
hogya jön a holdfény,  
de az alvókat sohasem  
ébreszti a holt fény.

Csak akkor, ha egy nyúl  
elébük táncol,  
rezdülnek, ébrednek  
a fürge tánctól.

Vállukon hirtelen  
ezüstös kelme,  
mintha a holdfény is  
életre kelne.

Mintha a nyulak  
manók lennének,  
mintha a táncuk:  
bolondos ének.

\*

A füvek énekelnek,  
amikor kel a nap,  
bizony,  
a reggeli fényben  
vidáman mosdanak.

A virágok álma  
még zavartalan,  
bizony,  
szíromszemviláguk  
még takarva van.

PLAINER ZSUZSA

# AZ OPERETT MINT METAFORA

## A „könnyű” műfajok a nagyváradi színházban (1948–1956) – színházzociológiai kísérlet

**N**agyvárad operettváros.<sup>1</sup> Olyan, évtizedek óta fel-felbukkanó kijelentés ez, melyet sokan a település lényegéhez tartozónak gondolnak. E tanulmányban azonban nem az operettváros mint fogalom kibontására teszek kísérletet, a jelentéskonglomerátum egyetlen eleme érdekel majd: a váradi színház mint „operettszínház”. Elemzésem tézise, hogy a váradi teátrumban az operett (és általában a könnyű, szórakoztató zenés színház) meghatározó műfajjá, így önmagán túlmutató jelképpé vált. Jóllehet a váradi teátrum már a 20. század elején az „operett fellegvára”-ként volt ismert,<sup>2</sup> én a következőkben egy későbbi és sokkal rövidebb periódusban, az 1948 és 1956 közötti években követem az operett (és a szélesebb tömegényt kielégítő zenés darabok) sorsát, e műfaj (e műfajok) sikerét biztosító politikai, intézményi, és társadalmi tényezőket. Vizsgálódásom kezdete az az év (1948), amely mérföldkőnek számít az államkommunista hatalomátvétel első éveiben, hiszen ekkor kerül sor a nagyváradi színház államosítására<sup>3</sup>. A későbbi, 1948–1956-os időszak pedig magában foglalja a sztálinista típusú államkommunizmus szigorú ideológiai elvárásainak éveit, valamint a Sztálin halálát követő, 1953 és 1956 közötti „fellazulást” is.

A következő tanulmány tulajdonképpen színházzociológiai kísérlet. Az alábbi kijelentéseimet (egyelőre) nem tudom levéltári dokumentumokkal igazolni, így azok jórészt hipotéziseknek kezelendők. Mégis fontosnak tartok



**...a régi világgal való szakítás csak az ideológiai szintjén radikális. A valóságban nincs, nem lehet tökéletes a cezúra az 1948 előtti és az 1948 utáni időszak között.**

egy ilyenfajta összegzést, hiszen a romániai magyar operett társadalmi szerepéről, a műfaj újraértékeléséről az államkommunizmus időszakában nem vagy alig beszél az erdélyi kisebbségtörténet.

## **Az 1945 utáni időszak általános jellemzői**

■ A kommunista hatalomátvétel nemcsak a társadalmat, a politikai és gazdasági életet változtatja meg, hanem befolyással bír a kulturális intézmények, így a színházak sorsára is. A színháztörténeti szakirodalom megállapításaival összhangban, az 1945 utáni változásokat egy kiemelten fontos, komplex kulturális, politikai és gazdasági folyamatként tételezném, melynek a következő összetevőit azonosítanám be: a színházak tulajdonos- és szerkezetváltása, mely új vezetést, adminisztrációt és finanszírozási rendszert is jelent; új kultúrpolitika, új művészetkoncepció alkalmazása, ennek eredményeképpen pedig új műfajok megjelenése, régi műfajok újraértelmezése, valamint az időszakra jellemző közönségépítés e korszak fő jellemzői.<sup>4</sup> A következőkben e dimenziókat, a korszakváltás jellegzetességeit igyekszem sorra venni, leírni.

### **Az új művészeteszmény**

■ A kelet-európai blokkban 1945 után meghonosított kultúrpolitikai elvek a 20. század 20-as éveiben fogalmazódnak meg a Szovjetunióban. A lenini doktrínák kimondják, hogy a művészet nem önmagában és önmagáért való, a műalkotásoknak politikai értékeket kell közvetíteniük. E folyamat célja a néptömegek „öntudatra ébresztése”, „ideológiai nevelése”, mely feladatot (a proletariátus szellemi vezetését) az értelmiségnek kell ellátnia.<sup>5</sup>

A 30-as évektől kezdődően legfőképpen Zsdanov<sup>6</sup> elvei irányítják a szovjet kultúrpolitikát. Ez időszaktól kezdődően a Szovjetunióban az államilag támogatott művészet legfontosabb elve a szocialista realizmus lett, mely kötelező témaként előírja a műalkotások számára a szocialista forradalom győzelmének ábrázolását. Ennek értelmében a kortárs szovjet színdarabok legfontosabb témája a mezőgazdaság és az ipar szocialista átalakítása, a szocialista világrend „győzelmé” a korábbi gazdasági, politikai rendszerekkel szemben.<sup>7</sup>

### **A színházak szerkezetének átalakítása**

■ A szovjet rendszer elterjedése a kelet-európai térségben maga után vont a kulturális intézményrendszer átalakítását is, e folyamat legfontosabb mozzanata a korábbi magán vagy közösségi fenntartású intézmények teljes állami tulajdonba való áthelyezése vagy új, állami tulajdonú intézmények létrehozása.

E változás azonban nemcsak egy központosított finanszírozási rendszer létrejöttét eredményezte, az új szerkezet egy új vezetői réteg megjelenését is feltételezi. 1949 után a kulturális intézmények élére hivatalosan az új, politikai „pedigré” (származás, munkásmozgalomban betöltött szerep stb.) alapján kiválasztott káderelit kerül.

A másik fontos változás a műsorpolitika volt. A korszakkal foglalkozó irodalom szerint az államosított intézmények számára nemcsak azt határozták meg központilag,<sup>8</sup> hogy milyen tematikájú darabokat kell bemutatniuk, hanem azt is, milyen műfajúak legyenek azok a színművek. Ennek értelmében egy-egy színházi műsortervben megadott arányban lesznek (a korszak ideológiai eszméit

„visszatükröző”) prózai darabok, zenés vígjátékok, népszínművek, a klasszikus drámairodalom alkotásai stb.<sup>9</sup>

A szerkezetváltás a színház gazdasági tevékenységeit is átalakítja. Bár a kommunizmus emlékezete a szocialista kultúrfinanszírozás „patriarchális” jellemvonásait őrizte meg, a dokumentumok és visszaemlékezések<sup>10</sup> árnyalják ezt a képet. Az államkommunizmus alatt ugyanis a kulturális intézményeknek az iparhoz és a mezőgazdasághoz hasonlóan a centralizált tervgazdálkodás elvén kellett működniük. Ennek lényege, hogy a könyvkiadóknak, színházaknak egy előre és központilag megszabott, ideológiailag „igazolt”, az ipari és mezőgazdasági termeléshez hasonló tervet kellett teljesíteniük.<sup>11</sup>

### Az új közönségrecrutációs gyakorlatok

■ Az államszocializmusban a művészet nem önmagában való, célja és értelme a kommunista ideológia „terjesztése”, amely a nép ideológiai (és így társadalmi) nevelésének egyik legfontosabb eszköze.<sup>12</sup> A fent bemutatott „tudatosítás” és nép felé fordítás nemcsak elméleti igény, hanem a gyakorlatok szintjén is elvárt és előírt tevékenységrendszer, amelynek működtetésére kiépítik a kelet-európai vidéki városokban, falvakban a művelődési házak országos hálózatát, önképző köröket, társulatokat alapítanak.<sup>13</sup> De ilyen (felülről irányított) mozgalmak például a falujárások vagy a gyárlátogatások, melyek során a színészek műsort adnak a dolgozóknak.

### A kultúra és a szocialista tervgazdálkodás

■ A tervgazdálkodás az államszocialista rendszer egyik alappillére volt. A Szovjetunióban már az 1933 és 1938 közötti időszakra előírt második ötéves terv is tartalmazott feladatokat a kulturális intézmények számára. Ez az ideológiai alapú „gazdasági mechanizmus” új színházak megépítését írja elő, a nevezett időszakban a Szovjetunió területén 115 új színházat építenek fel, köztük 13-at a moszkvai régióban, hatot a leningrádiban. A tervgazdálkodás a jegyeladást is szabályozza, hiszen a központi jegyirodának garantálnia kell, hogy a színházjegyek 93 százalékát értékesíti.<sup>14</sup>

Ez a jegyeladási stratégia azonban, a dokumentumok tanúsága szerint nem volt sikeres, ezért a terv be nem tartásáért járó szankciókat elkerülendő a színházak változtattak a műsorpolitikán, és igyekeztek olyan darabokat műsorra tűzni, amelyek megfeleltek a pártdirektívák által kijelölt munkás és „paraszt” célközönség igényeinek.<sup>15</sup>

A közönségszervezés problémájával a kelet-európai színházaknak is szembe kellett nézniük. Bár e hipotézis alaposabb vizsgálatot igényel – az sem kizárható, hogy a kelet-európai színházak esetében a finanszírozási rendszer (az állami támogatások megléte vagy éppen azok hiánya) is ösztönzi a sikerdarabok gyakori műsorra tűzését.<sup>16</sup>

### Az operett átdolgozása

■ Bár a klasszikus operettet a terjeszkedő államszocialista ideológia a régi rendszer kulturális termékeként azonosítja be, és mint ilyet, ki akarja szorítani az új kultúrpolitikából szovjet darabokkal (operettekkel) helyettesítve azt, e kezdeményezés fokozatosan háttérbe szorul, a műfajt „rehabilitálják”, azaz hozzáigazítják az új politikai elvek követelményeihez.<sup>17</sup> Az újragondolásnak számtalan



színháztörténeti, színházművészeti oka lehet, ezek felsorolására nem vállalkozhatom, mindössze két gazdasági-társadalmi motívumot említenék.

Ha elfogadjuk, hogy – az előírt gazdasági mutatók teljesítése végett – egy városi színháznak vezetése dönthet úgy, hogy sikerdarabokat mutat be, azzal is számolnunk kell, hogy – valószínűleg – egy kelet-európai társadalomban az államkommunizmus éveitől kezdve végtelen számú mű, amely az ideológiai előírásoknak is megfelel, de szórakoztatásra is alkalmas. Egyrészt, mert ebben a régióban az államkommunizmus az 1940-es évek végén jelenik meg, másrészt mert az országok „méreteiből”, az ún. kulturális mező nagyságából (drámaírók száma) adódóan valószínűleg nem egyszerű egy új, megfelelő politikai pedigrével rendelkező írógárdát prezentálni,<sup>18</sup> ugyanakkor a klasszikus operett, a régi iskola, a régi világ darabjai adottak, ismertek mind a színészek, mind a közönség számára, egyszerű és kézenfekvő megoldás azt hozzáigazítani az új követelményrendszerhez.

Másrészt nagyon valószínű, hogy a régi világgal való szakítás csak az ideológiai szintjén radikális. A valóságban nincs, nem lehet tökéletes a cezúra az 1948 előtti és az 1948 utáni időszak között. Bár a színházak működtetői a politikai nyilatkozatok szintjén a múlttal való teljes leszámolásról beszélnek, ugyanaz a személy a színházigazgatás mindennapi gyakorlatában sokkal megfontoltabb, és (például) igyekszik megtartani a régi társulat tagjait, hiszen ők ismerik a színházcsinálás fortélyait, ők a megelőző periódus nagy sztárjai, akik szerepeltetése biztos közönségsikert jelent.<sup>19</sup>

Ráadásul Sztálin halálával változik a központi ideológiai a Szovetunióban, sok esetben elítéli a korábbi időszak túlkapásait, és a „haladó hagyomány” diszkurzív kategóriája alatt megteremt az előző években mellőzött kulturális termékek „rehabilitálását”.<sup>20</sup>

## **A szovjet történet helyi változata – az operett és könnyű műfaj Nagyváradon 1945 után**

■ A szovjet típusú ideológiai és kultúrpolitikai modellt a nagyváradi színháznak is alkalmaznia kellett. A sajtó a „haladó szellemű” előadásokat kéri számon a színházon, amely – az újságíró szerint – a polgári színpad évtizedes rutinjának foglya, és nem alkalmazkodik az új korszak kihívásaihoz.<sup>21</sup> Az „új” daraboknak – a helyi ideológusok szerint – a munkások és parasztok „reális” életét kell tükrözniük; az „új” világban a színház célközönsége a „dolgozók széles tábora” lesz, a teátrum feladata pedig a nevelés és (az osztályharcos művek révén) a közönség politikai színvonalának emelése.<sup>22</sup> A közönség elérésének új gyakorlatai a váradi társulat számára is kötelezővé váltak: a színészek felkeresték és műsorokkal szórakoztatták a falvak lakosait. A korabeli sajtó szerint a falujáró repertoár elég színes volt: a színészek munkásdalokat, népdalokat énekeltek a vidéki lakosoknak, a műsorok gyakori vendége a Dankó Pista zenekar és Kovács Apollónia, a váradi társulat színésze, a későbbi országosan ismert nótáénekesnő. A (váradi) színház – az ideológiai feladatok teljesítése végett – ellátogatott a helyi gyárakba is, és műsort adott az ott dolgozóknak, a sajtó tudósításai szerint az előadásokon versek, énekszámok, egyfelvonásos darabok hangzottak el.<sup>23</sup>

Rábírni az „új” közönséget arra, hogy ne csak a gyárban vagy a mezőn hallgasson-nézzen színházi előadásokat, itt sem tűnik könnyen megvalósítható feladatnak. Ezért Molnár János igazgató kialakítja a jegyeladási szisztémát a munkások számára.<sup>24</sup>

A nagyváradi színház repertoárját elemezve megállapítható, hogy a teátrumban a nevezett időszakban (1948–1956) gyakorlatilag háromféle színdarabot mutatnak be. A repertoár egy jelentős részét a szovjet szerzők darabjai jelentik,<sup>25</sup> e művek nagy részét műfajilag színműként jegyzik. Egy másik kategória a népszínmű vagy a parasztság életét bemutató darabok. Ezek közül az egyetlen régebbit találtam, Móricz *Pacsirtaszó*ját, a többi új: Molnár János munkásigazgató *Kézfogója*, illetve Sütő András és Hajdú Zoltán darabja, a *Mezítlábas menyasszony*. Ezenkívül a színház műsorra tűzte román és francia szerző vígjátékát is (három ilyen mű bemutatását dokumentálták): Caragiale *Elveszett levele*, Molière *Fösvénye* és Eugène Scribe *Egy pohár víz* című komédiája tartozik ebbe a kategóriába. A repertoárban szerepel még szovjet szerző vígjátéka, illetve kém-drámája is. A nevezett időszakban a teátrum öt klasszikus (*Három a kislány*, *Gül baba*, *Csárdáskirálynő*, *Cigánybáró*, *Cigányszerelem*) és egy új típusú szovjet operettet tűz műsorra (Dunajevszkij: *Szabad szél*). A repertoárban e fentiekén kívül 19. századi szerzők, vígjátékok is jelen vannak: ilyen a *Liliomfi*, a *János vitéz* (amelyet műfaja alapján sorolhatnánk az operettekhez is), illetve Csiky Gergely drámája, az *Ingyenélők*. Ugyancsak jellegzetes műfaj ez időszokban a zenés összeállítás vagy a kabaré: *Szilveszteri kabaré*, *Jó munkáért jó mulatást* (zenés szórakoztató műsor a Dankó Pista népzenekar közreműködésével), *Mulasson ve-lünk* (zenés szórakoztató műsor), *Vidám nyári műsor* (zenés szórakoztató műsor), Molnár János: *Zenés tarka est* (szórakoztató műsor).<sup>26</sup>

Bár e kijelentés is alaposabb elemzést igényel, talán – hipotézisként mégis – kimondható, hogy a populáris kultúra dominanciája a repertoárban összefügg-het az ideológiai előírásokkal: a gazdasági normák és tervek teljesítésével, vala-mint a munkás és a „paraszt” származású, foglalkozású közönség kiszolgálásá-nak kötelező elvével is.

A populáris műfajokra minden bizonnyal közönségigény is van, és ez nagy-részt a város társadalmi összetételével magyarázható. Nagyváradnak – Kolozsvártól és Marosvásárhelytől eltérően – nem volt magyar arisztokráciája, és (a 20. század legelején működő Jogakadémiát kivéve) felsőoktatási intézménye sem. Nagyváradon 1945 után a helyi napilap jelentette az egyetlen magyar újságot, az országosan ismert és elismert folyóiratok szerkesztősége sem ebben a városban volt az államszocializmus éveiben. A két világháború közötti időszakban a helyi társadalom két fő csoportja a zsidó származású, nagyrészt kettős (zsidó és magyar) identitású nagypolgársága (melyet a holokauszt elpusztított) illetve az iparosréteg, amelynek tagjai egyszerre kétkezi munkások és kiskereskedők.<sup>27</sup> Jóllehet az új ideológia állítása szerint a színház közönsége 1945 után kicserélődött, nem a régi színházpártoló kispolgárság, hanem a vasmunkások, textilszövők és kötők ülnek a színházi bárnyszékekben,<sup>28</sup> ezek az emberek nagy valószínűség-gel ugyanazok a személyek. Nagy részük túléli a második világháborút, az álla-mosítás után gyári munkás lesz, vagy az általa korábban igazgatott vállalkozás-ban dolgozik tovább. Bár e csoport helyzetét is érintik az új rendszer direktívái (a magántulajdon felszámolása az 1949-es államosítás során), a (nagyváradi) kis-iparosok nem tartoznak az államkommunizmus vesztesei közé, hiszen nincs akkora magánvagyonuk, amelynek elkobzása elszegényíthetné őket; ráadásul szinte mindannyian az új világregend „kiemeltjei”: munkások.

Természetesen a repertoárban szereplő darabok kategorizálása nem pótolhat egy alaposabb elemzést, de néhány következtetés levonására talán ez a módszer is alkalmas. Ahogy fentebb már említettük, az előadott darabok szinte túlnyomó

része egyértelműen a populárisabb regiszterbe tartozik, úgy tűnik, ez volt a színház „profilja”. E kategória azonban korántsem tűnik homogénnek: a repertoárt 19. századi színművek, vígjátékok alkotják, illetve zenés szórakoztató előadások és mindössze néhány operett. Ez azért érdekes, mert e műfaji sokszínűség rámutat arra, hogy az „operettszínház” kifejezés valóban metaforikus, hiszen mindössze öt operett-előadást játszanak egy szinte tízéves időszak alatt (az 1949/1950 – 1956/1957-es évadokban). Adódik tehát a kérdés: miért maradhatott meg mégis az operett a váradi színház ikonikus műfajaként?

Úgy vélem, ennek egyik lehetséges oka, hogy az operett-előadások valóban jó minőségűek voltak, Gróf László rendezéseit megőrzésre méltónak tartja mind a színház történeti, mind a nézői emlékezet, ráadásul a váradi színház megkülönböztető jegyei voltak még a laikus nézők számára is.<sup>29</sup>

A másik ok talán az lehet, hogy – a már idézett visszaemlékezés szerint – a váradi operett-előadások látványosak is voltak, színpompás díszletek és jelmezek maradtak meg ezekről a nézői emlékezetben.<sup>30</sup> De az operett „kiemelt státusát” valószínűleg nemcsak a téma, a színpompás előadás adja, hanem a zenei betétek népszerűsége is, amelyek énekelhetőek voltak, s amelyeket énekeltek is, így azok a városi tömegkultúra részévé váltak.<sup>31</sup>

Bár elemzésem elsősorban az 1948–1956-os időszakkal foglalkozik, néhány mondatban utalnék a következő évekre, az 1960-ig tartó korszakra. Ahogy az a színház 1957 és 1960 között igazgató Dauer T. András visszaemlékezéseiből kiderül, az intézmény ezekben az években is igyekezett folytatni a korábbi évek hagyományait: a teátrum továbbra is szívesen műsorra tűz operetteket, illetve zenés darabokat, hiszen ezek a közönségbarát előadások segítenek kiegészíteni a szűkös állami támogatásokat. Dauer visszaemlékezései szerint a teátrumot fenntartó intézmény, a Néptanács folyamatosan igényli a szubvenció csökkentését, de a populáris darabok (operett, más zenés színművek, mint például a szilveszteri kabaré) műsorra tűzését a társulat nagysága és összetétele is indokolja. A mintegy negyven magyar színészt foglalkoztató magyar tagozat számára az operett vagy a kabaré lehetővé teszi a szinte teljes társulat foglalkoztatását, hiszen ezek sokszereplős darabok. Ráadásul a zenés műfajok a Matolcsi Zoltán által vezetett zenekar számára is biztosítják a fellépési lehetőséget.<sup>32</sup>

Dauer elmondásából úgy tűnik, a Gróf László nevével fémjelzett iskolának ebben az időszokban még nincsen komoly ellenlábas, így az „operettes” játéktípus ebben az időszokban is a nagyváradi színház védjegye marad.

#### ■ JEGYZETEK

1. A metafora számtalan, Nagyváradról szóló szövegben fellelhető, ezek közül most néhányat idéznék. „Váradon nagyon szerették és színvonalasan művelték az operettet. Azt is mondhatnám, hogy Várad egy nagy operett-város. De az első igazi szerepem a *Ruy Blas* Don Cesar de Bazan-ja volt. S még abban az évadban rám osztották a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* című Móricz-darabban Balázs szerepét, ami nagyon klappolt nekem. Az nagy siker is volt.” Interjú Miske Lászlóval, a nagyváradi színház színészeivel. <http://csokonaiszinhaz.hu/fel-evszazada-szinpadon-a-szekely-szarmazasu-debreceni-szinesz> (letöltés: 2021. 08. 18.), „Váradra rásütötték, hogy operettváros, holott már évtizedek óta nem volt a színháznak se zenekara, se kórusa, még énekesei is alig.” Aniszi Kálmán – Varga Vilmos: *Magyar színész vagyok Erdélyben*. Kiss Stúdió Alapítvány, Nagyvárad, 2014. 145. „Nagyváradról tehát lehet azt állítani, hogy toleráns, hogy nyugodt, de azt is negatív felhanggal, hogy csupán egy operettváros.” Szűcs László újságíró előadása Nagyváradról. 2017. <https://www.gyulaihirlap.hu/116784-csak-ketfele-ember-letezik-varadi-es-nemvaradi> (letöltés: 2021. 08. 18.)

2. Kelemen István: *Várad színészete*. Nagyvárad, Literátor Kiadó, 1997. 179.

3. A folyamatos gazdasági krízisben lévő és e válságot populáris darabok színrevitelével megoldó teátrumot (más, oktatási, gazdasági, kulturális intézményekhez hasonlóan) 1948-ban államosítják, a színházat 1949-ben Molnár János munkásigazgató veszi át, a főrendező több évtizedig Gróf László lesz. Kelemen István: i. m. 187–196.
4. Leposa Balázs: *A szovjetizált színházmodell. Szokolov birodalmi színháza Budapesten*. In: Jákfalvi M. – Kékesi Kun Á. et alii (szerk.): *Újjáépítés és államosítás*. Arktisz, Bp., 2020. 11–21. 13.
5. Laurence Senelick – Sergei Ostrovsky (eds.): *The Soviet Theatre. A Documentary History*, Yale University Press, 2014. 34–36.
6. Zsdanov 1946-ban hivatalosan is a szovjet kultúrpolitikai irányítója lesz.
7. Laurence, Senelick – Sergei Ostrovsky (eds.): i. m. 436.
8. A cenzúra hivatala már 1947-ben megalakul Romániában. Ez az intézmény 1949-re főigazgatósági rangot nyer, DGPT néven az ellenőrzés legfontosabb, és leghosszabb életű intézménye lesz, 1975-ben alakítják át. Kiss Ágnes: *Censorship between Ambiguity and Effectiveness: Rules, Trust and Informal Practices in Romania (1949-1989)*. Kézirat, 2014. 131–132. Az 1947-es színházi törvény kimondja, hogy a színházak reprotoárjáért a Drámairodalom és Zeneművészet Legfelsőbb Tanácsa (Consiliul Suprem al Literaturii Dramatice și Creației Muzicale) felel, a Tanácsban a Kultuszminisztérium Színházi Szakosztályának vezetőin kívül néhány bukaresti és vidéki színgazgató, valamint művészek is szerepelnek. Legea nr. 265/1947 privind organizarea Teatrelor, Operelor și Filarmonicilor de Stat, precum și pentru spectacolele publice. Monitorul Oficial, anul CXV 162. 6198-6223. [265/1947-es törvény. A színházak, operaházak és filharmóniák, valamint a nyilvános előadások működéséről. Hivatalos Közlöny, CXV-es év, 162., 6198-6223.]. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Monitorul\\_Oficial\\_al\\_României.\\_Partea\\_1\\_1947-07-18,\\_nr.\\_162.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Monitorul_Oficial_al_României._Partea_1_1947-07-18,_nr._162.pdf) (letöltés ideje: 2021. 10. 02.)
9. Erről lásd például Liviu Malița: *Cenzura în teatru. Documente 1948-1989* [Cenzúra a színházban. Dokumentumok 1948-1989]. EFES, Kvár., 2006.
10. A romániai kulturális intézmények finanszírozásának néhány vonásáról lásd Plainer Zsuzsa: *Despre vigilența ideologică. File din istoria cenzurii instituțiilor (maghiare) ordăne în regimul Ceaușescu: presă, filarmonică, teatru* [Az ideológiai éberségről. Lapok a nagyvárad (magyar) kulturális intézmények cenzúratörténetéből a Ceaușescu rendszer idején: sajtó, filharmónia, színház]. Editura ISPMN, Cluj-Napoca, 2019.
11. Uo. 99–102.
12. A „dolgozó népben tudatosítani kell az új viszonyt a kultúrához, ki kell fejleszteni a szocialista világnézetet, az átnevelésre mozgósítani kell minden intézményes eszközt, a tudományt és a művészetet a nép felé kell fordítani.” Patonay Anita: *Kulturális közösségi terek az államosítás után*. In: Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád et alii (szerk.): i. m. 118–137. 119).
13. Uo.
14. Laurence Senelick – Sergei Ostrovsky (eds.): i. m. 440–444.
15. Uo. 441–442.
16. Nem kizárt, hogy az Operettszínház esetében is van összefüggés a sikerdarabok műsorra tűzése és a finanszírozási rendszer között, hiszen „Az államosított kilenc színház közül a Operett az Operaház után a második legnagyobb költségvetéssel dolgozó színház, de az utolsó az állami támogatás mértékét tekintve. Ezt a gazdasági támogatással is jelzett esztétikai vélekedést indulásként kapja meg az az igazgató, aki mögött alig hároméves vezetői gyakorlat áll.” Jákfalvi Magdolna: *A valóság szenvedélye. A realista színház emlékezete Magyarországon*. Kézirat, 2019.
17. „Gáspár nehezen tud a Nemzetihez mérhető honoráriumot fizetni sztárszínészeinek, hiszen a színháztól a Csárdáskirálynő leállíthatatlan sikerszériájára személyes látogatásával rácsodálkozó Rákosi 1954-ben elvonja az állami támogatást.” Uo. 85.
18. „A helyi operetthagyományt először ki akarták törölni a kollektív emlékezetből, később gyökeresen át kívánták formálni. E hatalmi antipátia a műfaj veszedelmes életképességével s a kulturális emlékezetbe ágyazottságával magyarázható Utóbbi azért tűnt veszélyforrásnak, mert a két háború közötti operettek a »Horthy fasizmusnak« bélyegzett közelmúlt képeit, toposzait, dallamait, mentalitásformáját idézték nagy érzelmi erővel.” Heltai Gyöngyi: *Az operett metamorfóziusa*. ELTE Eötvös Kiadó, Bp., 2012. 45.
19. Az „új” operettdarabok hiányáról lásd Tamási Zdenkó hozzászólását a Magyar Zeneművészek Szövetségének üléséről 1950-ban. A felszólalást Kékesi Kun Árpád idézi, a Tamási kijelentéséhez fűződő megjegyzés is tőle származik: „A Szövetség tagjai persze tisztában voltak azzal, ami az Operettszínháznak a *Luxemburg grófiát* megelőző három évadban kínos tapasztalattal szolgált, nevezetesen, hogy »új operettben hiány van. Tartalmában új külföldi operett sincs. Régihez kell fordulnunk.«” Kékesi Kun Árpád: *A szerelem szabadsággarca, egy kitűnő bohózat és némi Lehár-muzsika. Mikó András – Székely György: Luxembourg grófia, 1952*. Kézirat, 2.

19. Gáspár Margit, az Operettszínház igazgatójának munkássága jól példázza e kettősséget. A politikai nyilatkozatok szintjén Gáspár a következőket állítja: „A polgári operett haldoklása a szemünk előtt folyt le, az érzelmi tartalom a giccsposványába hullt, az érzelgős, nyálkás, lapos, kispolgári zenei szövszt [...] az amerikai jazz idegkábító vitustánca váltotta fel, haláltánc egy felbomló társadalom felett. [...] Az új szovjet operett a [...] valóság felé fordul [...] nagyképűség nélkül nevel [...]” – idézi Heltai Gyöngyi: i. m. 50. Ugyancsak Gáspár egy későbbi interjúban így nyilatkozik: „1949. július 15-én államosítottak bennünket, és Berczeller Antal minisztériumi főosztályvezető azt mondta: augusztus elsején el kell kezdeni próbálni. Jó – mondtam én –, de mit? Egy operettet nem lehet készen lekasztani a szögről, mint egy prózai darabot, azt meg kell előbb csinálni. Mire ő azt a jellegzetes választ adta, hogy ha csukló- és térdgyakorlatokat kell végeztetni a színészekkel, az se számít, csak kezdődjenek el augusztus elsején a próbák. Hát erre összeültünk, és megalakítottuk az Operettszínház Munkaközösségét, és ez jegyezte aztán kollektív szerzőként az első darabot. Sokan fel voltak háborodva, és baloldali elhajlást emlegettek, holott ez rettenetes történelmi kényszerből született... Mindenesetre a színészeknek nem kellett csuklógyakorlatokat végezni. Ehelyett összeültünk, Innocent Vincze Ernő, Semsei Jenő, Marton Endre, aki aztán rendezte is a darabot, meg én.” Venczel Sándor: *Virágkor tövisekkel. Beszélgetés Gáspár Margittal*. Színház 1999. 8. 16–22. 16. A „régí gárda” megtartásáról lásd még: Jákfalvi Magdolna: i. m. 89–91.
20. „A Lehár felé fordulás mögött pedig az a felismerés állt, hogy ápolni kell az operett »haladó hagyományát«, amelyet »éveken keresztül rosszul elhanyagoltunk. Nagyon hibásan ítéltük meg Lehár és Kálmán operettjeit. Csak rossz szövegüket néztük, és bármennyire is fájt a szívünk a zenéért, [...] azt gondoltuk, hiába, e darabokat nem lehet feltámasztani. Ez helytelen volt. Megtagadtuk a Lehár-Kálmán hagyományt, pedig tovább kellett volna azt fejlesztenünk, meg kellett volna tisztítanunk a ráakódott salaktól.» Gáspár Margitot idézi Kékesi Kun Árpád: *A szerelem szabadságharca, egy kitűnő bohózat és némi Lehár muzsika. Mikó András – Székely György: Luxembourg grófja, 1952. 1.*
21. „Azt a hatalmas változást, amit közéletünkben megtettünk, ezt a forradalmi változást a színház csak kis mértékben sugározta. Nagyrészt a polgári ideológia szövszéke lett. [...] a letűnt múlt vonul fel a darabokban, és nagyon kevés, ami a mát, a haladást a fejlődést jelenti. Új szellemű színházat vár a nagyváradi közönség. Az eddigi szellem teljes felszámolását. Segítse elő a színház a haladás ügyét, legyen ösztönzője annak a művészeti iránynak, mely a dolgozó tömeg problémáit vetíti, a nép vágyait fejezi ki és utat mutat a jövő kibontakozásához.” Zoltán Dezső: *A nagyváradi színi évad mérlege*. Fáklya 1948. július 11. Idézi: Nagy Béla: *Torz idők színháza*. Varadinum Script, Nagyvárad, 2009. 33.
22. Uo. 35.
23. Uo. 2009. 45; 65.
24. Molnár János „addig kilincsel, amíg bevezette az üzemi bérletrendszert, s ily módon valamennyi előadásra biztosított háromszáz jegyet (ezeket a illető üzemek jutalmul adták legjobb munkásaiknak).” Kelemen István: i. m. 196.
25. Nagy Béla adatai alapján az 1948–1949-es évadban a 12 premierből négy szovjet szerző (négy) darabja. 1949–1950-ben a kilenc premierből négy, az 1950–1951-es évadban a 12 premierből öt szovjet darab, 1951–1952-ben a 8 premierből négy, 1952–1953-ban a nyolc premierből kettő, 1953–1954-ben a nyolc premierből kettő. Az 1954–55-ös évadban a nyolc premierből három szovjet szerző műve, az 1955–1956-os évad nyolc premiere közül egy. Nagy Béla: i. m. 558–566.
26. Uo.
27. A városban a 30-as években 4500 önálló iparos van, 16 550 munkás, 3200 kereskedő. 1940 első felében a városban 236 ügyvéd és 187 orvos volt, a Városháza utolsó hivatalos adata szerint 1934-ben 81 788 ember él Váradon. Adorján Péter: *A halott város (Nagyvárad 1940 szeptember 6-ika előtt. Urbanisztikai és szociológiai tanulmány*. Cserépfalvi, Bp., 1941. 26, 35–36.
28. Nagy Béla: i. m. 51.
29. A nézői emlékezet szerint: „Amikor felkerültem az egyetemre, elmentünk Kolozsváron operettet nézni, de az nem volt olyan, mint a váradi. A kolozsváriaknak jobb volt a hangjuk, de a váradi színészek énekeltek és táncoltak egyszerre. A kolozsváriak nem voltak olyan könnyedek, a váradiak úgy énekeltek, mintha beszéltek volna, tudtak táncolni, jól mozogtak a színpadon.” Nagyvárad, 2021. július 5., a beszélgetőtárs 80 éves nő, értelmiségi.
30. Az emlékező szerint: „Én azt láttam az operettekben, hogy énekeltek táncoltak, szép volt a díszlet, a jelmez, és a közönség is jó hangulatú volt. Nekem ez volt a benyomásom gyerekként. Tetszett, mert könnyen megjegyezhető dallama volt, könnyen énekelhető volt. Ezekon az előadásokon az emberek jól érezték magukat.” Nagyvárad, 2021. július 13.

31. Az emlékező szerint: „Azért is tetszett az operett, mert könnyen megjegyezhető dallama volt, könnyen énekelhető volt. Az egyik barátóm mesélte, hogy az apja díszletező volt a színházban, és otthon mindig énekelt, és E. már gyerekként megtanulta az operettslágereket. A nővérem is énekelte őket vasalás vagy takarítás közben.” Nagyvárad, 2021. július 13.

32. „Ami a szubvenciót illeti, magam már óvatosabban fogalmaznék. Arra valóban nem emlékszem, hogy valóban anyagi gondjaink lettek volna, arra viszont igen, hogy minden pénzre szükségünk volt, és a bevétel emelése terén, ha akartunk volna, se mondhattunk volna le az operettekről, illetve az operettek által behozott pénzről. Mert egy rendkívüli módon és indokolatlanul felduzzasztott személyzetű színházat vettem át, és mikor ezt mondom, elsősorban a művész személyzetre gondolok. [...] a színész személyzet foglalkoztatása gyakorlatilag teljesen megoldatlan volt.” Interjú Dauer T. Andrással. In: Nagy Béla: i. m. 154.



FERENCZI SZILÁRD

# A TÖMEGES MOZGÓKÉPFogyasztás KEZDETEI ERDÉLYBEN



**...a tordai hentes a  
borbélynál, a kedélyes  
betörő, egy perc késés,  
masszírozás a kövérség  
ellen, csók az alagút  
alatt, egy női szépség  
a kulcslyukon át,  
egy 72 éves fiatal  
ballett-táncosnő...**

**A** tömegkultúrának számos és szerteágazó kultúraszociológiai értelmezése született, viszont a közérthetőség jegyében jobbnak látom nem elmerülni bennük. A felvezetés felvezetéséül annyit azonban szükséges röviden vázolni, hogy Gyáni Gábor megfigyelését pontosnak tekintem, amikor Vörös Károly társadalomtörténész elméletét<sup>1</sup> félretolva olyformán húz választóvonalat a vidéki-paraszti és nagyvárosi (tágítva: urbánus) tömegkultúra közé, hogy az utóbbit kizárólag a passzív befogadók, tehát a fogyasztók gyakorlataként határozza meg, szemben előbbivel, amely aktív, spontán és újratermelődő.<sup>2</sup> Ezzel összefüggésben ide érdemes hívni még a szabadidő mint hétköznapi tényező kialakulását történeti-szociológiai megközelítésben. A tradicionális, paraszti társadalom időfelfogását és annak korszakos módosulásait külön nem levezetve, a városi társadalmak időhasználatát illetően megfigyelhető, hogy az ipari forradalom hatására a városi munkavállalók időfelfogásában – hosszú folyamat eredményeként – jelentős változás következett be, ugyanis a munkával és a nem munkával töltött idő, valamint ezek helyszínei fokozatosan és mind élesebben elváltak egymástól. Továbbá az időt az ipari szervezőelv alapján egyre inkább pénzben mérték, a szabadidő pedig hovatovább a munkán nyert időt jelentette, amelyet eredetileg a fizikai regenerálásra szánt időként értelmeztek, így szellemi és anyagi értéket egyaránt hordozott,<sup>3</sup> ami napjainkban is érvényes.

Visszatérve ezen a ponton Gyáni Gábor megállapításához, azt is látni kell, hogy a gyors urbanizáció a spontán kultúrateremtés számára nem engedélyezett elegendő teret, így ez a feladat a piaci mechanizmus intézményeire hárult, ahol a széles tömegekhez szóló kultúra előállítására vállalkozással vált – a materiális javak tömegtermeléséhez hasonlóan. Immár a kulturális termékek java részét portéka gyanánt ellenérték fejében forgalmazták, vásárolták, bocsátották áruba. „A tömegkultúra a piaci előállítás, az áruként való terjesztés és a vásárlói természetű fogyasztás tárgyi feltételei között jött létre, és ekként hasznosult” – állapítja meg a történész.<sup>4</sup>

Ebben az értelmezési keretben tekintjük át alább a vándormozisok megjelenését és a kultúrafogyasztási gyakorlat tömegszintű terjesztésében rövid ideig betöltött szerepüket a 20. század eleji Kelet-Magyarország területén (amelyet jó 100 éve gyűjtőcímkével Erdélynek nevezünk). A kutatás során használtam az Arcanum Adatbázis, a Hungaricana.hu, a Digiteka.ro és más (osztrák, német) online digitalizált sajtógyűjtemények keresőjét, több másik gyűjtőoldal böngészőjét is az így megtalált szövegeket. A munkát nem jellemzi a teljességre törekvés, levéltári kutatást a kérdéskörben nem folytattam, a szöveg forrásai java részét a digitalizált sajtó, kisebb részét a könyvtári szálhasznált anyag és mások kutatási eredményei, továbbá a vándormozisok és a korai filmvetítések online nem eléggé gazdagon hozzáférhető szakirodalmi szolgáltatója. Mivel a dualizmus kori Magyarország területéről egyelőre nem áll rendelkezésre az összes földrajzi régió minden sajtótermékének elektronikus másolata, a vándormozisok útvonalán a megállókát sem sikerült maradéktalanul beazonosítani, de nem is ez volt a cél, hanem elsősorban az Erdélyben megforduló vándormozisok, valamint a tömegkultúrális termékekben részesülő kistérségek leltározása, és a források alapján megállapítható befogadói attitűd.

A 19. század végén a kép mutatványi értéke már több évszázados hagyományral rendelkezett, a szokásos hetivásárokon, pünkösdi búcsúkon, majáliskor, majd az állandósult vurstlikban, vidámparkokban vagy vigalmi negyedekben váltak idővel megbízható műsorrá az új és egyre újabb típusú látványossági szenzációk, amelyeket különféle történetmesélési formákkal egyesítettek. A képnézegetéssel a szórakoztatás mellett nyilván az illúziók birodalmába is beléphettek általuk a kor fogyasztói, a minden lehetőségek kéznyújtásnyira közeli, pár percig szinte valóságos világába. A Pesten és Budán járt képmutatványosokról Kolta Magdolna írt *Képmutatványosok* címmel remek tanulmányt a *Budapesti Negyed* 1997-es első lapszámába<sup>5</sup> (2003-ban pedig könyvet<sup>6</sup>) – innen áttekinthetőek az előzmények, bemelegítésül a mozgóképi mutatványosok megjelenéséhez.

A képekkel való mutatványozás a bänkelsängerrel, azaz balladistával kezdődött a 17. századtól, majd következett a laterna magica, azaz a bűvös lámpa, mai szóval: a diavetítő, amelyet borzongató phantasmagoriák, luftbildek – tehát levegőképek – és ködképek vetítésére használták. A laterna magica szülte a plasticonnak és scioptikonnak nevezett látványosságokat, s a fényképezőgép egyenes őseként ismert camera obscura mutatványi felhasználása vezetett el az okuloszkóp paviloni látványosságához. Ez már a 19. század, ekkor a fentiek mellett megjelent és terjedni kezdett az „optikai” képek divatja: a panoráma – hatalmas, 8 tonnás vászonkép, 2000 m<sup>2</sup> –, amelyet rotondában rendeztek be (pl. Feszty-körkép) és kisebb változata, a kozmoráma vagy szobapanoráma, ami egy doboz volt, benne több kis méretű kép 1,2 m magasan és 6 m hosszú félkörben, a képeket pedig lencsén át lehetett nézni. A fotográfia mint új technikai-művészeti ágazat, annak



is a mutatványozásra kifejlesztett iparágazata alkotta meg a sztereónézőt, a kis térhatású képekkel teli „képeskönyvet”, melyet otthonában lapozgathatott a polgár. Amikor viszont már a sztereónézőkhöz is hozzászokott a vizualitást igénylő ember, akkor érkezett a mozgókép, amilyent Budapesten először a millennium évében, 1896. április 29-én a Robert William Paul által készített Animatográf közvetítésében láthatott a magyar közönség, előbb a Váci utca egyik épületének falán, majd Somossy Károly Nagymező utcai mulatójában. Ugyanazon év május 10-étől pedig a Lumière fivérek megbízottja, bizonyos Eugène Dupont a Royal-szállóban vetített rövidkeket,<sup>7</sup> a műsoron Pesten felvett jelenet, a millenniumi felvonulás, szórakozó-italozó tömegek, robogó vasúti szerelvény szerepelt. A szállodában egész nyáron tartottak vetítéseket, a műsor pedig egyre színesebbé vált, és rövidesen állandó mozi létrehozásával próbálkoztak páran a magyar fővárosban, előbb mulatókban, sörözőkben, majd kávéházakban, végül Ungerleider Mór és Neumann József a Velence kávéházban állandósított egy „mozgósínházat” a századfordulón. A „mozi” ebből a hosszú és nehézkes szóból született, Heltai Jenő használta először a *Dal a moziról* című kupléban (bemutató: Vígszínház, 1907. június 1.). Eladdig a nemzetközi szóhasználatból éltek Magyarországon is.

Némely, eleve mutatványos vállalkozást működtető iparos rögtön üzleti lehetőséget látott a filmben, és gyorsan felállítható pavilonok segítségével elkezdtek a mozgóképet piacósítani, így közel vitték a kor emberéhez, minél több településre, amivel pedig növelték a film iránti fogékonyságot, hovatovább így tették a film szerelmeseivé elsősorban a polgári tömegkultúrában eladdig éppen csak vagy egyáltalán nem részesülő városi kiskeresetűek népes táborát, amely ekkortájt még egyfajta kultúranélküliségben élt.<sup>8</sup> A vándormozis mutatványozók tündöklően induló korszaka viszont Európában rövid életű volt – rögtön azután kezdődött, hogy a Lumière fivérek 1895-ben bemutatták találmányuk első mintaperceit az ámuló nagyközönségnek, illetve azt követően ért véget, hogy a nagyobb európai városokban seregnyi állandó mozgósínház nyílt, és lett belőlük a vizuális tömegkultúra olcsó fogyasztóhelye –, tehát úgy 1895-től az 1910-es évek elejéig tartott. A vándormozisok a mozgóképkultúra tömegesedésének és általában vett fejlődéstörténetének a legelején töltötték be tehát rendkívül fontos szerepet, egyes kutatók szerint a filmipar megjelenéséhez és gyors felfutásához is jelentősen hozzájárultak.<sup>9</sup> Az általuk használt pár perces filmfelvételek mutatványos vetítésének röpké korszaka után következett az átmeneti filmek korszaka (1907–1913),<sup>10</sup> ezzel összefüggésben és egy időben pedig megjelentek az állandó mozik Erdélyben is.

Az új látványosság a 19. század végén és a 20. elején lassan hódított, ezért a mozgóképek mellett a mozdulatlan képekkel mutatványozók is tovább működhettek, végül aztán pár éven belül eltűntek. Kolozsváron a Szentegyház utca 1/a (később 3) szám alatt működött még 1904-ben is egy Világpanoráma, ami kozmoráma lehetett, műsorán városok, szentföldi helyszínek vagy távoli földrészek képeivel, avagy megörökített uralkodókkal különféle helyzetekben, valamint csaták és háborúk felvételeivel, továbbá műalkotásokat bemutató képsorozatokkal (pl. híres mesterek szobrai). A vállalkozás hirdetéseit 1900 és 1904 között szinte mindenik *Magyar Polgár* és *Ujság* lapszám lehozta, 1903-tól a *Kolozsvári Friss Ujság*ban is hirdette magát, külön kiemelve a látványosság didaktikai előnyeit. Működtetője kilétéről nincs közelebbi adat, az viszont a korabeli sajtónak is feltűnt, hogy Megyery Dezső színházigazgató ihletetlen műsor-összeállításai miatt a színházlátogatók a „magas” kultúrával szemben a viszonylagos újdonságnak

számító, látványosabb, könnyedebb Világpanomárát választották (vagy néha akár a Mátyás-szobor nézegetését is).<sup>11</sup> A Világpanoráma helyiségében mutoscope-ot<sup>12</sup> is néhanapján beüzemelve mozgóképeket vetítettek. Elhelyeztek a helyszínen egy perselyt is a Vakok Intézete számára,<sup>13</sup> ami pompás büntudati ösztönzőként működött: a világ szépségeiben gyönyörködők nem tehettek másként, mint távozáskor hagyni valamit a hasonló élményben soha nem részesülőeknek. Ekkortájt Brassóban Belosevic Mária rendezett be még Világpanorámát a Hosszú utca 1. szám alatt, és csinos szövegű reklámmal hirdette magát 1903 tavaszán: „A Világ-Panoráma hetenként nemcsak hazánk legszebb vidékeit mutatja be, hanem távoli országok legérdekesebb vidékeit is. A kitűnően kidolgozott üvegsztereók gyöngéd színezetükkel oly gyönyörű és tökéletes látványosságokat mutatnak, amilyent a művész ecsetje soha utol nem érhet. Ezen műintézet bizonyára a legmesszebb menő érdeklődést fogja előidézni a lakosság minden rétegében, miután sok ezer ember utazhat itt minden héten, és igen nagy élvezetet szerezhet magának mindenki. [...] Csendesen és zavartalanul ül mindenki egy széken, amidőn az üvegeképek változandó látványossága tova vonul előttünk, nagyon érdekes és tanulságos órák, melyeket minden embernek meg kell szereznie.”<sup>14</sup>

Ekkor már a mozgóképpel mutatványozók kirajzottak, és a 20. század első évtizedében Európát (és a többi világrészt is<sup>15</sup>) számos vándormozis vállalkozó szel­te keresztül-kasul.<sup>16</sup> A filmvetítés céljával felállított sátrak és pavilonok jelenléte az 1896-os évet követően vált egyre gyakoribbá, homlokzatukon a Cinematoskop, Bioskop, Projektograph, Kinematograph<sup>17</sup> vagy ezekhez hasonló felirat vonzotta a városok tágabb terein kialakított vásárok vagy az állandó vidámparkok látogatóinak figyelmét, egyszerű festéssel vagy színes körtékből való kialakítással. Ezek a cirkuszmozik kezdetben apró fabódék voltak egyszerű padokkal, majd 1902-től változtak akár 600-700 vagy több férőhelyes hatalmas vászonsátrakká.<sup>18</sup> A mutatványosok ponyvás szekereken zötyögtették a vásznakat, a rudakat, a vetítőt, a fény- és hangfelszerelést, valamint a filmszalagokat városok és nagyközségek között, egyesek az államhatárokon is át- és átjártak. Sokan saját áramfejlesztőt is utaztattak. Méterárban vásárolták a filmeket, és hosszú időközönként frissítették a műsört, a régebben beszerzett filmeket is újra és újra levetítették. Ahogy Füzi Izabella is megjegyzi: „a méterárban megvásárolt, akár több száz tételre (rövid terjedelmű filmre) terjedő filmkínálattal rendelkező mozisok a közönséget cserélték, nem a filmeket.”<sup>19</sup>

Ha kezdetben javarészt tömegrendezvények alkalmával bontottak sátrat, ahol ad­va volt a szórakozni érkezett közönség, később pusztá önmaguk vonzerejében bízva, átlagban kétheti vagy egyhavi időre állapotok meg a városok valamely központi vagy félreeső részében – de akár többre is, ha az üzlet virágzott. A mozikaraván meg­érkezését (Szolnokra) Berta Ferenc hangulatos reprodukcióján keresztül javasolom át­érezni, hozzávetőlegesen: „A mozinak már az állomásról – a mai indóházról – való bevonulása is felkeltette a város figyelmét és kíváncsiságát. Elöl két bivaly és két ökör egy irlgalmatlan nagy, ötméteres kéményű gőzgépet húzott. Utána két, szénnel megrakott szekér csikorgott. A szekerek után stráfkocsik következtek. Az egyik­en ponyvák, sátorkötelek porosodtak, a másikon alácsuklós lábú lócák voltak sorba rak­va, mindenféle vasszerkezetekkel együtt. Csak a Csirkepiacon állt meg a menet, s megkezdődött a sátorverés. Alig telt el néhány kurta óra, már ott állt a négyszögletes sátor a tér közepén. Akkor melléje húzták a gépet, drótokat húzigáltak ki, villany­körtéket csavargattak. Vászonra festett, rikító képeket raktak mind a két bejárat fölé, és ezzel minden kész volt a mozgókép bemutatására.”<sup>20</sup>

A helyszínen összeácsolták tehát a ponyvasátrát, a helyre és az előadási jogra a rendőrfőkapitányságtól engedélyt váltottak. Eleinte erre nem volt szükség, viszont akkortól már igen, amikor az egyre gyakrabban és mind nagyobb számban összeverődő tömeg zavaróan hatott a városvezetésre. A több egyperces filmből átlagban 15-20 perces műsort állítottak össze, amit a sajtóban hirdettek, és kikiáltókat, illetve plakátokat használva reklámoztak, majd a sátor megteltekor, apró szünetek beiktatásával levetítették azokat a szájítatva ámuló nagyérdeműnek. A műsor elsötétített nézőtérén ülő- vagy állóhelyről volt követhető, rendszerint a vászon mögött kattogott és zúgott a mozigépész által kezelt vetítógép, a különféle filmes jelenetekhez egy vagy több zenész szolgáltatott hangos aláfestést, esetleg egy gramofon recsegésére vagy éppen zene nélkül villódzott a vászon.

Hogy mit láthatott és esetlegesen érezhetett a korabeli néző, ahhoz Tom Gunningot idézem: „az attrakció mozija közvetlenül ragadja meg a nézők figyelmét, vizuális kíváncsiságra ingerel, és izgalmas látványosságon keresztül szerez örömet – egyedülálló eseményen keresztül, ami legyen bár fiktív vagy dokumentációs, és önmagában érdeklődésre tarthat számot. A bemutatásra kerülő látvány lehet filmszerű is, [...] vagy trükkfilm, ahol a filmes manipuláció (lassítás, visszajátszás, átváltozós trükk, többszörös expozíció) adja a film újdonságát. A fikciós helyzetek gyakran gegekre, vaudeville-számokra vagy döbbenetes, illetve érdekes esetek (kivégzések, napi események) újrajátszására korlátozódnak. A közönség közvetlen megszólítása, mely során az attrakciót a néző számára showman kínálja fel, alapvető a filmkészítés ezen megközelítésében. A színházi bemutató dominál a narratív beleélés felett, hangsúlyozva a sokk vagy meglepetés közvetlen hatását a történet kibontakozásával vagy az elbeszélői világ teremtésével szemben.”<sup>21</sup> A showman ez esetben maga a vándormozis, aki fellejtette a látványosságot, magyarázta, és akár befolyásolhatta is az értelmezést, új jelentést kölcsönözve átmenetileg a rövid jelenetek.

A vándormozizás orbitálisan nagy üzlet volt, ezt a sátrak alapterületének változása is jelzi. Míg 1900-ban még 96 m<sup>2</sup> volt az átlagos méret, 1910-ben már 332 m<sup>2</sup>-es sátor is előfordult Európában. A német piacon a filmek 78%-a nem német produkció volt, ennek is 38%-át a francia Pathé cég szolgáltatta.<sup>22</sup> Előbb a városokban, utólag a kisebb településeken szűnt meg az egymást váltó vándormozisok késő tavasz, nyár kora őszi dényi kultúrakínálata. Télen költséges és veszélyes lett volna fűteni a gyúlékony mozisátrát, viszont kivételek előfordultak, egyes vándormozisok ugyanis hűtött-fűtött sátrát tudtak működtetni, a tél lévén az egyik legjobban jövedelmező évszak, ha a vállalkozónak futotta ilyen extrákra. A vetítéshez kibérelhettek helyiségeket is. Így tettek a vállalkozók a lelegején, amikor még a bemutató vetítések a kuriózumkategóriába tartoztak.

Kolozsváron is sor került az első mozgóképvetítésekre, gramofonbemutatókkal összekapcsolva, 1896 végén és 1897 lelegején a városi Vigadóban.<sup>23</sup> Aradon is ugyanekkor vetített „élőképeket” egy bizonyos Josef Stiffler bécsi vállalkozó a Fehér Kereszt Szállodában, majd nyáron megismételte, ekkor 20 rövidfilm szerepelt a műsoron.<sup>24</sup> A friss találmány nem örvendett túlzottan nagy népszerűségnek még, így önmagában, viszont amikor egy színdarab keretében vetítettek rövidkeket, a közönség fogékonyra vált. Egy bizonyos Stein Mór, akit a *Magyar Polgár* „budapesti kinematográfus”-ként azonosított be,<sup>25</sup> 1898-ban színre vitte *Mozgófényképek* című, apró filmes inzertekkel gazdagított színházi előadását a magyar fővárosban, és vele szerződött Janovics Jenő, aki a kolozsvári egyetem magyar irodalom és esztétika szakos doktori hallgatója volt, és csupán színészként állt akkor még a

Kolozsvári Nemzeti Színház alkalmazásában. Janovics elkészítette saját változatát a *Mozgófényképek* teljes sorozatának egyik jelenet-filmszkeccséből (a darab különben eredetileg német volt), és mérsékelt sikerrel mutatta be négy előadás során 1899 év elején.<sup>26</sup> Stein vagy Janovics változata elkerült Zilahra is 1899 márciusában.<sup>27</sup>

Stein rövidesen Benkőre magyarosította a nevét, és Sepsiszentgyörgyön telepedett meg a jelek szerint, ott könyvkereskedő vállalkozást indíthatott. 1900-zal kezdődően innen kiindulva – ahol áprilisban tartotta meg humoros előadását „élőfényképekkel” – jutott el még azon év júniusában a távoli Nagyváradig.<sup>28</sup> Itt a Kereskedelmi Csarnok adott otthont az előadásnak, amelyet „az egész kontinensen egyedüli két villanygéppel működő élő színjáték” gyanánt reklámoztak, maga a vetítés felülete „300 négyszög lábnyi” volt (kb. 35 m<sup>2</sup>), „3000 gyertya fényével megvilágítva”. Minden gépet Benkő egyedül kezel. Roppant rövid ideig, egy évvel Benkő-Stein turnéja előtt Zlinszky András mozgókép-mutatványosnak felcsapott selmebányai kocsitulajdonos tett körutat Erdélyben és környékén. Műsorával megjárta 1897 márciusában Felsőbányát (ahol alacsony érdeklődés mellett vetített),<sup>29</sup> Zilahot (itt a Tigris Szállóban mutatványozott),<sup>30</sup> Aradot,<sup>31</sup> és Sepsiszentgyörgyön is megfordult március végén.<sup>32</sup> Áprilisban Budapesten kápráztatta el Edison találmányával a fővárosi sajtó képviselőit,<sup>33</sup> majd Kassán lépett fel. Amilyen hirtelen jött azonban, olyan hirtelen el is tűnt. Nagy valószínűséggel ő az a Zlinszky András, aki az 1899–1902-es második búr háborúban megsebesült.<sup>34</sup>

Benkő-Stein vissza-visszatérve turnézott a következő években. 1903 októberében járt például Tordán<sup>35</sup>, ahova a három évvel korábban Nagyváradon is vetített mozgófényképeit vitte, és Kolozsváron,<sup>36</sup> ahol a Vigadóban vetített, többek között táncoló hölgyről készült rövidet.

Vándormoziszerű, de társainál tartalmasabb műsorral turnézott a budapesti székhelyű Uránia Tudományos Színház a berlini Urania példájára. Természettudományi kísérleteket, ismertterjesztő műveket és mutatványokat egyaránt színpadra állított. A Színházat az Uránia Magyar Tudományos Egyesület Rt. alapította, és 1899-ben nyílt meg a fővárosban. Kezdetől fogva mozgóképekkel járta az országot, idővel vidéki osztályokat hozott létre, és tudósok által levezetett előadásait füzetben is megjelentette. Egyes előadásokat „egységcsomag” formában terjesztett, amelyek tartalmazták az előadások szövegét, az illusztrációs képsorozatokat vagy filmeket, vetítógépet, belépőjegyeket. A csomagot kölcsönzéssel juttatta el vidékre. Leginkább az 1906–1913 években virágzott a vállalkozás, azonban az 1913–14-es évadot veszteséggel zárta, és tudományosabb korszaka lejtmenetre került.<sup>37</sup> Az Uránia Kolozsváron 1901 elején járt, és visszatért 1903-ban, majd Nagy Udvari András, az Apolló mozi tulajdonosával szerződött, később az Uránia mozával.<sup>38</sup> Tordára 1902-ben Király Pál vállalkozó, az Urániával egy épületben működő Alhambra színház-mulató igazgatója hozta el a Tudományos Színház műsordarabjait. Később, 1907 tavaszán maga az Uránia látogatott el Tordára, színházi előadással és rövidfilmekkel.<sup>39</sup> Székelyudvarhelyre is eljutottak 1903 nyarán az Uránia előadásai,<sup>40</sup> és eljutottak Sepsiszentgyörgyre is 1905 elején.<sup>41</sup>

Egy magát A. Crause aláírással ajánló mutatványos<sup>42</sup> 1905. március végén és április elején Kolozsváron, a Szentegyház utcában éppen a nem sokkal korábban felszámolt Világpanoráma termét bérelte. A vetített filmek között az orosz–japán háború és Szergej orosz nagyherceg felrobbantása is szerepelt. Viszonylag frissen tekinthető a műsor, ha figyelembe vesszük, hogy Szergej Alekszandrovics

Romanov orosz nagyherceggel a hintójára dobott bomba 1905. február 4-én végzett. A vállalkozás „bioskop”-ként volt hirdetve, mozgófényképek vetítésére és gramfonhangverseny előadásokra szakosodott.<sup>43</sup>

A kolozsvári, de még az aradi, nagyváradai és szatmárnémeti közönség is tudta már, mi fán terem a bioskop, ugyanis A. Crause előtt pár évvel, 1902-től kezdve megjelent Erdélyben is egy hannoveri vándormozis, név szerint Georg Narten (így hirdette magát a német és román nyelvű sajtóban, a magyarban viszont Narten Györgyként), és sátrában, illetve később sátraiban bioskop-céger alatt mutatványozott.

Georg Heinrich Friedrich Gottlieb Narten<sup>44</sup> 1853. június 30-án született a hannoveri List negyedben, és szülővárosában szerzett mérnöki oklevelet. Mint építész-mérnök felügyelte 1897–99-ben a harburgi Elba-hidak egyike, az acél ívhíd építését, tagja volt a tartományi építészeti tanácsnak, és különféle építkezések vezetőjeként tevékenykedett. A St. Louis-i világiállításról ezüstéremmel tért haza 1904-ben, később vízvezetési, majd folyószabályozási felügyelő lett. Vándorlásai előtt és azok kezdetén hídépítéseket felügyelt, vándorlásai idején, 1903-ban áthelyezték Szczecinbe (Pomeránia, Lengyelország), az Odera folyón elvégzendő építkezésekhez, 1910-től titkos tanácsos, 1916-tól kormánytanácsosi rangban vezető építőmérnök, abban az évben áthelyezték az Odera folyószabályozási igazgatóságra Boroszlóba (Wrocław, Szilézia), itt nyugdíjazták 1921-ben, és ugyanitt hunyt el 1933. március 30-án. Narten szórakoztatóipari létesítményt működtetett 1896 körül Arnstadtban (Hannovertól délre, 240 km), és ugyanannak keretében fényképészeti műtermet is fenntartott, azt megelőzően, hogy vándormozis életvitelbe kezdett. Arnstadtban már vetített filmet sátorban, onnan indult vándormozijával, valamint egy 12 lóerős lokomobillal (áramfejlesztő) felszerelve. Fokozatosan egyre keletebbre próbált szerencsét. 1897 és 1902 között a téli hónapokat Leobenben (Ausztria), Fiumében, Triesztben és Grazban töltötte, 1902-től megjelent a magyar nyelvterületen (első felbukkanása: Sopron, 1902. augusztus). Magyarország területén 1902 és 1909 között vándorolt, a telet rendszerint Budapesten töltötte, kora tavasszal elindult, késő ősszel visszatért, majd a karavánt eladta, és visszaigazolt mérnöknek.

A vállalkozáshoz 1909-ben mozigépészként alkalmazott Bertók József így emlékszik a Narten-szekérsorra: „a híres Narten vándormozis nagy újdonság és szenzáció volt, ponyvája alatt 40 férőhelyes nézőtérrel és saját áramfejlesztővel. A sátor hossza 40 méter volt, egész hosszában szabad és díszes széksorközzel. Külsejét »vonzóan« 300 színes égővel és 12 ívfényű lámpával díszítették. A gőzgép lendítőkerekét is három színes égő ékesítette, amelyek forgáskor növelték a látvány hatását. A vándormozis négy nagyon szép kocsival rendelkezett, melyekből kettőt a tulajdonos, egyet a személyzet használt, és a negyedikben volt elhelyezve a vetítógép.”<sup>45</sup> A karaván felszereléséhez tartozott egy Pathé márkájú felvevőgép is, amellyel a meglátogatott településeken filmezett valamelyik alkalmazott.<sup>46</sup>

Narten Györgyöt első alkalommal a Tiszán túl 1903 áprilisában Aradon találjuk. Látványosságait a sajtóban hirdette, egy-két vetítés bevételét felajánlotta a Kossuth-szobor alapnak, és egyes értesülések szerint filmet is forgatott a helyszínen *Aradi látképek* címmel. A „forgatott”-at úgy kell érteni, hogy lefilmezte a város épített látványosságait, és a rövid „dokumentumfilmet” távozáskor mintegy búcsúfilmként vetítette a közönségnek. Arad után legközelebb Kolozsváron mutatványozott 1903. június elejétől, ahol a Hunyadi téren húzta fel „óriási kinematograph” sátrát, műsorán az igazi ínycsészes 200 méteres – nagyjából

tehát 10 perces – bibliai történet, *Az elveszett fiú*. Rögtön ezután Nagyváradra érkezett 1903. június 21-én. Többrendbeli felbukkanását a városban és hirdetéseit, illetve a sajtóban róla szóló cikkeket Kupán Árpád sorjázta és elemezte *A mozi évszázada Nagyváradon* című 2007-es könyvében. Narten nagyváradai szereplését rendszerint pozitívan fogadta a helyi sajtó, kivéve a *Tiszántúl* konzervatív napilapot.

Feltehetően az 1904-es évben egy másik sátrat is beszerzett, amelyet (vagy inkább az addig használtat, megtartva magának az újat) ugyancsak „Narten” név alatt egy alvállalkozónak adta át, aki egy másik útvonalon, vagy esetleg ugyanazon, pár héttel az anyakaravánt megelőzve vagy azt követve járta sorra a városokat. Egyikük Tordán szórakoztatta a közönséget áprilisban, műsorán olyan címekkel, mint „az orosz–japán háború, Port Arthur bombázása, a tordai hentes a borbélynál, a kedélyes betörő, egy perc késés, masszírozás a kövérség ellen, csók az alagút alatt, egy női szépség a kulcslyukon át, egy 72 éves fiatal ballett-táncosnő, a New York kávéház égése Londonban”.<sup>47</sup> Augusztus végén Nagyváradra futott be újból, talán maga Narten is, számtalan fikciós egypercessel, melyek közül a vígjátékokat élvezték leginkább a nézők, és itt sor került arra is, ami a Narten-karaván védjegyévé kezdett ekkor válni: „A Narten-féle Bioscop vállalat tulajdonosa a Körös-korzón sétáló közönségről kinematográf felvételeket eszközölt, melyeket legközelebb, – mint értesültünk – a napi műsorba be fog mutatni” – írta a *Nagyvárad* napilap 1904. szeptember 15-én.<sup>48</sup>

A búcsúvetítést követően Narten Szatmárnémetibe szekerezett, és moziatrát az Árpád utcai fapiacon állította fel szeptember 21-én. A műsört alkotó filmek a szatmári sajtó szerint „művészi kivitelűek, tiszták, tökéletesek s különbek”, mint az Uránia Mozgóképszínház nemrég távozott vándormozijáé. Szeptember 25-én az újonnan épített tűzoltótorony avatásakor az ünnepséget és a tűzoltógyakorlatot lefilmezte, majd este a 300 főre terített Deák téri díszlakomán, a torony erkélyén felállott honvédszenekar kíséréte mellett hatalmas vászonra vetítette műsorát és Meszlényi Gyula római katolikus püspök mellképét, amit a közönség megélt. Távozás előtt a szatmári önkéntes tűzoltó- és a mentőegyletnek 50-50 koronát adományozott, és október elején elhagyta a várost. Fazekas Lóránd szerint október 25-én visszatért Szatmárnémetibe, és levetítette a tűzoltóegylet ünnepi gyakorlatozását, melyet a toronyavatáskor filmezett.<sup>49</sup>

Remekül érezte magát Erdélyben, és jövedelmező lehetett számára itt tartózkodni (vagy talán inkább az történhetett, hogy Magyarországon a Tiszáig túltelítette vált a piac), mindenesetre az 1905-ös év java részét itt töltötte. Narten feliratú sátrakat állítottak fel Kolozsváron (május vége) – itt filmezett is, a mű címe: *A kolozsvári Mátyás-tér látképe* –, majd Brassóban (június vége), Nagyszébenben (július vége), Marosvásárhelyen (szeptember) járt. A sajtóban Narten aláírásával reklámozták a karavánt, viszont korántsem biztos, hogy ő személyesen minden helyszínen megfordult. Nagyváradra 1906 szeptemberében érkezett egy Narten-sátor, és Nagenyedre októberben, ahol első este az áramfejlesztő működése és minden reklámfény kigyulladásá riadalmat okozott, félrehúzták a harangokat, és a Piac tere tüzet oltani szaladt össze a lakosság – ha hinni lehet az *Ellenzék* 1906. november 6-i rövidhírének. A következő évben felbukkant egy Narten-sátor ismét Szatmárnémetiben (1907. augusztus) és Nagyváradon (szeptember), de egy másik is Marosvásárhelyen (szeptember), amelynek igazgatója nő volt ugyan, de a sajtóban közzétett hirdetések alján Narten neve szerepelt.

Ha korábban azt írtam, hogy 1904–5-ben jól érezte magát Erdélyben, és itt még nem volt annyira telített a piac, 1906-tal kezdődően a Narten-sátrak kizzo-

rultak például Kolozsvárról és a Székelyföldről, s a partiumi városokat is egyre ritkábban látogatták. 1908-ban például egyetlen hír sincs arról, hogy a korábban célba vett kelet-magyarországi települések valamelyikén megfordult volna, 1909-ben viszont megérkezett a Bánságba. A karaván tavasszal gördült be Temesvárra, és itt valóban Nartenről van szó, ugyanis az aradi születésű Bertók Józsefet, későbbi román filmek operatőrét ő személyesen alkalmazta mozigépészeknek. Az év folyamán bejárták a bánsági és szerbiai nagyobb településeket, majd Narten hirtelen eladta vállalkozását és visszavonult.

Az *Erdővidék* hetilap jelentette 1904 júliusában, hogy Baróton egy bioskop-vállalkozó a Korona Szálló nagytermében mutatványozik csatajelenetekkel (ez akár Narten is lehetett).<sup>50</sup> Csíkszeredában 1906 nyarán a Czirják-féle mozgóképmutatványos bérelte a Vigadót és vetített drámai képeket, a *Csíki Lapok* szerint.<sup>51</sup>

Hasonlóan nagy és sokfelé megfordult vállalkozás volt a Lifka-féle mozikaraván. A kezdetben vándormúzeum- és panoptikum-tulajdonos, cseh származású Lifka család 8 kocsi hosszú különvonaton utaztatta mutatványait, köztük a Lifka testvérek, Sándor és Karl által Triesztben épített vándormozit. A múzeumot és a panoptikumot megözvegyült édesanyjuk, Ernesztin működtette. A 460 ülőhelyes vándormozival 1901-ben kezdődött turnéjuk, ám amikor 1904-ben egy nagyobb, 580 férőhelyes sátrat is megépítettek, a két testvér külön utakon indult el: Sándor ekkortól a magyar, Karl az osztrák területeken mutatványozott. Készült egy harmadik, a másik kettőnél jóval nagyobb, 900 ülőhelyes mozisátor is, amely mellé 15 fős személyzetet alkalmaztak. A vonattal mintegy 60 településen jártak 1901 és 1911 között az Osztrák–Magyar Monarchia területén.<sup>52</sup> Az Erdélybe elkerült látványosságot Elektrobioskopként hirdették.

Megfordultak Kolozsváron is 1906 nyarán, a sátrat a Hunyadi téren állították fel (ekkor már készen állt a színház új épülete), ott pöfögött az áramfejlesztő is. Négy, egy-egy órás előadást tűztek ki minden napra, s ezeket Ernesztin ajánlotta a közönség figyelmébe.<sup>53</sup> Pár hónappal később az újonnan nyílt Apolló mozi hírnek tűnő, de fizetett hirdetésben Lifka-ellenreklámmal magasztalta önmagát: „Gyönyörű előadásával és változatos műsorával felülmúl minden kóbor, holmi Lifka-féle színházat, aki csak a külső reklámra ad, és belül a látogató vajmi keveset lát, nem úgy, mint a mi villamos színházunkban.”<sup>54</sup> Ennek ellenére a Lifka hívónév volt, Marosvásárhelyen 1909 végén a színháztermet bérelték ki 10 előadásra, és minden alkalommal teltháznak vetítettek – a sajtó szerint. Utána a Lifka Sándor vezette karaván Tordára érkezett, és a Vigadó nagytermébe rendezkedett be.<sup>55</sup>

Míg a vándormozisok körbeszekereztek Erdélyt, a Bánságot és Partiumot, addig állandó mozik is nyíltak a nagyobb városokban: 1906-ban Nagyváradon a Korona, Kolozsváron az Apolló, Brassóban az Edison 1907-ben, Aradon az Uránia ugyancsak 1907-ben, Marosvásárhelyen 1907-ben kettő is működött, Szatmárnémetiben is legalább egy ekkor, viszont Temesvár első mozijának alapítása 1908-as keltezésű, Tordán 1911-ben rendeztek be hasonlót, Sepsiszentgyörgyön 1912-től vetítettek a városháza nagytermében, s az első állandósuló mozgósínházat Csíkszeredában is az 1912-es év hozta el, stb. A „kőmozik” mellett azonban még bukkantak fel időnként vándormozisok, például 1913-ban a roppant népszerű Misztrik L.-féle bioskop Nagyváradra érkezett, és közel egy egész hónapot maradt. Az 1000 férőhelyes sáttal és 16 lóerős áramfejlesztővel felszerelt, 50 fős zenekart foglalkoztató Misztrik vállalkozása tudta még ekkor vonzani nagy számban a mozgóképekhez immár hozzászokott vagy azokat egyenesen már megunt közönséget.<sup>56</sup>

De hogyan is ne vonzotta volna, amikor a kor emberéből olyan heves érzelmeket tudott kiváltani a vásznon villódzó történet, mint amilyenről a *Szászváros* 1907. augusztusi 8-i lapszámában „Levelező Teofil” kanyarított tárcát, és amihez a példát gyaníthatóan az életből vette: „Érdekes a sok tarka-barka mozgó kép; tragédia, bohóság, aktuális felvételek, és gyors egymásutánban váltakoznak a képek egy zongora hangjainál. A sok nyárspolgár, főleg asszonynépség felette élvez. Ha tragikus jelenetek láthatók izgatottsággal, visszafojtott lélekzettel lesik a fejleményeket, néha egy-egy megjegyzéstől kísérvé. – Ah! Jaj! Szegény! Vége! Ott a kés! Szúr! Lő!...

A bohóságoknál van nevetés, hahota, meg ellenkező megjegyzés. A nézőtér sötét, alig látja az ember a szomszédját. Egy erős drámai jelenetnél, mikor egyik a másikat torkon ragadja, és fojtogatni kezdi, egy úr a nézőtéren felugrik, újra leül, ismét felugrik, majd leül, ismét felugrik, majd leül. Egy nő hangosan elkiáltja magát: – Segítség! Mentsék meg!

Erre az az úr ismét felugrik, és a színpad felé rohan, hogy megmentse az egyiket a másik karmai közül. Mire odaér, új kép tűnik elő, és a szegény fojtogatott már elaléltan ott fekszik, mellette térdepel a gyilkos. Az úr, a megmentő, a gyilkos felé sújt öklével, és a vásznon egy nagy repedést kap.”

#### ■ JEGYZETEK

1. Vörös Károly: *A művelődés és a kulturális élet alakulása Budapesten (1873–1945)*. In: Horváth Miklós (szerk.): *Tanulmányok Budapest múltjából XX*. Statisztikai Kiadó Vállalat, Bp., 1974. 97–107.
2. Gyáni Gábor: *A kultúra adásvétele*. Budapesti Negyed 1997. 2–3. sz. 6.
3. Faár Tamara: *A mozi a falusi társadalomban*. Első Század 2007. 1. sz. 48–49.
4. Gyáni Gábor: i. m. 6.
5. Kolta Magdolna: *Képmutatók Pest-Budán*. Budapesti Negyed 1997. 1. sz. 5–30.
6. Uő: *Képmutatók. A fotográfiai látás kultúrtörténete*. (A magyar fotográfia történetéből 29.). A Magyar Fotográfiai Múzeum kiadványa, Kecskemét, 2003.
7. Srdjan Knežević: *Filmvetítések Budapesten 1896 és 1900 között*. Filmkultúra 1995. 12. sz. 20–21. Ezzel szemernyit sem maradt el a fejlett világ többi kultúrközpontjától, például New Yorkban is 1896. április végén volt az első vetítés.
8. Hogy ugyanezt elérték volna az eliteknél is, az még vita tárgyát képezi a szakirodalomban, mindenestre, az állandó mozgósínházak megjelenése az elitek tömegkultúra-fogyasztásához minden kétséget kizáróan hozzájárult, ugyanis a mozik sötétjében élményt kereső elitek egyszerre osztozhattak benne az alacsonyabban művelt tömeggel, ami a kultúrafogyasztás demokratizmusát hozta el.
9. Calvin Pryluck: *The Itinerant Movie Show and the Development of the Movie Industry*. Journal of the University Film and Video Association. 1983. 4. 11–22.
10. Lásd Roberta Pearson: *Az átmeneti mozi*. In: Nowell-Smith, Geoffrey (szerk.): *Új Oxford Filmenciklopédia*. Glória, Bp., 2004. 23–42.
11. *Ahol nem járnak színházba*. Kolozsvári Friss Ujság 1903. 28. sz. 28. 1–2.
12. Egyszerűes mozgókép-nézegető, amelyben kézi tekeréssel sebesen pörgetett állóképek hozzák létre a rövidfilmet. Az amerikai Herman Casler és W. K. L. Dickson találmánya.
13. *A vakok intézetének*. Magyar Polgár 1901. 4. sz. 6.
14. *(Hirdetés)*. Brassói Lapok 1903. 73. sz. 8.
15. Az Egyesült Államokra vonatkozóan lásd Vanessa Toulmin: *The story of the fairground bioscope show and the showmen who operated them*. Film History 1994. 6. 219–237.
16. A vándormozi jelenségének kiterjedt szakirodalma van, a német nyelvű kutatásban wanderkino vagy zirkuskinematograph, a franciában cinéma forain, az olaszban ambulanti, az angolszászban itinerant/travelling movie show vagy fairground cinema stb. A mutatóanyagként hasznosított filmeket Tom Gunning cinema of attractions-ként (az attrakció mozija) azonosította (*The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*. *Wide Angle* 1986. 3–4. 63–70.) A német vándormozisok és útvonalai leltárához lásd Ernst Kieninger: *Das klassische Wanderkino 1896–1914: Filmkommunikation auf dem Weg zur Institution am Beispiel Niederösterreich und Umland*. 1992. Mesteri dolgozat, Bécsi Egyetem, kézirat.
17. Szigorúan műszaki szempontból tekintve van ugyan különbség a Lumière fivérek által kifejlesztett kinematográf és a Skaldanowsky fivérek által ugyanakkor megalkotott bioszkóp között,



- viszont a korabeli szóhasználatban ezek rövidesen összecserélődtek, összekeveredtek. Szemantikai probléma: a szóhasználati forma nem feltétlenül felel meg a műszaki tartalomnak.
18. Az Európában működő vándormozik történetének áttekintéséhez lásd Joseph Garncarz: *The Fairground Cinema – A European Institution*. Martin Loiperdinger (ed.): *Travelling Cinema in Europe. Sources and Perspectives*. Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main, 2008. 79–91.
  19. Füzi Izabella: *Mozgóképek és mobilitás. Történeti katalógus*. Agora Alapítvány a Társadalomkutatásért, Szeged, 2022. 21.
  20. Berta Ferenc: *Kép–fénykép–mozgófénykép mutatóvány Szolnok városában 1852–1912*. In: Bagi Gábor et al. (szerk.): *Tisicum. A Jász-Nagykun-Szolnok Megyei Múzeumok Évkönyve 17*. Szolnok, 2008. 322.
  21. Tom Gunning: *Az attrakció mozija. A korai film, nézője és az avant-garde*. In: Kovács András Bálint – Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Palatinus, Bp., 2004. 297–298.
  22. Joseph Garncarz: i. m. 79–91. Szerinte az osztrák vándormozik felfutása a római katolikus közönségnek köszönhető, a protestánsok sokáig nem voltak erre fogékonyak.
  23. *A Kinematograph és Graphophon*. Kolozsvár 1897. 2. sz. 2–3.
  24. Puskel Péter: *Moziláz Aradon*. In: Ferenczi Szilárd – Zágoni Bálint (szerk.): *A moziátortól a tévétoronnyig. Fejezetek a romániai magyar filmezés, televíziózás és moziás történetéből*. Iskola Alapítvány – Filmtett Egyesület, Kvár, 2021. 63.
  25. *Új darabok*. Magyar Polgár 1898. 225. sz. 8.
  26. Enyedi Delia: *„Itt először”*. *Mozgó fényképek a Farkas utcai színházban*. In: Ferenczi Szilárd – Zágoni Bálint (szerk.): i. m. 116–118.
  27. Z. Dobsa Etelka: *Egy korai felismerés*. *A Hét* 1976. 28. sz. 2.
  28. *Edison színház Nagyváradon*. Nagyvárad Napló 1900. 127. sz. 5; 8.
  29. *Phonograph és Kynematograph*. Felsőbányai Hírlap 1899. 6. sz.
  30. Z. Dobsa Etelka: i. m.
  31. Puskel Péter: i. m. 63.
  32. *Kinematográf*. Székely Nemzet 1899. 47. sz. 4.
  33. *Az optika csodái*. Budapesti Hírlap 1897. 118. sz. 9.
  34. *Búr parancsnok Fiumében*. Budapesti Hírlap 1902. 231. sz. 5.
  35. Sebestyén Kálmán: *A filmvetítések kezdete Tordán*. In: Ferenczi Szilárd – Zágoni Bálint (szerk.): i. m. 73–74.
  36. Kápolnási Zsolt: *A kolozsvári mozihálózat kiépülése (1896–1918)*. In: Ferenczi Szilárd – Zágoni Bálint (szerk.): i. m. 23.
  37. Kollega Tarsoly Zsolt (főszerk.): *Révai Új Lexikona*. Babits Kiadó, Szekszárd, 2006. 342–343.
  38. Kápolnási Zsolt: i. m. 22; 25; 28.
  39. Sebestyén Kálmán: i. m. 72; 74.
  40. Szabó Károly: *Székelyudvarhely mozi története*. In: Ferenczi Szilárd – Zágoni Bálint (szerk.): i. m. 88.
  41. József Álmos: *Filmvetítés Sepsiszentgyörgyön (1899–1944)*. In: Ferenczi Szilárd – Zágoni Bálint (szerk.): i. m. 78.
  42. Közlebbi nem deríthető ki róla pillanatnyilag, viszont a századfordulón járta az országot egy Krause Albin nevű hipnotizőr, aki hol németnek, hol amerikainak adta ki magát. Fellépett Nagyváradon és Kolozsváron is, mindkét városban összetűzésbe került a közvéleménnyel (Nagyváradon a városvezetés, Kolozsváron a sajtó tiltakozott ellene), a mutatóványai ugyanis nemigen sikerültek, és ízléstelennek érezte őket a közönség. 1900 végén úgy hírlett, egy német városban letartóztatták.
  43. *(Hirdetés)*. Ujság 1905. április 1. 4.
  44. Narten bolyongásaihoz magyar nyelvterületen lásd Ferenczi Szilárd: *Négykerekű kicsi mozi*. *Filmtett* 2022. december 30.
  45. *Uő*: Egy vándormozigépész útjai. Képzelt interjú Bertók József (1891–1972) operatőr emlékirata alapján. In: *Uő – Zágoni Bálint* (szerk.): i. m. 167.
  46. *Uo*. 168.
  47. *Bioskop a Szénatéren*. Aranyosvidék 1904. 14. sz.
  48. Kupán Árpád: *A mozi évszázada Nagyváradon*. Partiumi és Bánsági Műemlékvédő és Emlék hely Társaság – Királyhágómelléki Református Egyházkerület – Nagyvárad Római Katolikus Püspökség, Nagyvárad, 2007. 23–24.
  49. Fazekas Lóránd: *A szatmári tűzoltótorony száz éve*. *Honismeret* 2005. 6. sz. 33.
  50. *Látványossága...* Erdővidék 1904. 31. sz. 5.
  51. *Mozgófénykép*. Csíki Lapok 1906. 29. sz. 3.
  52. Füzi Izabella: i. m. 21–22.
  53. *(Hirdetés)*. Előre 1906. 7. sz. 4.
  54. *Villamos színházunk...* *Ellenzék* 1906. 207. sz. 4.
  55. *A Lifka Bioszkop Tordán*. Aranyosvidék 1910. 2. sz. 6.
  56. *Misztrik-féle Bioszkop*. Nagykároly és Vidéke 23. sz. 5.

BERETVÁS GÁBOR

# AZ ONLINE TÉR MEGJELENÍTÉSEI A NAGYVÁSZONRA KÉSZÜLT FILMEN

■ Az internet elterjedésével az emberiség jelentős hányada a napi kommunikáció nagy részét a virtuális térben bonyolítja le. A 2000-es évek első évtizedeiben az online kommunikáció formái nemcsak a mindennapok részévé váltak, hanem annak utánpótlásában, filmes leképeződésekben is megjelentek.

A 2003-as Skype, a 2004-ben alapított Facebook és annak 2008 óta fejlesztett (Facebook) Messenger alkalmazása, illetve az Apple 2016-os versenytársa válasza erre, a Facetime, valamint a WhatsApp, az Instagram, a TikTok és társaik nemcsak a mindennapi élethez kapcsolódó kommunikációs szokásformákként váltak kulcsfontosságúvá, hanem a mindennapi életet leképező filmalkotásokban is egyre hangsúlyosabb szerephez jutottak.

A magyar filmekben kiváltképpen a Z generáció (kb. az 1995 és 2009 között születettek) életmódját, illetve szociális érintkezéseit ábrázoló filmalkotásokban kiemelkedőek azok a filmnyelvi kísérletek, amelyek során a filmek szövetébe a készítők megpróbálják beleapplikálni ezeket az alapvetően mozgóképes eszközöket, a képkötői és kommunikációs szokásrendet (mobilos felvételek, szelfi, Youtube-videók – lefagyó videó, hangulatjelek, chatszövegbuborékok, textuális rövidítések stb.).

Két ilyen nagyjátékfilm Magyarországon: Schwechtje Mihály 2018-ban bemutatott *Remélem, legközelebb sikerül meghalnod* :) című alkotása, valamint Hartung Attila 2019-ben mo-



**...a képbe időközben beugrálnak saját, személyes Facebook-üzeneteink, belóg a saját háttérünk, vagy ahogy jelen esszé illusztrációi is mutatják, a filmképre ráíródnak laptopunk állandó üzenetei...**

zíkba került coming of age drámája, a *FOMO – Megosztod, és uralkodsz*. A kis eltéréssel mozikba került alkotások mérföldkövek a magyar filmművészetben. Prototípusok, melyek nem csupán generációs filmek, hanem az online kor kezdetének szociális szokásait bemutatni hivatott, jelen idejű kísérletek is.

Fontos, hogy mindkét történet jelen időben játszódik, tehát korlenyomatként is működik. Azaz nem visszaemlékező típusú, nosztalgikus hangvételi filmekről van szó, hanem olyan alkotásokról, melyek lényege, hogy realtime érzetet keltse a korabeli nézőben. Persze éppen a tárgyi háttér, illetve a közösségimédia-felületek hangsúlyozottsága miatt elkerülhetetlen, hogy már 2024-ben a film kissé avított korlenyomatként működjön, akár nosztalgikus értelmezést nyerjen.

Ez a jelenség persze általában a jelen idejű generációs filmek sajátja. Hogy példákat hozzak erre a magyar generációs filmek kezdeti időszakából, mindkét említett film a Banovich-féle *Ezek a fiatalok*, illetve a Mészáros Márta által jegyzett *Szép lányok, ne sírjatok!* elvén működik. Ezek az alkotások egy generáció jelen idejű bemutatására törekedtek, ám idővel szimpla korlenyomattá devalválódtak, vagy ha úgy tetszik, nemesültek. Ellentétben mondjuk a Gothár Péter rendezte *Megáll az idővel* vagy Török Ferenc filmjével, a *Moszkva térrel*, mely esetben az alkotók eleve visszatekintő nézőpontból vizsgálnak egy pár évtizeddel a film készülte előtti korszakot, generációt.

De hogyan jelennek meg a közösségi oldalak, egyáltalán az online tér és annak használatai ezekben a filmekben? Nézzük meg, hogy a magyar filmművészet e két, a vizsgálat szempontjából prominens alkotása hogyan is próbálja megmutatni (használat közben) ezeket a social media felületeket.

Előtte azonban vizsgáljuk meg azt, hogy milyen külföldi formabontó megoldások születtek megközelítőleg ugyanebben az időszakban. Hogyan igyekeztek filmjük szövetébe beleszőni az online médiaplatformokat a külföldi filmesek, milyen rokon vonásokat találunk a hasonlóan kísérletező magyar filmekkel?

Timur Bekmambetov 2018-as *Profil (Profil)* című, a Berlini Filmfesztiválon közönségdíjat nyert filmje, illetve Aneesh Chaganty *Searching (Keresés)* című, 2019-es, a Sundance-en elismerést szerzett alkotása ugyan nem generációs filmek, ám az online tér és a közösségi oldalak ábrázolásának speciális alkotásai. Hiszen az online játékok fejlesztőjeként is nevet szerzett Bekmambetov, akár csak az elsőfilmes Aneesh Chaganty, a befogadónak nem klasszikus filmnézői, mozilátogatói élményt nyújt, hanem a nézőt intenzíven, de eddig szokatlan eszközökkel igyekszik „behúzni” a filmélménybe.

Kiemelendő, hogy bár a két filmben hasonló az ábrázolás jellege, Bekmambetov filmjének stáblistáján nincs külön operatőr feltüntetve, míg Chaganty alkotásában erősen érzékelhető az operatőr, Juan Sebastian Baron látásmódja, tevékenysége. A legfőbb kamerapozíció mindkét filmben egy számítógépes eszköz szemszögét közvetíti, ezzel is úttörő módon igyekeznek up to date-té tenni a képet. Elvégre mind a befogadói, mind a képalkotói pozíció így tűnhet a néző számára otthonosnak, vagy legalábbis ismerősnek. Hiszen a digitális korban élő befogadó kommunikációs eszközei ugyanezzel a képi hatással élnek.

Bekmambetov csak ezeket az eszközöket vagy ezek imitációit használja filmjében. A néző pozíciója ennek folytán a számítógépbe, okostelefonba ültetett elő- vagy hátlapi kamera látószöge. A legtöbbet használt képkivágásban pedig ennek megfelelően a monitor előtt ülő embert látjuk. Ezzel a köznapiság képiséggel tudja felkelteni Bekmambetov az otthonosság érzetét a nézőben. Többek között ezzel a módszerrel készíti a nézőt azonosulásra fészereplőjével.

Helyezzük magunkat képbe a megtörtént esetet feldolgozó történettel. A film-ben szereplő angol újságíró, a harmincas éveiben járó Amy (Valene Kane) hidzsabot ölt, és tinédzserré sminkeli magát, hogy az interneten kamuprofilt készítsen, és Skype-on keresztül elcsábítsa és leplezze az ISIS egyik befolyásos, anonimításba burkolózó katonáját (Adam Sidman).

Mivel a sztori leginkább az online térben játszódik, és így könnyen elszegényedhetne, a rendező felvonultat pár mellékkaraktert, ami a film előnyére válik, hiszen így különféle egyéb helyszínek és történések is be vannak kapcsolva a történetbe – ugyancsak a laptopképernyőn keresztül. Így nem csupán a két főszereplő párbeszédére épül az eseménysor. Másrészt a beemelt karakterek, Matthew (Morgan Watkins), a vőlegény és Vick (Christine Adams), a főszerkesztő Amy karakterrajzának erősítését is szolgálják a filmben. Továbbá a környezeti háttér bemutatásán kívül az egyidejűleg érkező, egymásnak ellentmondó jelzések a suspense-hatást is nagyban fokozni tudják.

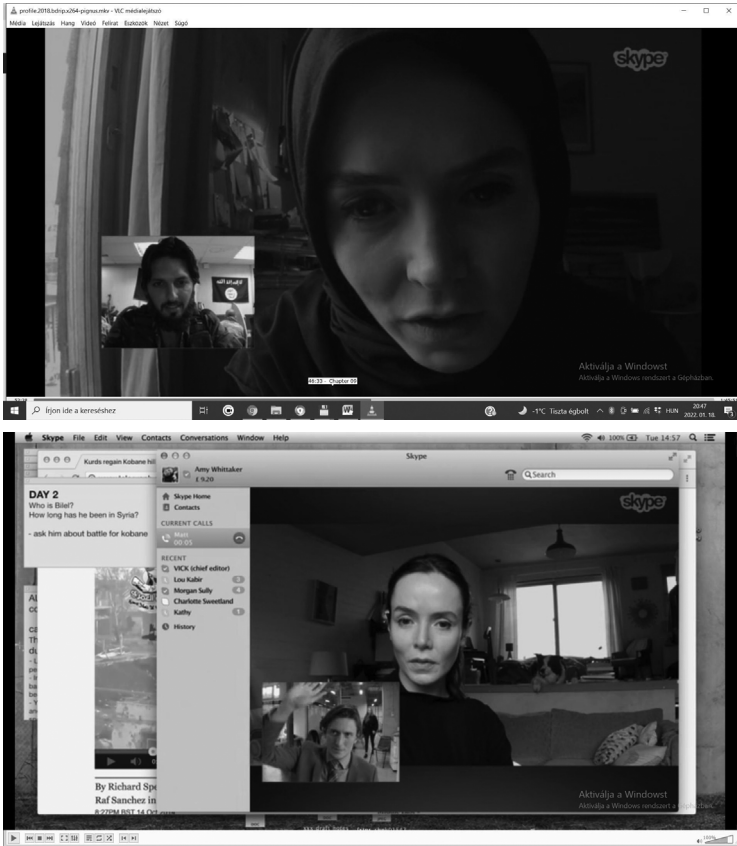
A film, mivel az online térben játszódik, az online teret modellezi, és nem használ külső beállításokat. Mivel a külső kameramozgás, a több kamera nem elemei a film készítésének, a végeredmény is az, hogy a *Profile* úttörő műalkotás lett. A vágás és az osztott képernyő használata az, ami a hagyományos szerkesztési metódus elemeként megmaradt benne. A hagyományosnak számító filmkészítési eljárásokat meghaladó, a digitális social media világot, képiségét imitáló alkotás újszerű befogadói élményt is generál.

Mivel nincs operátor a kamera mögötti térben, a nézőnek könnyen az a benyomása lehet, az Amyre állított laptopkamera mintha szimplán csak rögzítené Amyt, a reakcióit, Amy reakcióin keresztül az eseményeket. Ez a dokumentációs folyamat ismerős lehet a nézőnek. Egyrészt azért, mert a néző is ezt a képkívágást látja mással való kommunikálás közben. Másrészt, mert a Skype, a Messenger és az ezekhez hasonló közösségi kommunikációs platformok visszatükrözik a beszélőt is kommunikáció közben (a kép a képen kis ablakban).

Tegyem hozzá, hogy ez a képiség szembemegy az íratlan szabállyal, miszerint az alanynak a riporterre, a stábra, azaz a kamera mellé és egyben mögé kell néznie, arra kell beszélnie. Ha úgy tetszik, a beszélőfejes dokumentumfilmekben, riportokban megszokott formától kissé eltérő pozíciót ragad meg. A párhuzam azért is fontos, mert a képen az említettekhez hasonlóan hosszan csak egy arcot, egy beszélő fejet, a beszélő fej mimikáját látja a néző. A különbség az, hogy a *Profilban* a beszélő fej a kamerával szemben helyezkedik el, habár a tekintet általában nem a laptopkamera vonalára, hanem leginkább lentebb, a monitorra szegeződik.

A 21. századi általános mozgóképalkotói rítust megidéző gesztus, a nézővel szemben elhelyezkedő arc a nézővel kialakított „személyes” kontaktusként is értelmezhető, ugyanakkor, mivel a történetből tudható, hogy a beszélő fej a film-ben párbeszédet folytat az online térben egy másik szereplővel, a néző a beszélgetőtárs perspektíváját is magára veheti egyazon időben.

Bekmambetov filmjében Amy gépének statikus kamerája csak az egyik nézőpont. Itt a kamera látószögével való játék enged némi teret abból, hogy mennyit láthatunk Amy környezetéből, a laptop képernyőjének dőlésszöge határozza meg a képet. Illetve az, hogy Amy betölti-e a képernyőt, vagy felállva a géptől betekintést enged szobányi környezetébe. Bekmambetov azzal játszik, hogy Amy a tér mélységében hol helyezkedik el, illetve nagy ritkán a szobán belül hova telepszik át.



A térhasználat klauszrofób, hiszen Amy szerepjátéka, az ISIS-vezér bizalmát elnyerő fiatal muszlim lány megformálása a kulturális sztereotípiáknak megfelelően egy otthonülő karaktert kíván meg. Ezért Amy környezetét javarészt egy szűk enteriőr határozza meg. Ebbe az enteriőrbe kukucskálhat be a néző a laptop kameráján keresztül, és így Amyt a leselkedő kamera perspektívájából is megfigyelheti, kusskolhatja.

Ez nem a megszokott, elrejtett nézőstátusz, mivel a kép imitálja az skype-olás aktusát. Mégis a néző azonosulásának szempontjából az eddigi hagyományokon nyugvó állapot új köntösbe való öltöztetéseként is felfogható. A párbeszédet folytató felek bevágása a szokott módszert követi. Így a játékidőt leginkább kitöltő, a vásznon látható két főszereplővel azonosulhat leginkább a mozinéző. A hagyományostól annyiban eltér a kép, hogy a vásznon legtöbbször a Skype jellegzetességét, a kép a képben funkciót kihasználva mindkét szereplőt egyszerre láthatja a néző. Attól függően persze, hogy melyik fél kamerájának perspektívája kerül előtérbe, dől el, hogy a kisebb vagy a nagyobb képen melyik szereplő jelenik meg. Amit nem használ ki Bekmambetov, az a Skype-felület jellegzetességével van szintén összefüggésben. Méghozzá az, hogy egyik beszélő sem használja a szelfifunkciót, azt, hogy a beszélő magát is láthatja a nagy képen, illetve azzal egy időben a nagyba ágyazott kisebbben. Nyilván ez egy külön dramaturgiai elemként szerepelne a filmben, igaz, ezt a képi megoldást nem kívánja meg a történet, ezért nem különösebben számonkérhető a filmeseken.

A feszültség fokozását Bekmambetov úgy segíti meg, hogy Amy képernyőjét igazából a nézővel osztja meg. A vásznon megjelenő Skype-arcképek, illetve Amynek a feszültség növeléséért felelős gesztusai, a szimultán internetes felületek kapkodó módon való megnyitásai, gyors, egymást is részben elfedő megjelenülései a néző bevonására irányuló hatáskeltések rendszereként értelmezhetőek. Az egy időben történő, több platform közötti zsonglörködés, a gyors Google-keresések, technikai bravúrok (gyors törlések, egy álképernyőhátter kreálása stb.) mind az álprofil, a hazudott fiktív virtuális személyiség látszatának megőrzését szolgáló folyamat képi megjelenítései, egyben a néző izgalmának növelésére szolgáló betétek.

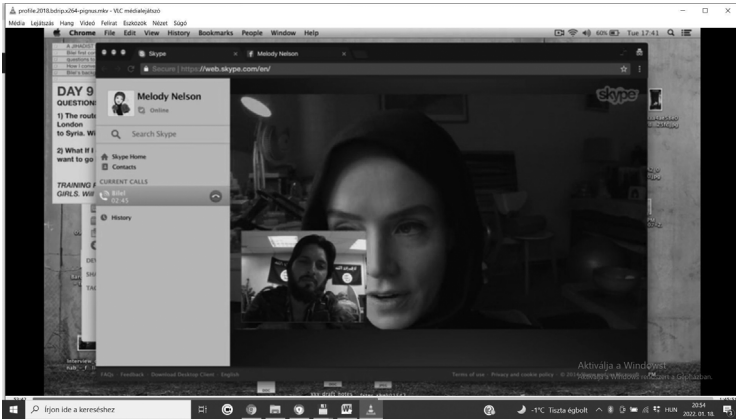
Amy figurája kapja a filmben képileg a legnagyobb hangsúlyt. Az ő szűk képi hátterének ellenpontja az ISIS-vezér állandóan mozgó, számos helyszínről bejelentkező vizuális állapota. Ugyanúgy láthatjuk a földalatti mozgalom irodájából bejelentkezve, mint bevetésen, harcostársai környezetében, egy mozgó kocsiban ülve vagy akár edzőteremben. A mobilos képkivágás ezeknek a szituációknak megfelelően változik a filmben. Mivel javarészt mobilos felvételeken látja a néző, ugyanúgy kapunk róla fekvő-, mint állóképeket. Látunk nála hátlapi kamerára váltást, a bázison készült szelfifelvételeket, a környezetet megmutató körsvenket vagy akár azt is tapasztalhatjuk, ahogy a rossz körülmények miatt megszűnik a jel, akadozik az adás és a vétel, szétesik a kép, csúszik a hang. Ez a képi bravúr is nagyban hozzájárul a történet hitelességéhez, és segíti a bevonódást.



A befogadó aspektusából fontos lehet még egy észrevétel a Bekmambetov módszerét illetően. A kábeltelevízióknak, majd a streaming-szolgáltatóknak köszönhetően egyre többen „moziznak” otthon. A Z generáció tagjainak filmnézési szokásai egyre kevésbé kollektív jellegűek. A moziba járó közönség száma csökkenő tendenciát mutatott már 2018-ban is.

Ezt Bekmambetov mintha ki is használná, így filmjét laptopon vagy asztali gépen nézni még intenzívebb bevonódást eredményezhet. Különös tekintettel arra, hogy a többfunkciós eszköz (device) nem egyértelműen csak a filmnézés élményének kiszolgálásának eszköze, hanem a 21. századi néző mindennapi életének része, szociális kapcsolatainak platformja is egyben. Akárcsak a film főszereplője, a film nézője is órákat tölt hasonló helyzetben a monitort nézve, a gép előtt görnyedve. A géptől való távolság/közelség otthonos a befogadónak.

Ha a laptopunkon nézzük a filmjét, megtörténhet az is, hogy a képbe időközben beugrálnak saját, személyes Facebook-üzeneteink, belóg a saját háttérünk, vagy ahogy jelen esszé illusztrációi is mutatják, a filmképre ráíródnak laptopunk állandó üzenetei (lásd mindegyik illusztrációmon a jobb alsó sarokban a magyar nyelvű, halvány „Aktiválja a Windowst” feliratot). A szövegembe bevágott képek alsó és felső csíkja is gyakran magyar nyelven kommunikál: egyértelműen nem a *Profile* Amy-jének képernyőjéről származnak, hanem már a néző laptopja által a filmképhez hozzáadott, azzal harmonizáló elemek.



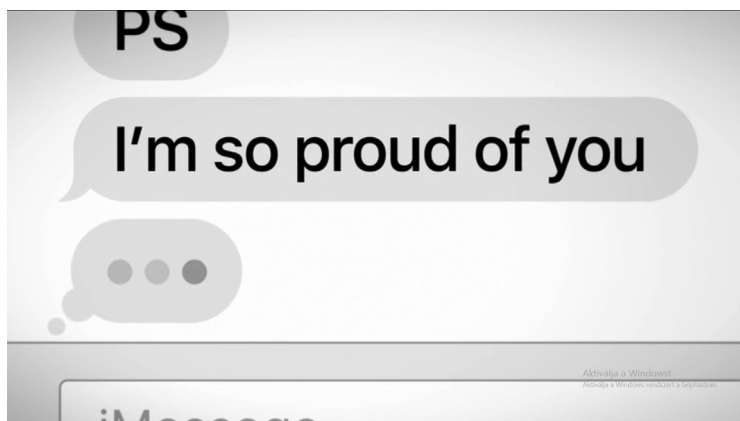
Annak ellenére, hogy a nagyvászon, a közönség többi tagjával való közös élmény megélése, a filmszínházhoz kötődő szeánszjelleg fontossága kiemelkedő élmény, mégis mintha a technikai és a generációs váltás miatt az erre irányuló igény lassan a múlté lenne. Bekmambetov mozija persze működött fesztiválkörnyezetben is, ahol először láttam. Nagyon is jól működik a nagyvászonon. Precízen kiszámolt történet, hihető alakítások, erénye a kitűnő érzékkel adagolt suspense. Ám akkor is, úgy látom, a rendező filmje talán eredményesebben működik egy filmben szereplő laphoz hasonló képernyőn, hiszen a film képi világa, a sokszor az egész képet betöltő monitorkép azt az érzetet keltheti, hogy a néző a saját gépének monitorját, annak böngészőjét nézi.

A film szereplői is internethasználat közben, „géptávolságból”, „eszköztávolságból” vannak megjelenítve. Ez a távolság megegyezik a filmet laptopon néző, a szereplővel azonosuló befogadó távolságával. Ez a device-ember viszony is könnyen megsejtheti a bevonódást. Bekmambetov a 21. századi, digitális korban élő ember magatartásformáira épít. Az asztalon egyszerre kinyitott és változtatott ablakok szimultán olvasására kényszeríti a nézőt, ezáltal is fokozva átéléseinek izgalmát.

Hasonló eszközökkel operál Aneesh Chaganty filmje is, a *Searching*, amelyben egy édesapa kezd online nyomozásba, hogy eltűnt lányát felderítse. A *Searching* hasonló elemeket alkalmaz, mint a *Profile*, például a háttérkép keretezi sokszor a social media felületeket, az alapbeállítás is hasonló, a szereplők szintén a kamerával szembe-, illetve egy kissé lefelé, a monitorra néznek. Igaz, a *Searching*nek a *Profile*-lal ellentétben van operátora, Juan Sebastian Baron, akinek a munkája eleve azt garantálja, hogy Chaganty filmje a hagyományosabb filmzés irányába billenti a képiséget.



Az egyik legfeltűnőbb különbség a két online tér bemutatása között az, hogy míg a *Profile*-ban nem láthatunk közelítéseket, kameramozgásokat, addig a *Searching*-ben nagyon is használatosak ezek a megjelenítések.



Egy Google-felület keresés közben való bemutatása a programot használó főszereplő figyelmének szempontjait követi. Ezáltal próbálja meg Chaganty elérni azt a hatást, hogy a néző koncentrációja a főszereplőével azonos legyen. Ez a művészi gesztus azonban, mely célzottan irányítani szeretné a nézői tekintetet, elidegeníthetően hathat. Filmszerű ábrázolásmód, mely az online felületekkel nem annyira kompatibilis, mint a bekmambetovi módszer. (Bekmambetov meghagyja a monitorképet, nem irányítja a néző fókuszát, nincs közelítés és kameramozgás. A néző figyelmét a filmben elhangzó dialógusok és a gyorsan felvillanó ablakok irányítják.)

A másik, a *Profile*-lal való összevetéskor szembetűnő különbség, hogy a *Searching* nemcsak a device-okba épített kamerák képeire épít, hanem a történetben megindokolt módon ugyan, de rejtett vagy megfigyelő kamerák, tévékamerák képeit vagy imitált képeit is behozza a film képi szerkezetébe.

Ezáltal több helyszínt is kapunk, sokszor kinyílnak belső terek, nem érezhető az a bezártság, mint a *Profile*-ban, Amy lakásbelsőjének esetében. Ez a fajta megoldás viszont egy másfajta feszültséget eredményez, némileg teátrálissá téve egy kulcsfontosságú jelenetet, amely így erőtlenebbé válik. Mellesleg az ismerős





narratíva képzetét keltő *Searching* tempója, zenei betétei, szereplői, szemben az erős és pontosan kiszámított suspense-hatásokra támaszkodó, gyors lüktetésű *Profile*-lal, a néző bevonódásának szempontjából eleve eszköztelenebbnek, szét-tartóbbnak hathat. Nincs meg benne a *Profil* sűrűsége, klauszrofóbikus légköre.



A film fókuszában az online térben elbújó, felszínesen szociális életet élő, ugyanakkor magányos egyének állnak. A *Profile* hősnője csak vállaltan imitálta ezt a magányt. A szende, muszlim hitre tért, magányos, fiatal nő csak az egyik platformnak szóló álarc. A többi netes felületen más tükröződéseit láthatjuk a *Profile* főszereplőjének. Ezzel szemben a lánya után nyomozó apa egy átlagember benyomását kelti, aki békésen a neten szörfözget.

A *Searching*hez hasonló a tempója a *Remélem, legközelebb sikerül meghalnod* :) című Schwechtje Mihály-filmnek, amelyben egy dramaturgiai csavar után kiderül, hogy nem egy felnőtt, a volt angoltanár, Csaba bá (Polgár Csaba) a kiskorú Eszter (Herr Szilvia), vagyis a főszereplő internetes zaklatója, hanem a reménytelenül szerelmes, szintén kiskorú osztálytárs, Péter (Vajda Kristóf). A film, mint már említettem, a Z generáció szokásait jeleníti meg. Leginkább azt, hogy az online tér milyen veszélyeket rejthet egy szociális és pszichológiai értelemben még fejlődésben lévő kamasz számára.

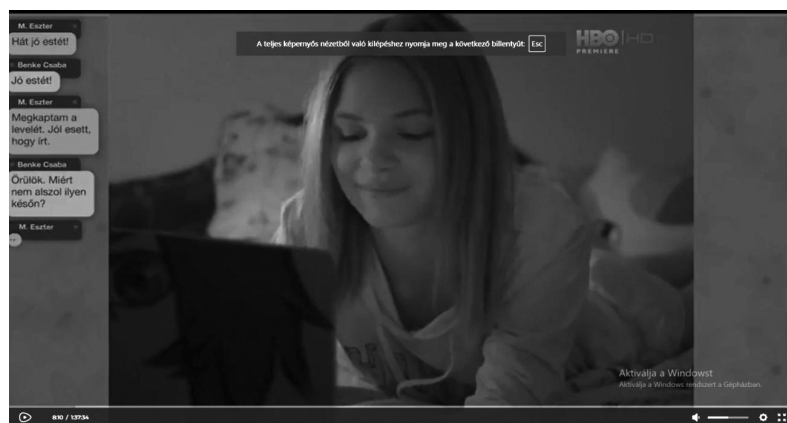
Míg a *Searching* apukaként megjelenő főhőse is egy kislány eltűnésének digitális nyomait igyekszik követni, úgy Schwechtje filmjében is felmerül a téma,

hogy a social mediában milyen lenyomatokat hagynak a gyerekek, és hogy a felnőtt társadalom tagjainak milyen lehetősége és mekkora felelőssége van ennek ellenőrzésére. A nevelők, a szülő és a tanár egyáltalán betekintést tudnak-e nyerni, és ha igen, mennyire, a fiatalok online térbe költözött kapcsolati rendszerébe.

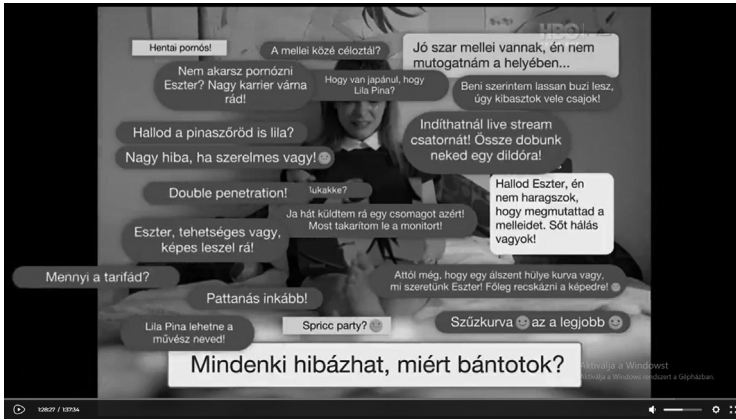
A *Remélem, legközelebb sikerül meghalnod* :) bűntényeket sejtet. Sejtet egy az online tér anonimitását kihasználó szexuális ragadozót, Csaba báb. Sejtet egy érzékeny korban lévő és megtévedt fiataalt, akit úgy is felfoghatunk, mint kiberbűnözőt: Pétert. Illetve láthatjuk azt is, hogy a cyberbullying milyen elven működik. Schwechtje és csapata ennek az ábrázolására tett kísérletet, különös figyelmet fordítva az internetes felületek látványvilága és a hagyományosnak vehető képesség összekombinálására.

Schwechtje filmjének megoldásai eltérnek a fenti két film kapcsán már elemzettektől. Itt nincs a teljes vásznat betöltő monitorkép. A social media felületek, mint a Skype, az Instagram, a Messenger együtt jelennek meg az eszközökkel, a számítógép billentyűzetét, monitorját és a géphasználót is láthatjuk a képen, amikor megjelennek az online üzenetek. Illetve a trükk, hogy Schwechtjéék a képből szövegbuborékokat helyeznek el. Erre két kiemelő példát említenék.

Az egyik, amikor az üzenetek példának okáért az üzenetet jelző hanghatással párosulva úgy jelennek meg a vásznon, hogy a képarány megváltozik, a bal és jobb oldalon egy-egy függőleges sáv jelenik meg a chatelésnek. Itt kerülnek egymás alá a szövegbuborékok, míg Eszter arca, arcának reakciói továbbra is láthatók lesznek a vásznon. A kép, hasonlóképpen az eddigiekben elemzettekhez, a laptop és a géphasználó Eszter távolságát és monitoron keresztül társas viszonyait igyekszik imitálni. Ám itt egy klasszikusabb külső beállítással találkozunk, nem a laptopkamera látószögét használja az operatőr, hanem a gépet és a szereplőt is belekomponálja a beállításba.



A másik kiemelő képsor az, amellyel a cyberbullying-hatást igyekszik Schwechtje a művészet eszközeivel megjeleníteni. Itt az internetes közösség Eszter virtuális és egyben valós arculatát semmisíti meg. Az egyre szaporodó kommentáradat különféle méretű és alakú szövegbuborékai minden rendezettséget nélkülözve árasztják el Eszter ülő, de egész alakos képét, takarják el, a szövegbuborékok egyszerre rétegződnek Eszter képére és egymásra.



Hartung Attila *FOMO – Megosztod, és uralkodsz* című filmjének szereplői szintén digitális bennszülöttek, a Z generáció magyarországi képviselői. A problémafelvetések már csak ezért is hasonlóak a Schwechtje-film felvetéseéhez. A különbség az, hogy a *FOMO* főszereplői valamivel idősebbek. A történet is erre utal, érettségi előtt álló, jól szituált környezetből érkező fiatalokat látunk, akiknek fiúközössége, a „falka” egy Youtube-csatornára tölti fel a különféle challenge-videókat. A történet szerint ide kerül fel a történelemtanár lányát, Lilát (László Panna) kompromittáló anyag.

A *FOMO* képi megoldásaiban változatosabb, mint a magyar film terén szintén prototípusnak számító Schwechtje-film, amelyet már 2016-ban elkezdtek forgatni. Itt, mivel Youtube-felületről van szó, azaz a netre feltöltött videókról, a filmbe ágyazottság megoldása is egyszerűbb. A rendező javarészt mobiltelefonos felvételeket használt fel. Így a képiség egyszerre lehet a befogadó számára mozi-filmszerű, ugyanakkor a számítógépek, okostelefonok képernyőjéről ismerős. A feladat itt inkább az volt, hogy a vásznon látott képeket a néző úgy dekódolja, mint YouTube-videót.

Hartungék ezért is vetettek be olyan képi trükköket, mint például a lefagyó videót a kép közepén jelző kerek szimbólum, amelyet a 21. századi néző nagy valószínűséggel dekódolni tud.

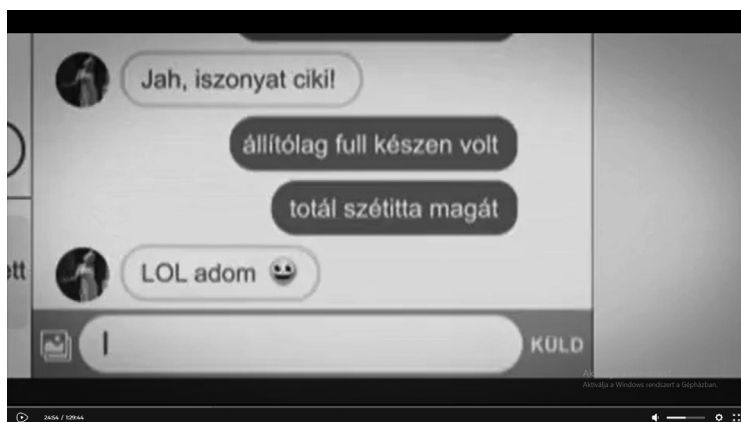


Hartungék humorosan játszanak is ezekkel a kódokkal – erre példa, hogy a YouTube-videóknál szokásos beágyazott reklámként jelenik meg az, hogy a Magyar Nemzeti Filmalap támogatta a filmet, így az ezekre a reklámokra jellemző „hirdetés átugrása” fül is megjelenik, ami ismeretesen néhány másodpercről számol vissza. Itt a képen a kurzornyíl látszik, és egy egérekattintgatást imitáló hangeffekt is hallatszik a kép nézése közben.



Hartungék használnak továbbá teljes képernyős felületmegjelenítést is. Itt a YouTube-csatorna felülete tölti ki a vásznon a teret. Igaz, itt is fókuszáltságot látnunk. Azaz nem 1:1-es méretarányt használnak a film készítői, hasonló a *Searching* készítőihez. A rázoomolós kiemelések így irányítják a néző figyelmét a szövegbuborékokban megjelenő szövegek és emojik jelentésére.

Ez az illuminált lányról feltöltött videókra érkező felpörgő chatkommunikációk és megosztások megjelenítésének sebességére szolgáló jelenet.



A *FOMO* képi dinamikája, az, hogy javarészt mobilos felvételek alkotják a filmet, a nézői bevonódást segítő ötlet. Ez a fajta képiség, a kézből vett, kapkodó felvételek, az élesség lassú átállása, a nem komponáltság az, ami megágyaz az internetes felületek ábrázolásának. A nézőnek ugyanis a netes felületekről otthonosnak tűnhetnek a fenti módokon bevágott képek, elvégre a YouTube-élményt idézik meg, illetve a magántelefonos felvételeket juttathatják a néző eszébe.

Ezen filmek formátuma még leginkább fekvő téglalap alakú, akárcsak a hagyományos mozivászon – vagy a laptop képernyője, amely lassan szintén kiment a divatból. Mert ma már a fiatalok leginkább telefonon néznek mozgóképet, ily módon az állókép lett a domináns. A továbbiakban a telefonos, állóképpel is érdemes számolnia az online térre reflektálni kívánó kortárs filmnek.

Erre is találunk további magyar filmes példát, épp a *FOMO* és a *Remélem, legközelebb sikerül meghalnod* :) környezetében: Csujja László *Kilenc hónap háború* című, szintén 2018-ban bemutatott dokumentumfilmjében, amelyben „hagyományos”, operatőr által készített, fekvő képek váltakoznak a főszereplő katona fronton készített mobilos felvételeivel. Két képernyőképet mutatok: egyik esetben a laptopon lett megnyitva a film, másik esetben egy telefon képernyőjéről készült a fotó. A laptop vizuális nyomai (pl. „Aktiválja a Windowst”) máris mintha poros hatásúvá tennék a képet, a másikhoz képest.



A fent említett filmek azzal kísérleteznek, hogyan vonhatnák be a nézőt a filmbe egy olyan korban, amelyben az átlagos néző az ideje jelentős részét az internet előtt tölti. A digitális bennszülöttek az elődeiktől nagyban eltérő technikai, videófogyasztási, képértelmezői attitűddel rendelkeznek. Az egyetemes és a magyar filmművészet jelen időben játszódó filmjeinek alkotói kénytelenek lesznek tehát egyre inkább alkalmazni a fentiekhez hasonló, állandóan megújuló formai megoldásokat.

DEMÉNY PÉTER

## Villany

Úgy gondoltam, majd jól  
megvéd a habos félrenézés,  
a ringó vállú csengeri violák  
meg a hacacárék. Rekontra-  
tenorral énekeltem a bonviván  
áriákat, s azt képzeltem, bonviválok  
én is. De a mosoly országa nem  
ott van, ahol róla beszélnek, és  
a terongyosélet is máshol  
simítja el magát. Így aztán  
már a harmadik életemet  
élem, és még mindig azt  
képelem, van még  
addig, amíg az orfeumban  
leoltják a villanyt.

## Könyök

Úgy alszom, hogy az egyik  
kezemmel megfogom a  
másikat a könyökhajlatban,  
mintha a pulzusomat mérném, vagy  
mintha meg szeretném  
nyugtatni magamat, és nem  
állítom, hogy mindig sikerül, túl  
sok sár és vér van bennem  
ahhoz, hogy mindig sikerüljön, de  
azért alszom, elég sűrűn.

## Cica

A cica szürkésfekete volt, szerette,  
ha simogattuk és dögönyöztük, de  
azért őrizte méltóságát, soha  
nem ugrott az ölembe, nem hagyta  
felvenni magát, éppen csak  
oda ült, ahol beszélgettünk, ott  
sétálgatott, mint egy megfáradt grófnő,  
körültünk, így kellene élni,  
gondoltam, és ő így is él.

KELEMEN ATTILA

# HOGYAN VÁLTOZTATJA MEG A MESTERSÉGES INTELLIGENCIA A KREATÍV ÖKOSZISZTÉMÁT

## A Midjourney tanulságai



**A téma forró, a vélemények szélsőségesek, ez pedig egy olyan szöveg, ami már akár egy év múlva sem lesz érvényes.**

■ 2012-ben, egy júniusi reggelen a Yahoo kutatási igazgatója arról számolt be a nemzetközi kreatív szakma elitjének, hogy ébredés után az amerikai tinik többségének első dolga már nem a metabolizmusuk diktálta agenda szerinti. Közbeékelődött valami új, idegen elem. Mert, amint felébrednek, még az ágyból megnézik a közösségi médiás feedjüket a párnájuk környékén tartott mobileszközükön.

Az egészen friss kutatás a Cannes Lions fesztiválon volt bemutatva. Ez a rendezvény a kommunikációs és kreatív szakma legfontosabb fesztiválja és egyféle gondolatörzsdéje, az új ötletkollekciók kifutója. Mai perspektívából túlzásnak tűnhet: a teremben a közönség el volt képedve. Elég élénken emlékszem erre a Lionskiadásra, mert ez volt az az év, amikor a reklámszakma hirtelen azzal szembesült, hogy a közösségi média megváltoztatja és vélhetően pillanatokon belül leuralja a teljes marketingkommunikációs ökoszisztémát. Mi lehet ebből? Senki nem tudta. Abban az évben egyféle kollektív pszichózis alakult ki, mert látszott a gátszakadás, de nem volt sejthető, hogy az árhulám mit sodor el, és mit termékenyít meg. Mindenkinek kellett gondolnia valamit, a stratégiai osztályoknak meg kellett győzniük ügyfeleiket, hogy minden kontroll alatt van. Csakhogy a reklámosok gondolati szabadságát némileg korlátozza, hogy ők nem lehetnek nem optimisták. Eszerint az előadók és kerekasztal-résztevők vagy azon a véleményen voltak, hogy „It’s so

amazing” (amerikaiak) vagy azon, hogy „It’s inspiring” (európaiak). Az év buzzwordje ennek megfelelően az engagement lett, és abban az értelemben használták, hogy a brandek cselekvésre kell fogják a közösségi média fogyasztóit, és ez egy remek lehetőség arra, hogy a brandek cselekvés által teljesüljenek ki, mert ettől organikusabb kötődést remélhetnek. Az amerikaiak mámorosan lelkesedtek, az európaiak visszafogottabbak voltak, de a szakma egyöntetű álláspontja az volt, hogy a közösségi média végre megnyitja az embereket egymás irányába, a kommunikáció decentralizálódik, a világ demokratikusabb lesz, és az új játékból a brandek úgy veszik ki korrektül a részüket, hogy megtanulnak zenélni ebben az új Woodstockban. A helyzetet szellemes, oda nem illő analógiákon és precedenseken keresztül interpretálták: mit hozott a nyomda, a gőzgép, a rádió, a tévé, az internet, a push-up melltartó stb.

Miért írom le ezt, egy generatív AI-tematikájú szövegben? Mert jelezhet valamit, hogy a világ legtöbb kutatási eredményével rendelkező, legjobban tájékozott, legkreatívabb, legsokszínűbb szakmájának, a reklám- és kommunikációs szakmának az elitje a legutóbbi ökoszisztéma-váltás kapcsán nem is tévedhetett volna nagyobbat. A social media transzformatív erejét senki nem sejtette, vagy ha mégis, a transformáció irányát csak nagyon kevesen. A közösségi média nem tett bennünket nyitottabbá egymás iránt, viszont az algoritmus, a hirdetési bevételek maximalizálása végett aktívan és sikeresen fundamentálja a frusztráció és gyűlölet társadalmát, a narratívaipart, a brandek kiüresedését, az újfajta patológiákat. A brandek kiszolgáltatottabbak lettek, a narratívaalkotási technikák pedig leváltották a ténymegfelelés ódon receptje szerinti igazságalkotási hagyományt. És ennek megfelelően a brandek egy része elkezdett lemaradni önmagáról, és ezzel értékvilágunk is kicsit felszínesebb lett.

Vagyis sekély az esélye annak, hogy régi intuíciónkkal sejtjük, mi lesz abból, ha valami felforgatja az eddigi berendezkedést. Nem tudhatjuk előre, mit hoz a kreatív szakmákban és a popkultúrában egy akkora dopamin-serotonin meteorit becsapódása, mint a generatív AI-ok térnyerése. Kicsi az esélye, hogy azok a hipotézisek, amelyekkel ezt a szöveget zárom, vizionárius felismerések legyenek. Gondolatkísérletem lényege nem is ez. Inkább csak azoknak a kliséknek a tudatosítása, amelyek a generatív képalkotással kapcsolatban jelenleg forgalomban vannak.

Egy friss *New York Times*ban a vezető véleménycikk azzal foglalkozik, hogy nagyobb-e a füstje, mint a lángja az AI-nak.<sup>1</sup> A szerző AI-szeptikus. Arra jut, hogy középszerű munka elvégzésére remek az AI, minőségire viszont nem alkalmas. Az AI a sulimenza, a hagyományos a belvárosi étterem. Ezzel radikálisan szembe megy azzal a mainstream nézettel, amely egészen apokaliptikus. Néhány hónapja hatalmas médiavisszhangja volt a vezető fejlesztők és techbefektetők nyílt levelének, amely egyes AI-fejlesztések hibernálását követelte.<sup>2</sup> Ugyanígy szembemegy Harari<sup>3</sup> előadás-sorozatával, aki a legbefolyásosabb történészként az AI elszabadulása miatt a civilizációnk feletti sapiensi kontroll elvesztését vizionálja.

A *New York Times*-cikk AI-szkepszisével szembe megy saját tapasztalatom is. Egy éve használok különféle AI kép- és szöveggenerátorokat, és csak ez alatt a rövid időszak alatt a technológia többször is szintet ugrott. A technológia máris elkezdte újraírni a kreatív szakma munkaköri leírásait. A téma forró, a vélemények szélsőségesek, ez pedig egy olyan szöveg, ami már akár egy év múlva sem lesz érvényes. Ki tudna ellenállni a kísértésnek, hogy tanulmányt publikáljon generatív AI-témában?



## Mit tudnak már most az AI-képközpontok?

■ Az AI a kreatív szakma minden aspektusában jelen van, úgy értem, már a napi rutin részeként. Zenét szerez, szöveget ír, megadott témára közösségi médiás tartalmat készít, le is teszteli ezeket, automatizálja a kampányokat, influenszer-tartalmat gyárt, weboldalakat állít össze, stb. Jelen elemzésnek a fókuszában a Midjourney áll, amelyet napi 1-2 millió user használ képközpontásra.<sup>4</sup> A Midjourney nem az egyedüli eszköz a piacon, legnagyobb konkurensa a DALL-E 3, ami a ChatGPT fizetős verziójával és más Microsoft-termékekkel integrálva működik, de az élbolyban ott van még a Leonardo AI vagy a Stable Diffusion is, hogy csak a legismertebbeket említsem. Ez utóbbi ingyenes és nyílt forráskódú, vagyis minden nehézség nélkül ki is próbálható.

A Midjourney „text to image” statikus képeket készít. Vannak mozgóképkészítők is, például a Haiper.ai,<sup>5</sup> amelynek a mostani béta verziója 4 másodperces mozgóképet készít szöveges, képes vagy ezek kombinált parancsaiból kiindulva. A Haiper.ai ingyenes, könnyen használható, pont ezért is említtem – a téma iránt érdeklődők könnyen, szoftvertelepítés nélkül kipróbálhatják az élményt. A video AI szcena is élénk, kitermelte a krónikáit, szakértőit, influenszereit.<sup>6</sup> Jelen szöveg írásának pillanatában a nagy fejlemény, hogy a Google bejelentkezett a piacra egy videogenerálóval, a VEO-val. A szakértők ezekben a napokban lázasan tesztelik, jobb-e, mint a SORA, amelyet az iparág jelenleg vezető megoldásának tekintenek.

A generatív videó AI területe még erősen kísérleti, a statikus képközpontok viszont professzionálisak, és teljes értékű eszközei azoknak, akik vizuális kommunikációval foglalkoznak.

### Hogyan működik a Midjourney?

■ A Midjourney egy generatív mesterséges intelligencia. Legtöbb versenytársával ellentétben független és saját finanszírozású projekt, amelynek fejlesztése zárt forráskódú. Ennek következtében a fejlesztés pontos részletei homályosak. Ami egészen biztos, hogy a program nagyban támaszkodik két gépi tanulási technológiára: egy nagy nyelvi modellre (LLM) és egy szofisztikált képdiffúziós modellre. A nagy nyelvi modell lehetővé teszi a program számára, hogy megértse a felhasználók utasításainak jelentését. A diffúziós modell lényege, hogy a képeket zajjára, majd a zajt képpé alakítja vissza, több lépésben, több hierarchiában, vagyis újrakomponál. A két modell összekapcsolva véletlenszerű, azon belül paraméterezzhető eredményt hoz.<sup>8</sup> Ez a gyakorlatban úgy néz ki, hogy egy szöveges leírás alapján az algoritmus értelmezi az igényt, képi megoldásokat gyárt, olyanokat, amelyek generatívok, vagyis soha nem lesznek ugyanolyanok. Szöveg leírása, majd kép generálása, majd kép és/vagy szöveg finomhangolása, és ha nem jön össze a várt eredmény, ennek adaptált, újragondolt ismétlése. Tulajdonképpen ez az alkotási ciklus. A szöveges parancsokhoz már képek is társíthatók, és ez főleg a stílus finomhangolásában tesz hozzá sokat, mint később látni fogjuk.

A Midjourney esetében több modell és alkotói mód közül lehet választani. A RAW módban generált képek a legtermészetesebbek. Ha fotókat generálok, leginkább ezt a módot használom. A Stylize szintek által (4 ilyen van) az esztétikai faktor intenzitását állítjuk be – minél magasabb, annál kevésbé természetes, ám annál látványosabb, intenzívebb, „művészibb” az eredmény. A Chaos és

Weird parancsok azok számára hasznosak, akik rábízzák magukat a véletlenre, inspirációt szeretnének, radikálisan új közelítéseket.

## Stílus-e az AI?

■ Kreatív körökben gyakran hallani az „ez olyan éjajós” kifejezést. A verdikt azokra a képekre áll, amelyek túl szépek, túl tökéletesek, valószínűtlenül látványosak, túlfilterezettek, idilliek, tónusuk intenzív, a hatás erősen emocionális, a részletek pazarul kidolgozottak, álomszerűek, egészen sajátosan giccsbe hajlók, jellegzetes AI-hibákat vagy anomáliákat produkálnak, olyan bódítóan ambivalens hatással vannak az idegvégződéseinkre, mint egy augusztusi triatlon után egy cukros, túlhűtött kóla. Az AI ember által trénel (tanított), így hajlamos arra, hogy olyan képeket gyártson, amelyeket a felhasználók milliói validálnak, és az elcsúszás a „túl szép, hogy igaz legyen” kétes territóriumába tulajdonképpen elkerülhetetlen.

A különféle trendfigyelők azzal számolnak, hogy a 2020-as években nagyságrendileg 15-20 markánsan különböző mainstream vizuális stílus azonosítható. Évi 1-2 kiszorul vagy bejön a trendbe. A trendjelentésekben az AI mint stílus is megjelent, méghozzá két nagyon különböző értelemben. Az egyik a fent körülírt, kicsit kétes vonatkozásban. A másik már erősen progresszív. Ez az AI organikus dizájnban elért szuperképességeire utal.<sup>9</sup> Vagyis, ha némi fogalomtisztázásra is szorul, az AI ez idő tájt valóban tekinthető vizuális stílusnak is. Ezzel egy időben viszont a modellek komplexitása és minősége inkább egy sokkal általánosabb generatív eszközzé teszi az AI-t, mint egyes stílusok célszerszámává. Egy új morfizmus kezdetén vagyunk: a kép- és formaalkotásban az ecset, a véső, a kamera, a Photoshop termékcsalád stb. mellett megjelent a modell és az algoritmus is, és ez arra kényszerít bennünket, hogy új fogalmakat alkossunk – legyen szó esztétikáról, marketingről vagy akár politikáról és etikáról. Vagyis az AI stílus is, eszköz is, az alkotás szociológiájára és gazdaságára ható tényező is.

Különbözik a különféle AI-platformok stílusa? Igen, alapbeállításban, egyszerű parancsok esetén bizonyos különbség van kromatikában, fénytörésben, karakterexpresszivitásban stb. Viszont a Midjourney, mint ahogy más platformok is, saját magához képest is különbözik stílárisan, mert minden új modell „esztétikai evolúciót” is hoz. Ember vagy kiborg legyen a talpán vagy kerekén, aki meg tudja mondani, hogy egy komplex kép Midjourney 6-ban vagy DALL-E 3-ban készült.

## A képgenerálás folyamata

■ A Midjourney univerzumában a varázspálca a prompt, vagyis a szöveges parancs. Ezeket az utasításokat a Midjourney Discord<sup>10</sup> szerveren kell beírni a megfelelő Midjourney szerver képképző chatjébe (igaz, bétában tesztelhető egy felhasználóbarátabb webes interfész is).

A prompt mérnök számára az angol nyelvű szöveges leírás, képreferenciák megadása és többféle, egyre komplexebb paraméterezés áll a rendelkezésére ahhoz, hogy megkonstruálja a képet. Az algoritmus egy ilyen parancs, prompt megadását követően négy előnézeti verziót gyárt, vagyis négy mintaképet készít. Ha valamelyik kép iránya megfelel a prompt mérnök elvárásainak, azt a képet kiválasztva kinagyítja – ez alatt az algoritmus finomít is a részleteken –, és eset-

leges további paraméterek megadását követően tovább hangolja a látványt. Tapasztalatom szerint egy professzionális szempontból elfogadható, nem klisées kép húsz perc és két óra közötti munkát igényel, 5–20 nekifutást feltételez. Folyamatosan nyitottnak kell lenni arra, hogy új és új módon közelítsük meg a témát, vagyis a folyamat intellektuális prezenciát is igényel. A jó stratégia az, ha kezdetben kevesebb paramétert tesztlünk, a működőket megtartjuk, és a koncentrikus körök logikája szerint építjük a látványt képről képre. Minthogy generatív képalkotásról van szó, némi tudást igényel, hogy a karakterekben, hangulatokban, stílusokban nagy értékű konzisztenciát érzünk el. Ez jellemzően akkor fontos, ha megépítettünk egy karaktert, szcénát, hangulatot, és azt koherensen és konzisztensen tovább akarjuk vinni egy egész sorozaton át. Általában elmondható, hogy a szokásos mesterséges intelligenciás klisék elkerülése és a képalkotási kontroll elnyerése pár hónapos intenzív gyakorlást és sok referenciataralom megtekintését feltételezi. Viszont ez a játék nem olyan, mint a hangszer-tanulás, mert a jutalmazás azonnali, első pillanattól sikerélménnyel jár.

A Midjourney professzionális használata professzionális kompetenciákat igényel, viszont egy vicces diáknapos logót, egy látványos szuperhősös mozijelenetet vagy egy részletgazdag álomszerű tájképet pillanatok alatt el lehet készíteni tulajdonképpen mindenféle előzetes beavatás nélkül. A műkedvelő és a profi prompt mérnök között hatalmas a különbség. A profi nem csak ismeri az eszköz potenciálját, de ráérez arra, hogyan hajlítsa rá a parancssort az algoritmusra. Ez egyféle jedi-tulajdonság.

A professzionális promptoknak kialakult egy piaca is, néhány dollárért szofisztikált képgenerálási parancsokat vásárolhatunk. A dolog ironiája az, hogy a Midjourney esetében generatív, folyamatosan fejlődő platformról van szó, így a megvásárolt prompt nem hozhatja garantáltan azt az esztétikai értéket, amely a referenciaképen megtetszett nekünk. Ha reverzív folyamatot szeretnénk, a Midjourney meg tudja saccolni, milyen promptokkal lehetne reprodukálni a megadott képet.

## A „state-of-the-art”

■ A generatív képalkotás a Photoshop piacvezető képfeldolgozó szoftver beépített funkciója is. Az Adobe Firefly több mint alkalmas arra, ha egy tárgyat el akarunk tüntetni, ki akarunk cserélni más tárggyal, vagy a tárgy egyes paramétereit, mondjuk a színét, meg kívánjuk változtatni, mindezt egy rövid szöveges parancssal. Egy kollégám egy prezentáció számára kerti virágtartót készített az Agrosel új logójából, és magam is zavarban voltam, mikor el kellett döntenem, hogy a kép generált-e. Erős AI-funkciókkal bír a Canva is, ami azért fontos, mert a Canva az új nemzedék közösségi média tartalmat gyártó legnépszerűbb eszköze. A Shutterstock, amely a stock képek egyik legnépszerűbb lelőhelye, elindította saját AI szolgáltatását. Az ő modelljük kizárólag az adatbázisukban fellelhető, nem kis számú képből merít, vagyis a forrás jogtiszta és etikus. Nem így a Midjourney, amely civilizációnk legnagyobb műalkotásrablója – és ennél a tényállásnál érdemes kicsit elidőzni.

Arról, hogy mekkora eltulajdonítást végez a Midjourney, némi támpontot adhat az, hogy például a Nidlibrary.io<sup>11</sup> galéria-adatbázisa százasával jegyez olyan művészeket, akiknek a stílusát zavarba ejtően jól modellezi a képalkotó. Kérhetek tőle például regényhős-tekintetű portrét Kees van Dongen stílusában,

szofisztikált textúrát William Morris stílusában vagy didergős női aktot Egon Schiele stílusában, de ezek kombinációját is, ha éppen nincs jobb ötletem arra, mivel foglalkozzam, ha már mindent láttam a Netflixen. További részletes katalógusok állnak rendelkezésünkre fotóstílusokról, grafikusok stílusairól, beállításokról, anyagokról, textúrákról, technikákról.

Januári hír, hogy a Midjourney 16 ezer művész munkáit tartalmazó adatbázist használt arra, hogy trenírozza a modelljét,<sup>12</sup> ami azt jelenti, hogy nagyon sok olyan művész stílusát is megtanulta, akit a felhasználók még nem is azonosítottak. Tulajdonképpen elismert tény, hogy a kereskedelmi képadatbázisokat és művészek online fellelhető alkotásait a Midjourney a jogtulajdonosok hozzájárulása nélkül használja fel modelljének trenírozásában. Folyamatosak a hírek arról, hogy perek indulnak a magát kutatóintézetnek nevező, idén 200 millió dolláros bevételre számító San Franciscó-i vállalat ellen. Egy a kreatív ipari esszéjében Weiler Péter képzőművész úgy fogalmaz, hogy „az AI kreativitása is egy kaleidoszkópé, nem értelmezhető a forgató kéz vagy a befogadó, arról döntést hozó emberi szem és agy nélkül. Nem hasonlítható össze az emberi kognitív kreativitással”. Na ja, az emberi kreativitással nem, bár stílusfúziós képességeit tekintve vitára érdemes a kérdés. A Midjourney-hez ember kell, a Midjourney csak egy eszköz. Mégis, kicsit olyan ez, mint az a képzeletbeli szolgáltatás, amely előre bereszelve, testhőmérsékletűvé melegítve, ergonomikus székkal együtt készíti be a mackónak a kreatív tolvajkulcsot.

A művészvilág szorongása érthető. Arról, hogy miként élnek meg a művészek azt, hogy a Midjourney és más hasonló AI-platformok esztétikai és hosszú távon nem csak esztétikai értelemben is kismizmizik őket, számtalan nagyon kemény állásfoglalás született az utóbbi hónapokban.<sup>13</sup> A perek zajlanak, a törvényhozók bottal piszkálják a kérdést, mert a stílus vagy művészeti esztétikai innováció nehezen definiálható, izolálható, mérhető egység.

A megoldások egy része jöhet technológiai oldalról is. A Chicagói Egyetem kutatócsapata fejlesztett egy még nem tökéletes, de ígéretes eszközt arra, hogy a képek értelmezhetetlenek legyenek az AI-tanuló algoritmusai számára. A Glaze<sup>14</sup> úgy működik, hogy egy 20-tól 120 percig tartó újrakódolási folyamat által a digitális kép új forrása megtéveszti az AI-t méghozzá úgy, hogy az emberi szem számára tulajdonképpen azonos marad az eredetivel. A szoftver ingyen letölthető, tesztelhető és használható, ám használata egyelőre meglehetősen nehézkes.

Egyféle megoldást hozhat a törvényalkotó is. A legkézenfekvőbb, igaz, nem a lelegegánsabb megoldás az lehetne, hogy a művészek „kiiratkozhassanak” az AI-modellekből. Csakhogy ezek a modellek nem lineárisan trenírozottak, vagyis nem úgy törölsz ki egy stílust, mint egy oda nem illő mondatot egy bekezdésből.

Az igazi megoldás egy új üzleti modellből jöhet. Hasonló válságcikluson túl van már a zene- és a filmipar is. A technológiai innovációknak mindig több-kevesebb etikai ára van, a jogi keretrendszerek lemaradásra vannak ítélve. Az mp3 megjelenésére több próbálkozási kör után a zenei streamingszolgáltatások hoztak némi megoldást. Az, hogy miként legyen visszaosztható egy művész részére az, hogy az AI tőle is tanult, és az ő tudását is kapitalizálta, jelenleg teljesen megfoghatatlan.

## A totális stílusmágnes, a –sref prompt

■ Ha nyugtalanítónak tűnik az, hogy a Midjourney reprodukálja ikonikus képzőművészek ezreinek a stílusait, és ehhez csak a művész nevét kell megadni a parancssorban, ennél még nyugtalanítóbb az, hogy a Midjourney mestere a spontán másolásnak is. Az új feature az év elejétől elérhető. A Midjourney már nem egyszerűen csak alkalmaz korábban megtanult stílusokat, hanem stílárisan értelmezi a referenciaképeket, és a stílus matematikáját alkalmazza is egy új kép generálásánál. A parancs neve Style reference, szintagmája –sref. A szintagma után kell belinkelni egy vagy több referenciaképet, és nehéz eldönteni, hogy az első eredmények után becsületesen borzong-e az ember, vagy inkább valamiféle elohimi mohóság önti el. Az alábbiakban ezt a vizuális élményt reprodukálom, nagyon egyszerűen, primitíven, minden speciális technikai háttértudás vagy trükk tudás nélkül.

Első lépés: kiválasztottam egy tetszőleges Gy. Szabó Béla-metszetet.<sup>15</sup> Azért pont metszetet és pont ettől az alkotótól, mert az eredmény monokróm, vagyis jól látszik ezen a felületen. Azért ettől az alkotótól, mert kulturális hálózatunkban jól ismert, ám nem annyira meghatározó, hogy a nagy kiállítótermek múzeumi shopjai hűtőmágneseken árulják a művész reпрóit. Tehát adott a forráskép.

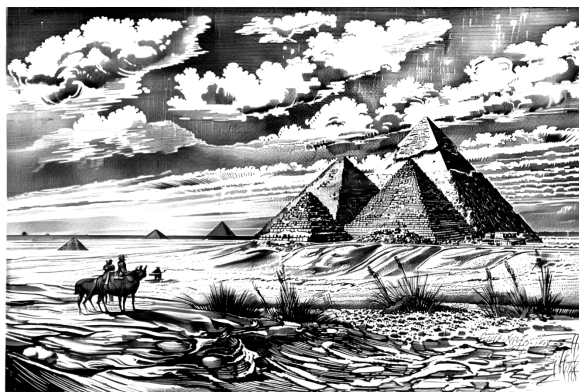


Második lépés: egy nagyon egyszerű prompittal kértem a Midjourney-től egy hasonló, téli tájképet. Kreált is 4 előnézetet:

Kiválasztottam a második képet, és kértem, tolja fel az arányokat 3:2-re  
winter in the garden –sref <https://s.mj.run/jHmGv5CmeEQ> —ar 3:2



Ugyanezt a folyamatot megismételtem pár, egyre abszurdabb prompittal: the pyramids of Giza –sref <https://s.mj.run/jHmGv5CmeEQ> —ar 3:2



Marilyn monroe and a cadillac –sref <https://s.mj.run/jHmGv5CmeEQ> —ar 3:2



Fontos hozzátenni, hogy a közzétett képek egyszerű parancsok eredményei, első javaslatok, a promptok nem részletesen kidolgozottak, és mindössze egy referenciaképpel írtam körül a stílust, vagyis az eredmény és a stílus pontossága még jelentősen fejleszthető.

## A Midjourney álláspontja

■ A Midjourney nem kommunikál, nincs PR-ja, nem hirdet. Vélhetően jó az együttműködése a terület influenszereivel, akik első kézből értesülnek az új funkciókról, de marketingértelemben jegyezhető erőfeszítéseket nem tesz. Két, nem túl hosszú, nem túl precíz interjú áll a rendelkezésünkre, ha valamilyen módon ki akarjuk hámozni a Midjourney általános vízióját vagy álláspontját olyan nagyon konkrét kérdésekben, mint a stíluslopás. Ezeket az interjúkat 2022 nyarán adta David Holz, a platform alapítója, vagyis még azelőtt, hogy a művész-társadalom egy része fellépett volna a Midjourney ellen, és az előtt, hogy a Midjourney üzleti sikere nyilvánvaló lett volna.

Holz nem jogász, nem esztéta, hanem – romantikus szóhasználattal élve – egy nyáron is pamutsapkát hordó matekzseni. A NASA-nak és a Max Plancknak dolgozott, többször utasította vissza az Apple-t, több startupot indított, az egyik az emberi kéz mozgását interpretálta és alakította át interfészé. Ebből exitelt, és indította a generatív AI-ra épülő új vállalkozását. Az egyik interjút a trendekről szóló The Verge<sup>16</sup>-nek, a másikat a gazdasági glossy magazinnak, a Forbes<sup>17</sup>-nak adta. Két éve, a Midjourney 4-es verziójának megjelenésekor, vagyis mind teljesítményben, mind monetizálási szempontból a platform korábbi korszakában, ami nagyon fontos. Ekkor a Midjourney identitása szerint kutatóműhely, ami nem ismert, de nagyon ígéretes, és alig tízen tagjai. Az alapító ideológiája kicsit homályos: „nem gondoljuk, hogy ez igazán a művészetről vagy a deepfake-ek készítéséről szól, hanem inkább arról, hogyan bővítsük az emberi faj képzelőerőjét. És mit jelent ez? Mit jelent, amikor a számítógépek jobbak a vizuális képzelőerőben, mint az emberek 99 százaléka? Nem jelenti azt, hogy felhagynánk a képzelődéssel. Az autók gyorsabbak, mint az emberek, de ez nem jelenti azt, hogy abbahagytuk a sétálást. Amikor hatalmas mennyiségű dolgot kell nagy távolságokra szállítanunk, szükségünk van motorokra, legyen az repülőgép, hajó vagy autó. És ezt a technológiát a képzelet motorjának tekintjük. Tehát ez egy nagyon pozitív és humanisztikus dolog.”

David Holz nem mestere a mély analógiáknak.

Kérheti-e egy művész, hogy a Midjourney vegye ki a modelljeiből? Erre nincs lehetőség, mondja David Holz, de töpregenek a kérdésen. Aztán arról beszél, hogy a képek metaadatai nem megbízhatók, tehát nem is tudni biztosan, hogy melyik kép, melyik stílus tulajdonosa kihez tartozik valójában. Persze némileg ellentmond ennek, hogy a Midjourney a képeket azok szöveges adataival (kép-aláírások, fájlnevek, szövegkontextus stb.) együtt szántja fel, vagyis ha nem is precízen, de hozzávetőlegesen nem kevés „metaadat” rekonstruálható lenne.

## Hipotézisek, amelyek csak spekulációk

■ Hogyan hat a mesterséges képalkotás a kreatív ökoszisztémára? Van-e még egyáltalán értelme fotósnak, grafikusnak, formatervezőnek készülni? Mit foglal el, és mit szabadít fel a generatív képalkotás? Olyan mérvű átalakulás várható,

hogy korábbi intuícióinkra nem alapozhatunk. A művészeti oktatás rendje, a kreatív piac szerepkörei, a műalkotásipiac logikája is jelentősen megbillenni látszik. Az egyéni stílus nem izolálható a kontextustól, mégis felismerhető és modellezhető. De mi a mértékegysége, hogyan kompenzálható a lemásolása? Lehet művész az, akinek nincsenek konkrét műalkotásai, de kidolgozott egy piacilag releváns stílusmátrixot, és abból tarja fenn magát, hogy ezt értékesíti? Mi zajlik most a kreatív munkaköri leírásokban?

Vegyük sorra.

**Stockfotósok.** Az első hullámban a leginkább kitett üzletág a stockfotózás volt. A stockfotósok azok, akik szorgosan készítik azokat a fotókat, mozgóképeket, amelyeket többnyire a kis és közepes költségvetésű reklámkampányok használnak fel. A fotó- és mozgóképtételek árai néhány eurótól a néhány száz eurós nagyságrendbe kerülnek. A stocküzletág irányítói a nagy értékesítő platformok, például a Shutterstock, iStock, Getty Images stb. Katalógusuk a kezdeti időszakban nyomtatott volt, majd hatalmas online képadatbázissá vált. A generatív AI-megoldások máris igényspecifikusabb és olcsóbb megoldást nyújtanak akár kevesebb idő alatt, mint amennyi időbe telik egy stockkép megtalálása egy online katalógusban. Sok esetben az AI-megoldás olcsóbb, könnyebb, gyorsabb és pontosabb.

Van még esélye a stocküzletnek? Ha az etikus képalkotás piaci normává válik, és egyes brandek önlogikájuk szerint elutasítják a mesterséges képalkotást, akkor igen. Lehet, hogy a jogalkotó erősen megdrágítja a mesterséges képek gyártását, például stílusadókat vezet be, ezzel védve a vizuális innovátorokat, ami némileg megdrágíthatja az AI-vizuálok előállítását, de nehéz elképzelni, hogy a stock piaci relevanciája megmarad.

**Grafikusok.** Paradox módon minél popkulturálisabb egy grafikus stílusa, annál nagyobb eséllyel helyettesíthető már az AI-jal. A nyugati képregény és az anime alkotói 1-2 éven belül tökéletesen kiválthatók lesznek egy profi prompt-mérnök és scriptíró által. Leteszteltem a MIJI-vel, ami a Midjourney speciális képregénymodellje, és pár óra alatt meg tudtam kreálni néhány olyan képregényoldalt, ami egy profi képregényrajzolónak akár több napi munkájába is kerülhet. A Lucer's Archive az egyik nagy tekintélyű reklámgrafikai szaklap, amely rangsorolja a piac vezető alkotóit. A Midjourney 2022-ben nem szerepelt a grafikusok között, 2023-ban viszont már a negyedik helyen volt.<sup>18</sup> Komoly szakmai kérdés, hogy a mesterséges intelligenciát szabad-e, értelmes-e bent tartani a képalkotói versenyben. Mielőtt még rávágnánk, hogy nem, mert az helikoptert sem indítjuk a maratonton ember ellen, érdemes figyelembe venni a következő szempontot: egy díjnyertes reklámgrafikának a creditlistáján ott lehet egy stratégia, egy fotós, egy art director, egy copywriter és aztán legalább egy grafikus, egy utómunkás, aki például fényezi a képet, valaki, aki a betűket megtervezte, stb. Egy nyertes Midjourney-képre alapozott reklám sok ember előzetes és utólagos munkáját feltételezi. Vagyis nem biztos, hogy ebben az értelemben egy Midjourney által kreált képre alapozott díjnyertes reklám, aminek a promptját egy vagy több ember írta, mesterségesebb, mint a digitális morfológiai szakaszok sokaságán átvezetett egyéb reklámkép.

Bár az áttörésre még várni kell, ám elég nagy a verseny a generatív mozgóképek területén is. Folyamatosan jelennek meg az új eszközök, a Curiousrefuge szakértői szintű YouTube-csatorna<sup>19</sup> napról napra követi a terület innovációit. A mozgóképpalkotás kiindulópontja többnyire egy mesterségesen előállított kép, amiből néhány másodperces mozgóképet generál az algoritmus. A kísérletezők



ezeket a többnyire lassú mozgásokat fűzik egymásba, a megoldás kicsit melan-  
kolikus, de jól áll például a slow burn retrofuturista sci-fi kísérleteknek vagy új  
spirituális YouTube-csatornák vizuáljainak. Vagyis ezen a területen is javában  
kialakulóban van egy eszközszerű esztétikai kliséesztika. Katsukokoiso<sup>20</sup>  
például egy milánói művész, és nagyon jól szemlélteti, mi a jelenlegi video AI-  
határa; egy olyan radikális szürrealizmust hoz, ami az új technika, a generatív  
AI nélkül elképzelhetetlen esztétikát vetít előre.

Hol tart most a mozgóképes AI? Referenciának javaslom a mostanában meg-  
jelent zenevideót, amit Paul Trillo 100%-ban a SORA nevű mesterséges intelli-  
genciával készített, címe *Washed Out: The Hardest Part*.<sup>21</sup>

Kreatív ügynökségi emberek, vagyis reklámügynökségek creative, digital és art  
directorai, szövegírói, stratégiái. Az AI gyökeresen felforgatta és leegyszerűsítette a  
munkájukat. Összemérhetetlenül gyorsabban készülnek a moodboardok, olcsób-  
ban és gyorsabban A-B tesztelhetők az ötletek, ugyanazon időegység alatt több kre-  
atív készíthető, és az AI inspirál is, ötleteket is prototipizál. Ennek ellenére a nagy  
ügynökségek mindent megtesznek majd annak érdekében, hogy tartsák az AI meg-  
jelenése előtti áraikat. Ez középtávon azt jelenti, hogy több hely lesz a piacon a  
kisebb ügynökségeknek, akik több szolgáltatástípusban ugyanazt tudják, mint  
a nagyok, de jelentősen olcsóbban. Eszerint az AI az ügynökségi bizniszre is  
transzformatív hatással lesz. Helyzetbe kerülnek azok a profik, akik 1-2 munka-  
szakaszra szakosodott kreatív szabadúszók voltak, de az AI segítségével végig tud-  
nak vinni olyan projekteket is, amelyeket korábban nem vállaltak el.

A formatervezők, építészek, fashion designerek számára az AI már jelenlegi  
fejlettségi szintjén is kimeríthetetlen inspirációs forrás. A Nike megkreatálta első  
AI tervezte cipőit, és ez beállította az új időszámítást. Ha egy laikus számára is  
hatalmas élmény lekövetni a generatív AI erejét, amikor stílusok fúzióját hajtja  
végre, egy formatervező számára semmivel sem összemérhető az új eszköz ere-  
je. Ez nemcsak kombinatorika, hanem egy új morfizmus. A nagy áttörés akkor  
várható, amikor megjelennek a 3D-re szakosodott AI-ok és azok a perifériák, pél-  
dául nyomtatók, amelyek igazi prototípusokat is képesek legyártani.

A műkedvelő dilettánsok univerzuma számára a generatív képalkotás sem-  
mivel sem összehasonlítható élményt nyújt. Gyufát kaptak a gyerekek! Ezt pon-  
tosan tudom, mert ehhez a demográfiához tartozom magam is. Ha valaki tudja,  
mit, de nem tudja, hogyan, ott a Midjourney. Aki tudja, hogyan, de nem tudja,  
mit is, ott a Midjourney. Ha valaki azt sem tudja, mit, azt sem tudja, hogyan, ott  
a Midjourney. A Midjourney kicsit olyan, mint a felelősség nélküli, ám esztéti-  
kai ambícióktól sem mentes viktoriánus hobbikertészkedés.

Elveszi-e a kreatív szakma munkáját a generatív AI? Erre a kérdésre nem le-  
het „bölcs”, két bites választ adni. Vannak szakemberek, akik szerint az AI adott  
esetben több állást teremt, mint amennyit elvesz, mert a modellek táplálása és  
az eredmények validálása nem működhet humán asszisztencia nélkül. A gene-  
ratív képalkotás második-harmadik évében nehéz lenne nem észrevenni, hogy  
az új technológia a teljes kreatív ökoszisztéma minden szakaszára kihat. Olyan  
szakmák, kompetenciák jöhetnek létre, amelyek eddig nem léteztek, a kompe-  
tenciamixek megváltoznak, és nagy erőfeszítést követelő kreatív munkaszaka-  
szok picicéllag átértékelődnek.

A Midjourney alapítójának egyik állítása mélységesen elgondolkodtató. Azt  
állítja, eljön a pillanat, amikor a modelleket már nem úgy trénelik, hogy újabb  
kép-szöveg kombókat vezetnek be, hanem elegendő lesz az a tudás, amire a fel-

használók munkájuk során tanítják meg az algoritmust. És akkor bezárul valami hatalmas nagy, táguló kör.

#### ■ JEGYZETEK

1. Julia Angwin: *Will AI ever live up to its hype?* The New York Times 2024.05.16.
2. <https://futureoflife.org/open-letter/pause-giant-ai-experiments>
3. <https://www.youtube.com/watch?v=LWiM-LuRe6w>
4. <https://www.demandsage.com/midjourney-statistics>
5. <https://haiper.ai/explore>
6. Arról, hogy miként néz ki ez a szubkultúra, remek hangulatképet ad az, ahogy a szakértők 2023-as karácsonyi AI-videókat elemeznék: <https://www.youtube.com/watch?v=p4iONZkE3qg>
7. <https://www.digitaltrends.com/computing/google-veo-ai-reveal/>
8. Egy bevezetés a diffúziós modellek működésébe: <https://www.assemblyai.com/blog/diffusion-models-for-machine-learning-introduction>
9. <https://www.youtube.com/watch?v=FHFoKr4YLTl&t=62s>
10. A Discord a gamer szubkultúra egyik vívmánya, egy alapvetően szöveges szerver chatszolgáltatásból nőtt ki magát gamerhellyé, aztán nerd-szigetté. Mára egészen mainstreammé vált. A Midjourney a legnagyobb Discord server, 9 millióan használják. A Discord egy chat platform, mint amilyen például a WhatsApp, de a felhasználói élmény jelentősen különbözik. A Discord elsősorban a gamerek számára készült, és olyan funkciókat kínál, mint az szöveges és audiochat vagy a képernyőmegosztás, így ideális a gamerközösségek számára. Szerverekre és csatornákra van osztva, hierarchikus struktúrára biztosítva a közösségeken belüli kommunikációhoz. Fontos még, hogy a Discord különböző játéklatformokkal és alkalmazásokkal való integrációkat kínál, lehetővé téve a felhasználók számára, hogy összekapcsolják játékaikat, játékmenetet streameljenek, és egyáltalán: élőbbé és közösségibbé tegyék az interakciójukat. Ebből a zónából jön kulturálisan a Midjourney, amelynek kezdeteit nehéz megérteni a gamer szubkultúra nélkül. De van egy másik vonatkozás is, ami miatt a Midjourney a Discordon indult: az egész fejlesztő csapat remote dolgozik.
11. [Nidlibrary.io](https://www.nidlibrary.io)
12. <https://www.artnews.com/art-news/news/midjourney-ai-artists-database-1234691955>
13. Pár YouTube-állásfoglalást érdemes jegyzetbe venni. Steven Zapata egy grafikai projektjét közvetíti, közben mondja fel esszéjét: <https://www.youtube.com/watch?v=tjSxFAGP9Ss>. Martin Perhiniak digitális grafikus többrétegű elemzését nyújtja a problémának: <https://www.youtube.com/watch?v=ZJ59g4PV1AE>, az 1,2 millió követővel rendelkező SamDoesArts pedig, aki anime stílusú grafikai printjeinek köszönhetően népszerű, közvetlen érintettként mesél a AI várható hatásáról: <https://www.youtube.com/watch?v=5Vy3Cu3DLk>.
14. <https://glaze.cs.uchicago.edu/downloads.html>
15. <https://www.mutualart.com/Artwork/Summer/8D6A8F2F8746F31E1C784890EA2CB1AD?login=1>
16. <https://www.theverge.com/2022/8/2/23287173/ai-image-generation-art-midjourney-multiverse-interview-david-holz>
17. <https://www.forbes.com/sites/robsalkowitz/2022/09/16/midjourney-founder-david-holz-on-the-impact-of-ai-on-art-imagination-and-the-creative-economy/?sh=2630d4f72d2b>
18. [https://www.luerzersarchive.com/rankings/?rankings\\_year=2023&rankings\\_taxonomy=c\\_illustrator&rankings\\_country=all](https://www.luerzersarchive.com/rankings/?rankings_year=2023&rankings_taxonomy=c_illustrator&rankings_country=all)
19. <https://www.youtube.com/@curiousrefuge>
20. Katsukokoiso.ai
21. <https://vimeo.com/941713443>

KRIVÁNIK DÁNIEL

# DIGITÁLIS HUMANIZMUS: A TECHNOEVOLÚCIÓ REÁLIS HARMADIK ÚTJA?



**...a matematika és a digitalizáció eszközeivel nem lehet megválaszolni (sőt még csak meg sem lehet közelíteni adekvát módon) az „ideális” emberlét (bármilyen is az) lényegére vonatkozó kérdéseket.**

■ Az alábbiakban a digitális humanizmus<sup>1</sup> gondolatának tömör összegzése után azon kihívás-komplexum egyes mozzanataira tekintünk rá, amelyek az úgynevezett digitális transzformáció (bővebben lásd alább) e harmadik utas kísérletét tesztelik filozófiai, etikai, gazdasági és politikai szempontból. Zárásként egy (a digitális humanizmust és nem mellékesen minden egyéb konstruktív humán interakciót megalapozó) emberséges beállítódás gyakorlati megvalósíthatóságának lehetőségét vesszük szemügyre. Mivel a tárgyalt témának mind tartalmi, mind történeti vonatkozásban is szinte minden aspektusa *mobilis in mobili*, ezért jelen tanulmányt javaslom vázlatként, pillanatfelvételnél és együttgondolkodásra való felhívásként értékelni. Ugyanis bár a globális információ- és kommunikációtechnológiai (IKT) irányelvek és az ezekre alapuló iniciatívák és stratégiák némelyike már rögzítettnek látszik, maga az IKT – csakúgy, mint az IKT-t egyáltalán lehetővé tevő emberi gondolkodás – folytonos mozgásban van; éppen ezért kritikus fontosságú, hogy gondolkodásunkkal és döntéseinkkel tudatosan befolyásoljuk e (kimondott-kimondatlan) célok lokális megvalósulását olyan valóságok felé, amelyekben az ember diszponál a technológiáról, nem pedig megfordítva.

„A rendszer nem működik.” Tim Berners-Lee ezen kijelentése adja meg a Digitális Humanizmus Bécsi Kiáltványának (a továbbiakban: Manifesto) felütését, s az írásművet jegyző har-

minckét szerző – akik közül öten angolszász kötődésűek (egészen pontosan egyesült államokbeliek), míg a többiek mind európaiak, egészen pontosan osztrák, német, svájci, olasz és holland intézményekhez kötődnek – olyan alapvetéseket fogalmaz meg, amelyek a technológiai fejlődés és az emberi értékek összehangolására törekszenek. A Manifesto hangsúlyozza a humanizmus és a technológiai fejlődés összehangolásának fontosságát, valamint arra ösztönzi a tudományos közösségeket, iparági vezetőket, politikusokat és döntéshozókat, hogy aktívan vegyenek részt a politikai irányelvek kialakításában. Alapelvei között szerepel a digitális technológiák demokráciát és társadalmi befogadást elősegítő tervezése, valamint a magánélethez való jog és szólásszabadság tiszteletben tartása. Emellett kiemeli a széles körű társadalmi részvétel fontosságát a technológiai fejlesztésekben, valamint az átláthatóság és elszámoltathatóság biztosításának jelentőségét. A Manifesto arra ösztönzi a szakembereket és döntéshozókat, hogy vegyék figyelembe az emberi értékeket és szükségleteket a technológiai fejlesztések során, és ne engedjék, hogy a technológia alakítsa az embereket. Célja egy olyan digitális humanizmus kialakítása, mely az emberiség és a technológia összetett kapcsolatát elemzi és befolyásolja a jobb társadalom és jobb élet érdekében, teljes mértékben tiszteletben tartva az egyetemes emberi jogokat.

De mit értsünk konkrétan digitális humanizmus alatt? Az iménti leírás első olvasásra nem látszik többnek lózungok és trivialisok csokránál. E benyomás lehetséges okainak már a pusztá számbavétele is időigényes feladat lenne, és nem is célja jelen vizsgálódásnak. Mégis, csak tétikusan, tovább nem fejtegetve, potenciálisan nyomós okként most a hitetlenség egy kettős vonatkozású szellemi energiáját jelölöm meg. Kettős vonatkozású hitetlenségen egyfelől azt értem, hogy az IKT segítségével felgyorsított információáramlás sodrásában gyakran, úgymond, már akkor is csak fásultan legyintünk egyet, amikor egyébként valami alapvetően lényeges dolog jön velünk szembe;<sup>2</sup> másfelől pedig azt, hogy bár trivialisnak látszik (illetve annak gondoljuk), de valójában érezzük, hogy ha trivialis lenne, akkor okafogyott volna az erről való beszéd, hiszen a mindennapjaink része lenne – ám nem ez a helyzet, és ez belső feszültséghez vezet.<sup>3</sup>

Pedig a digitális humanizmus gondolata ebben a formában új, és vele egy olyan reflexió jelenik meg tudományos igénnyel kialakított köntösben, amely egészen a legutóbbi évekig nemhogy nem szerepelt a gazdasági-politikai élet színpadán, de esélye sem volt felkerülnie oda. Peter Pellegrini, akkori szlovák miniszterelnök, 2019. május 22-én, az OECD párizsi miniszteri találkozóján elmondott beszédében a digitális transzformáció emberközpontú megközelítésének imperatívusza mellett érvelt; ennek megvalósíthatóságát pedig leginkább egy intenzív nemzet- és államközi együttműködés keretei közt látta biztosíthatónak,<sup>4</sup> s ezzel a digitális humanizmust egyúttal a politikai-gazdasági diskurzus témájává tette – legalábbis az európai politikai-gazdasági diskurzus témájává.

A digitális transzformációt jelen állás szerint olyan átfogó stratégiai folyamatként képzeljük el, amelynek során mind a vállalati élet, mind a közsféra szereplői digitális technológiákat – például felhőalapú szolgáltatásokat, mobil és új típusú eszközöket (*gadgeteket*), szoftveresen hálózatra kapcsolt okoseszközöket (a dolgok internete, *Internet of Things*, röviden IoT), extrém méretű adatállományok (Big Data) mesterséges intelligencia (MI) segédlettel történő kezelhetőségét – integrálnak működésük minden aspektusába, ezzel átalakítva üzleti modelljeiket, működési folyamataikat és vállalati kultúrájukat annak érdekében, hogy hatékonyabbak, innovatívabbak és versenyképesebbek lehessenek.

A különféle szervezeteknek számos kihívással kell szembenézniük a digitális transzformáció megvalósítási folyamata során. Tipikusan ilyen kihívás például a megfelelő technológiai infrastruktúra megteremtése és fenntartása (a befektetett idő és a felmerülő költségek miatt), az adatvédelem és a kiberbiztonság színvonalának folyamatos aktuálisan-tartása (a felhasználók, ügyfelek bizalmának megőrzése miatt), a saját alkalmazottak képzése és digitális készségeik fejlesztése, mindezen túl pedig a vállalati kultúra megváltoztatásával együtt járó, a változással szembeni ellenállás leküzdése.

Ezen átfogó stratégiai folyamat hordereje természetszerűen nem áll meg a vállalati élet és a közszféra szereplőinek kapuin belül, hanem a különféle emberi társadalmakra is elemi hatást gyakorol. A digitális átalakulás következtében megváltoznak a technológiához és az adatokhoz való viszonyaink, illetve az adatok és a technológia kezelésével kapcsolatos gondolkodási és cselekvési mintáink. Az adatok a negyedik ipari forradalom<sup>5</sup> kezdete óta a legkülönbözőbb gazdasági és társadalmi folyamatok fejlődésének alapvető erőforrásává váltak. A technológiai fejlődés és az emberi közösségek egyre gyorsuló, hálózatokká történő összekapcsolódása jelentősen növelte az adatok hozzáférhetőségét. Új típusú munkakörök és iparágak jelentek meg (az IKT-szektorban dolgozó fiatalabb generáció képviselői gyakran kerülnek abba a tragikomikus helyzetbe, hogy nem, vagy csak nagy nehézségek árán képesek körülírni érdeklődő nagyszüleik, esetleg szüleik számára, mit is csinálnak voltaképp a munkahelyükön), és a szolgáltatásokhoz, termékekhez és információkhoz való jobb hozzáférés következményeként az adott emberi közösségek javuló életminőségéről is beszélhetünk.<sup>6</sup>

A kétségtelenül jelen lévő, objektíve mérhető előnyök ellenére a folyamat azonban nem mentes a különféle információbiztonság-technikai, adatvédelmi és etikai aggályoktól. Az adatbiztonsági kockázatok (személyes adataink védelme és a magánszféra megőrzése egyre nehezebb feladatnak látszik), a digitális szakadékok kialakulása (ezen a technológiához való hozzáférés egyenlőtlenségeiből következő társadalmi egyenlőtlenségeket értem), valamint az automatizálás következtében kialakuló új munkanélküliség jelensége csak néhány a számos aggodalomra okot adó közül.

A ma általánosan elfogadott szemléletmód értelmében a digitális transzformáció tehát elengedhetetlen a modern társadalom fejlődése és a gazdasági versenyképesség fenntartása szempontjából, és bár számos kihívással jár, megfelelő stratégiai tervezéssel és a technológiai újítások előnyeinek kihasználásával jelentős pozitív hatások érhetők el. Ugyanakkor az a gondolat is hangsúlyosan jelen van, hogy a társadalmi egyenlőtlenségek növekedését és az adatbiztonsági kockázatokat kezelni kell ahhoz, hogy a digitális transzformáció lehetőség szerint minél több emberi közösség számára előnyös legyen.

Ez a folyamat azonban nem magától történik. Edward A. Lee *Are We in Control?* című tanulmánya<sup>7</sup> konklúziójában arra jut, hogy a technológia nem egy irányított intelligens tervezés, hanem egy „koevolúciós” folyamat eredménye, amely folyamatban az ember inkább az átalakulás közvetítőjének-médiának, semmint annak tervezőjének szerepét játssza; majd a tanulmánya címét adó kérdést („Vajon mi irányítunk?”) úgy válaszolja meg, hogy „nem igazán”, de hozzáteszi, hogy befolyásolhatjuk a folyamatot, majd megtoldja egy analógiával, miszerint egy szupertanker is átirányítható finom lökésekkel. A „finom lökés” (*nudging*) viszont a viselkedéstudomány egyik központi fogalma. A viselkedéstudományban a *nudge* egy szubtilis ösztönzőt takar, amely az egyéni döntésho-

zattal hivatott befolyásolni anélkül, hogy közvetlen utasításokat vagy kötelező szabályokat alkalmazna. Az elméletet Richard Thaler és Cass Sunstein vezették be 2008-ban megjelent *Nudge: Improving Decisions About Health, Wealth, and Happiness* című könyvükben. A *nudge* célja, hogy segítse az embereket a jobb döntések meghozatalában saját jólétük szempontjából, miközben megőrzi a választás szabadságát. E koncepció azonban – amellett, hogy több szakmai kritikát is kapott – megítélésem szerint bajosan alkalmazható a Lee által konkludált képzetre. Az ugyanis – szerinte – egyfajta történésjelleg, amely mögött nincs tudatosság; ám ha ezt a személytelen történést „finom lökésekkel” szeretné „helyes” irányba terelni, azzal megszemélyesíti, s ekként azzal a tudatossággal ruhazza fel, amelytől az előző mondatban megfosztani igyekezett.

László Ervin szerint „nincs olyan elmélet, amely ne valamely meghatározott világnézetre épülne”,<sup>8</sup> magyarul egyetlen technológia sem lehet objektív, avagy (érték)semleges. Világnézettel – és ebből következően tudatossággal – pedig nem „koevolúciós” folyamatok, hanem emberi lények bírnak. Olyan emberi lények, akik tervezői-mérnöki gondolkodás- és szemléletmódjukkal – amely hagyományosan a technológiai megoldások funkcionális helyességére, hatékonyságára, valamint skálázhatóságára összpontosít, és általában nem mérlegeli e megoldások lehetséges társadalmi következményeit<sup>9</sup> – aktívan alakítják a digitális transzformációt. Ez a gondolkodás- és szemléletmód jelenleg egy angolszász gyökerű *business*<sup>10</sup> kultúrára alapul, amelyben egy új megoldás technikai és etikai megvalósíthatósága egy pontba esnek<sup>11</sup> (ez volt egyébként a hidrogénbomba-projekt vezetőjének, Teller Edének a krédója is<sup>12</sup>). Milton Friedman híres-hírhedt mondása – *the business of the business is the business*, ami nagyjából annyit tesz, hogy a gazdasági élet szereplőinek központi kötelessége a profitjukat bármi áron növelni<sup>13</sup> – az IKT-szektorra is vonatkozik.

Az IKT-szektor általunk is érzékelt – mert földrajzi-történelmi szempontból hozzánk közelebb álló – vezető beállítódása a Julian Nida-Rümelin által Szilícium-völgy-ideológiának<sup>14</sup> nevezett világnézet. Szilícium-völgy-ideológián Nida-Rümelin azt a gondolati áramlatot érti, amely az emberi élet, illetve létezés jobbítása érdekében egy technicista utópiát vizionál, amelynek célállapotában az emberi elvész, illetve egy olyan lény áll, amelynek a törekvés kifejezett szándéka szerint nincsen köze a mai emberhez – az Emberhez,<sup>15</sup> amely az eddig ismert kultúrát létrehozta.

Az ember (veleszületett) „tökéletlenségeinek” „kijavítási” motivációi a klasszikus ógörög ideatanban látszanak gyökerezni. Akkoriban még – technikai-technológiai tudás és eszköztár híján – különféle előírásokkal és szabályozásokkal igyekeztek az ideálisnak gondolt állapot felé törekedni. Mumford nagyon tanulságosan írja le e törekvés immanens dialektikáját: „Platón az eszményi tájolópontokat a tényleges rendeltetési helyekkel tévesztette össze. Az ő szemében a jó meg a rossz örök, változhatatlan és egymástól elkülönült ideálok voltak; ha egyszer megalapozták ezeket, soha többé nem szorultak változtatásra. Azt ajánlotta, hogy bölcs törvényekkel, szigorú cenzúrával, erős fegyvelemmel, titkossággal, elszigetelt zsarnoki szabályozással számolják föl a rosszat, és tartsák meg a jót. Nemigen ismerte föl, hogy éppen az általa megválasztott eszközök fordítanák visszájára e folyamatot. Azt sem értette meg, hogy noha a jó és a rossz az erkölcsi iránytű fix pontjai, *magának az életnek az áramlatai gyakorta megcserélik polaritásukat*. [...] Egy túlságosan is rendületlenül megvalósítani szándékozott jó gránitkemény rosszá válhat, és útját állhatja minden további haladásnak,

ugyanakkor a fölismert tévedés és rossz éppen a visszaható effektus révén szolgáltat energiát az előrevivő mozgás számára.”<sup>16</sup>

A természettudományoknak a reneszánsztól kezdődő prosperálásával, majd az alkalmazott matematika máig tartó diadalmenetével azonban új lehetőségek nyíltak meg az ideálisnak vélt állapotok elérésére. A kihívás azonban ugyanaz maradt: míg a matematika és a geometria tárgyai ideálisak, változhatatlanok és örökkévalók, ezzel szemben a fizikai világ és benne a digitális világ tárgyai középpontjukban a felhasználóval nagyon is múlandóak. Egy olyan beállítódás szempontjából tehát, amely a technikai és az etikai megvalósíthatóságot nem hagyja egy pontba esni, a matematika és a digitalizáció eszközeivel nem lehet megválaszolni (sőt még csak meg sem lehet közelíteni adekvát módon) az „ideális” emberlét (bármilyen legyen is az) lényegére vonatkozó kérdéseket.<sup>17</sup>

A digitális humanizmus deklarálta olyan beállítódást képvisel, amely a technikai és az etikai megvalósíthatóságot két külön kezelendő tényezőként látja, és minden egyes innovációra tett új technológiai javaslatot egy gondosan kidolgozott kritériumrendszeren történő „átfuttatás” után bírál el. E kritériumrendszer neve *value based engineering* (VBE, magyarul talán az értékalapú szoftvertervezés kifejezéssel lehetne visszaadni),<sup>18</sup> amely a *requirements engineering* (magyarul kb. követelménytervezés, követelmény alatt a megvalósítandó szoftver, vagy egyáltalán technológiai rendszerrel szemben támasztott technológiai követelményeket értve) elnevezésű módszertan kiegészítése. E kritériumrendszer 2022-ben a Nemzetközi Szabványügyi Szervezet (*International Organization for Standardization*, rövidítve ISO) is felvette a szabványai közé (a VBE-szabvány hivatalos megjelölése ISO/IEC/IEEE 24748-7000), ezzel pedig hivatalosan megnyitotta az utat az emberi szempontokat a technológiai szempontok elé helyező iparági evolúció előtt. Filozófiai alapjai arra összpontosítanak, hogy hogyan lehet a digitális technológiákat emberközpontú módon tervezni és alkalmazni, figyelembe véve az emberi értékeket és jogokat.<sup>19</sup> A digitális humanizmus nem defenzív, és nem fékezi, hanem támogatja a technológiai haladást a mesterséges intelligencia korában, ám nem álmodozik egy teljesen új emberi létformáról (mint a transzhumanista mozgalmak), és bár szkeptikus marad az utópikus várakozásokkal szemben, ugyanakkor optimista az emberi alkotóerő potenciálját illetően.<sup>20</sup>

Amint az eddigiekből már kiolvasható volt, a digitális humanizmus koncepciója szorosan összefonódik a reneszánsz humanizmus és a felvilágosodás szellemi áramlataival, és ezeken keresztül a modern értelemben vett természettudományos gondolkodás térnyerésével és az emberi társadalmak átalakulásával. A reneszánsz humanizmus hagyományosan az ember önmegvalósításának lényeges voltát hangsúlyozza, míg a felvilágosodás a gondolkodás és cselekvés racionalitását helyezi előtérbe, az előítéletek helyett az értelemre támaszkodva. A felvilágosodás pozitívan viszonyul a tudományos megismeréshez és a vele járó technoevolúcióhoz, ugyanakkor veszélyes következményekkel is járhat, mint például a szcientizmus, amely a tudományokat tekinti az egyetlen adekvát tudásforrásnak, és megingathatatlanul hisz abban, hogy a világot természet tudományos és technikai szempontok alapján lehet (sőt: kell) formálni.<sup>21</sup>

Történelmi összefüggésben vizsgálva látható, hogyan alakította át a technológia fejlődése és elterjedése a társadalmi, politikai, gazdasági struktúrákat – és egyáltalában a gondolkodási és cselekvési mintázatokat – az elmúlt évszázadok során. A történelemben többször is előfordultak olyan időszakok, amikor politi-

kai és technológiai forradalmak egyidejűleg zajlottak, és ezek az események jelentős társadalmi változásokat hoztak magukkal. Misha Glenny egyebek közt a reneszánsz és a reformáció korát, az ipari forradalmat és a francia, valamint az amerikai forradalmat, illetve a Szovjetunió összeomlását hozza példaként, mint olyan eseményeket, amelyek specifikus sajátosságokkal rendelkeznek, de egy mintázatot követnek, amely segíthet megérteni a mai technológiák társadalmi és politikai struktúrákra gyakorolt hatásait.<sup>22</sup> A jelenleg is zajló digitális forradalom és a politikai változások kölcsönhatása alapvetően átrendezte a globális geopolitikai szerkezetet, de hogy mindez milyen eredménye fog vezetni, még bizonytalan. (Amíg a gondolati struktúrákat és a diskurzustereket továbbra is a zéró összegű játszmák logikája dominálja, lényegi változás nem várható.<sup>23</sup> A globális gazdasági-politikai szintéren az Egyesült Államok és Kelet-Ázsia – különösen Kína – egymásnak feszülése válik egyre látványosabbá, és fenyeget fegyveres konfliktussal.)

A digitális humanizmus egy vállaltan európai választási lehetőség, egy „harmadik út” kíván lenni a digitális kommercializmus (ezen földrajzi-szellemi értelemben főként az Egyesült Államokból származtatható digitalizációs tendenciák értendők) és a digitális autoritarizmus (ezen földrajzi-szellemi értelemben főként a Kínából származtatható digitalizációs tendenciák értendők) egymással vetélkedő stratégiáinak alternatívájaként. Ám egyelőre ez harmadikutas-modell nem több egy szándéknyilatkozatnál, „hashtagnél”, és félő, hogy ha az adatipar szereplőinek a humanisztikus értékek vagy az extraprofit között kell választaniuk, akkor többségük valószínűleg az utóbbira szavaz, máskülönben versenyhátrányba kerül, ami pedig – a zéró összegű játszmák és a *business* logikája alapján – (techno)evolúciós zsákutcát jelent.

Kérdés tehát, hogy mennyire lehetséges egy ilyen másik irányba való gondolkodás, minekutána a zéró összegű játszmák logikája, illetve a technológiai-termesztudományos előrehaladás olyan sajátdinamikára tett szert, amely kicsúszni látszik az ember ellenőrzése alól (kérdés az is, hogy ellenőrizhető volt-e valaha, de ezt itt nem feszegetjük tovább). A digitális humanizmus és a VBE iniciatívái egyértelmű, jól artikulált ellenkormányzási kísérletek e kicsúszás korrigálására. Hogy e kísérletek különböző fázisai során mikor és milyen eredményekre jutunk, és ezeknek milyen hatása lesz a jelenlegi főáramú, uralkodó logikákra, azt még nem lehet tudni. (E helyütt pedig kiegészítem és részben visszavonom a fentebb Lee irányában megfogalmazott kritikámat, hiszen észlelhető, hogy akár koevolúciós folyamatoknak, akár uralkodó logikáknak nevezük, létezik az individuális tudatossággal együtt egy bizonyos univerzális tudatosság – avagy szellemi energia – is, ennek pedig legalább két fő megnyilvánulását ismerjük a szellemi tradícióban; ez azonban már egy másik dimenzióba vezet, ahová ezúttal nem merészkedünk be.)

## ■ JEGYZETEK

1. A digitális humanizmus itt következő tárgyalásához a Digitális Humanizmus Bécsi Kiáltványát, valamint Julian Nida-Rümelin és Nathalie Weidenfeld munkáját veszem alapul. Lásd <https://caiml.org/dighum/dighum-manifesto> (letöltés: 2024. 06. 14.), valamint Julian Nida-Rümelin – Nathalie Weidenfeld: *Digitale Humanismus. Eine Ethik für das Zeitalter der Künstlichen Intelligenz*. Piper Verlag GmbH, München, 2018. A téma iránt érdeklődők további értékes, tudományos megalapozottságú információkhoz juthatnak a következő szövegyűjteményből: Hannes Werthner et al. (ed.): *Introduction to Digital Humanism. A Textbook*. Springer Nature, 2024.



2. Vö. a kontrollhelyek elméletével, lásd Julian B. Rotter: *Generalized expectancies for internal versus external control of reinforcement*. Psychological Monographs 1966. 80 (1). 1–28.
3. Vö. a kognitív disszonancia elméletével, lásd Leon Festinger: *A kognitív disszonancia elmélete*. Osiris Kiadó, Bp., 2000.
4. Lásd Tegyük a *humanizmust a digitális transzformáció középpontjává!* Információs Társadalom 2019. 1. sz. 123–129.
5. Bővebben lásd Jan Smit, Stephan Kreutzer – Carolin Moeller – Malin Carlberg: *Industry 4.0 – Policy Department Economic and Scientific Policy*. European Parliament’s Committee on Industry, Research and Energy, 2016. 20–26.
6. Az oktatás vonatkozásában egy indiai példa leírásához lásd Nakhat Nasreen Azizul Haq – Gamal Ahmed Ahmed Abdullah: *Impact of Information Technology on Quality of Life and Well-Being of Secondary School Children*. International Journal of Psychology and Behavioral Sciences 2012. 2(4). 94–102. Az egészségügy vonatkozásában egy amerikai példa leírásához lásd Lisa Poissant et al.: *The Impact of Electronic Health Records on Time Efficiency of Physicians and Nurses: A Systematic Review*. Journal of the American Medical Informatics Association 2005. 12(5). 505–516.
7. Edward A. Lee: *Are We in control?* In: Hannes Werthner et al. (ed.): i. m. 165–174.
8. László Ervin: *A rendszerelmélet távlatai*. Magyar Könyvklub, Bp., 2001. 10.
9. Lásd Amel Bennaceur et al.: *Responsible Software Engineering: Requirements and Goals*. In: Hannes Werthner et al. (ed.): i. m. 299–314. 300.
10. Vessünk itt egy pillantást az angol *business* szó etimológiájára. A fogalom gyökerei az óangol *bisignis*, azaz „nyugtalanság”, „szorongás”, „aggodalom”, „zaklatottság” (*anxiety*) jelentéssel bíró alakig nyúlnak vissza. A kifejezés másik jelentésrétegét, amellyel a középangolban gyarapodott, már közelebbinek érezhetjük a szó mai értelméhez: ez az „elfoglaltság állapotára” utal (*state of being busy*). Ebből fejlődött ki aztán az a jelentéstartalom, amely azt a tevékenységet jelöli, amelyet ma a – nyugati, illetve nyugatias mintára szervezett – társadalmakban mindenütt a profittermelést a középpontba helyező „üzlet”, illetve „biznisz” néven ismernek.
11. Lásd Tomás Sedláček: *A jó és a rossz közgazdaságtana*. HVG Kiadó Zrt., Bp., 2012. 23; vö. uo. 28–29; 305–330.
12. Lásd Hans Peter Dürr: *Warum es um das Ganze geht*. S. Firscher Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 2011. 24–27.
13. E gondolati- és cselekvési mintázat egyik legismertebb magyar kritikusa Bogár László.
14. Lásd Julian Nida-Rümelin – Nathalie Weidenfeld: i. m. 22.
15. A nagy kezdőbetűvel írt „Ember” szót Kerényi Károly használja *A Nap leányai* című munkájában, ezt itt most kölcsönveszem. A nagy kezdőbetű jelentősége, hogy a nem (*genus*) fogalmának általánosságával megnyitja azt az ontológiai horizontot, amelyben különféle emberi közösségek létezése értelmet nyer. Lásd Kerényi Károly: *A Nap leányai*. Szukits Könyvkiadó, Kaposvár, 2003. 13.
16. Lewis Mumford: *A város a történelemben*. Gondolat Kiadó, Bp., 1985. 172. (Kiemelés tőlem.)
17. Vö. Vukics András: *Válasz Stephen Hawking filozófiaként tetszelgő fizikájára*. <https://arsnaturae.hu/index.php/hu/valasz-stephen-hawking-filozofiakent-tetszelgo-fizikajara> (letöltés: 2024. 06. 14.).
18. A VBE etikai alapjait a bécsi Sarah Spiekermann és kutatótársai fektették le. Lásd Sarah Spiekermann: *Ethical IT Innovation: A Value-Based System Design Approach*. CRC Press Taylor & Francis Group, Boca Raton, 2016.
19. Lásd bővebben Julian Nida-Rümelin – Klaus Staudacher: *Philosophical Foundations of Digital Humanism*. In: Hannes Werthner et al. (ed.): i. m. 17–30.
20. Lásd Julian Nida-Rümelin – Nathalie Weidenfeld: i. m. 207.
21. Lásd bővebben Julian Nida-Rümelin – Dorothea Winter: *Humanism and Enlightenment*. In: Hannes Werthner et al. (ed.): i. m. 3–17.
22. Lásd bővebben Misha Glenny: *The Digital Revolution in a Historical Perspective*. In: Hannes Werthner et al. (ed.): i. m. 47–64.
23. Vö. Krivánik Dániel: *Hol a „hiba” az integrál gondolkodással? Reflexiók Hegel és Teilhard gondolatai nyomán*. Többlet 2020. 2. 163–183. 179. sk.

# A TUDATON TÚLIRÓL

## András Sándor (1934–2024)

■ Vannak olyan találkozások, amelyek meghatározóak lesznek – további találkozások, további jelek, jelzések által. András Sándorral 1999-ben, a hévízi Csokonai Társaság eseményén találkoztam először, futólag. Akkor éppen *Emberpassió* című gyűjteményes verseskötetéért vehetett át Csokonai-díjat. Aztán 2005–2006 táján találkoztunk többször is, és a *Gyilkosság Alaszkában* című, 2006-os regényének megjelenése kapcsán kezdtünk újabb és újabb beszélgetésekbe. Azt a regényt alaszakai indiánok, különös, képzelt lények és állatok népesítik be, és Sherlock Holmesnak kell benne kinyomoznia egy egyszerre kulturális, mitikus és köznapi bűntényt. A regényben azonnal otthon éreztem magam, de ugyanakkor egy tágas, a maga teljességében be nem látható térben is – többet szerettem volna megtudni a világról, háttéréről. Töprengtem róla, rákérdeztem dolgokra, írtam róla, aztán egyszer csak azon vettem észre magam, hogy már rég nem a regénynél tart ez a beszélgetés.

Az 1956-ban nyugati emigrációba került magyar írók értékrendjei között egyfajta közvetítő volt az, amit András Sándortól olvasni lehetett, de ha szükségesnek érezte, nem tért ki a konfliktusok elől sem. A londoni Szepsi Csombor Kör adta ki első versesköteteit, a *Rohanó oázist* (1970), majd a *Mondolatokat* (1981). A müncheni *Új Látóhatár* című folyóirat elbeszéléspályázatának első díját nyerte el 1967-ben, *Hazatérés* című novellájával, 1968 után rendszeresen közölt a párizsi *Magyar Műhelyben*. Szabó Zoltán író, szociográfus – akkoriban a BBC és Szabad Európa publicistáját – sok vonatkozásban mesterének tekintette, visszatérően foglalkozott életművével. Legotthonosabban természetesen a saját kiadású, washingtoni *Arkánium* című folyóirat körében érezhette magát, Bakucz József, Kemenes Géfin László, Vitéz György, illetve Baránszky László társaságában. 1956 utáni élete nagyobb tömbökben oszlott meg angliai, németországi és észak-amerikai helyszínek között, Oxford, London, München, Berkeley, Washington szellemi háttérével, míg végül az 1990-es években, a washingtoni Howard Egyetem germanista professzoraként nyugdíjba vonulva hazatelepült Magyarországra. A világ avantgárd inspirációjú megközelítése nem zárta ki számára a tudományos kérdéseken való töprengést, az antropológiai, nyelvfilozófiai, művészetelméleti érdeklődést. Idegen nyelvű szövegei az angliai, egyesült államokbeli és németországi tudományos és irodalmi élet hálózataiban terjedtek, szépirodalmi műveit viszont mindvégig magyar nyelven írta.

András Sándor a *Korunk* barátja volt, ezt szóban is szívesen kifejezésre juttatta, és verseivel, esszéivel, tanulmányjaival rendszeresen járult hozzá egy-egy *Korunk*-lapszámtéma elmélyítéséhez. Több nyelv világában otthonosan mozgó szerzőként gondolkodásmódjának visszatérő módszere volt különböző nyelvekben követni egy-egy fogalom útját az árnyaltabb megértés érdekében. Az, hogy az elvont fogalmaink jelentését más-más

módon határoljuk körül (például az, hogy egyetlen szóval fedünk le egy fogalmi jelentést, vagy több szóval szegmentáljuk-daraboljuk fel ugyanazt), újra és újra izgalmas gondolatmenetek felé vezetete, az egyes nyelveken elgondolható problémák kulturális átfordíthatóságával kapcsolatban, félreértések tisztázása reményében. Három könyvére (*Heidegger és a szent*, 1994; *Szerelem*, 2000; *Lutheránus Zen*, 2004), noha más-más műfajúak, valamelyest mindig úgy gondoltam, mint egy trilógiára, amely akár a köznapieket is foglalkoztató alapproblémák közül hármat (a szent/transzcendens kérdése, a szerelem illetve a halál problematikái) jár körül könyvterjedelemben, mindegyikhez más-más útvonalat választva.

Hozzá közel álló szerzőkről (Kemenes Géfin Lászlóról, Kukorelly Endréről) ugyancsak könyvterjedelemben írt, Bakucz Józsefről szóló szövegeiből is külön kötet állhatna össze, amelynek foglalata viszont megtalálható *Bretonhídon Atlantiszba* című, mitikus gondolkodásmódot, avantgárd-szurrealista technikákat tárgyaló 2010-es kötetében. Élete utolsó évtizedeiben egyre fontosabbá vált számára a képzőművészetről való gondolkodás – ennek az érdeklődésnek a mozgatórugóit két utolsó könyvében, a *Malevics és a művészetben* (2016), illetve a *Megkísértés és kísérletben* (2024), Klimó Károlyról szóló művében tapinthatjuk ki.

A *Lutheránus Zen* ezekkel a mondattal indít: „Hiába ismeri valaki, hogyan hal meg más, a meghalást ismerni csak a saját halál esetében lehet, de vajon van-e saját halál? Ha nem következett még be, nincsen, ha viszont már bekövetkezett, kié?” A könyv az erről való gondolkodásnak a legkülönfélébb modelljein vezet keresztül, test és lélek kérdésén, egy másik, különböző helyszínekre gondolt világ tételezésén, az individualitás kérdésén. Az agy, a psziché, illetve ezzel összefüggésben a személyes és közösségi memória felé haladunk a gondolatmenetben ahhoz, hogy az agyban vajon csak az van-e, ami nyelvként van, illetve afelé, hogy ott bizonyosan megtapasztalható valamilyen folytonosság. „Hol van hát, aki meghalt? Ott, ahol mindig is volt, a világban. Ez a könnyű válasz. Sokkal nehezebb megválaszolni, miként van ott, ahol van, a világban.”

Búcsúzunk András Sándortól, attól a barátunktól, akivel továbbra is beszélgethetünk, aki továbbra is része világunknak.

**Balázs Imre József**

ROPOLYI LÁSZLÓ

## FILOZÓFIAI POSZTOKTÓL A POSZTFILOZÓFIÁKIG (I.)

■ Az internet létrehozása és általános használata alapjaiban változtatja meg az emberi életet. Az internethasználat következményeként létesülő hálólét lehetősége és megvalósulása nem hagyja érintetlenül az internet előtti világban gyökerező társadalmat és kultúrát sem. Ebben a folyamatban a filozófia is átalakul.

### Szavak és személyek

■ A filozófia a szóbeliség közegében jött létre, és ez a körülmény meghatározó jelentőségű maradt egész történetében.

A világtéremtő bölcselkedés kezdetektől fogva kötődik a beszédhez, a beszélgetéshez, a beszélt nyelvhez. A gondolkodáshoz mint belső beszédhez. A beszélő, hallgató, megbeszélő, megvitató felekhez, a megnevezés, a megfogalmazás, a megértés és értelmezés szükségletéhez. A filozófia létrehozása, alakítása és művelése kommunikatív aktusok eredménye.

A kommunikáció a (nem természet adta) közösségek kialakításának technikája. A közösségek jellegzetességei a kommunikációs szituációkat formáló tényezőktől, a kommunikáló ágensektől, az általuk eszközként hasznosított médiumoktól – és persze az elérni kívánt céloktól függenek. A filozófia közösségei minden lét és minden létező kritikai figyelembevételével törekszenek a mindenség, a világgént felfogott valóság fogalmi konstrukcióinak létrehozására. Világképző ambíciói következtében a filozófiát nem pusztán az „itt és most”, de ugyanannyira a „nem-itt és nem-most” is foglalkoztatja. Egész világokban szükségszerűen érvényes tudást keres, olyan tudást, mely nem közvetlenül a hasznosságban igazolódik, hanem univerzális érvényességre tör: az emberi élet, minden emberi praxis értelmének azonosításában hasznosul.

A kritika valamilyen állapotnak, helyzetnek, viszonynak, elfogadott véleménynek a kétségbevonásával járul hozzá a kommunikáció céljának a megvalósulásához: a kritika a bizonyosság hiányának kinyilvánított formája. Kritikai viszonyt létesíthetünk akár érzéki tapasztalatok egymásra vonatkoztatásával, összehasonlításával és összekapcsolásával is. Az elvont gondolkodás és fogalomhasználat pedig eleve kritikai jellegű: az elvonatkoztatás folyamatában az érzéki tapasztalat legtöbb elemét figyelmen kívül hagyjuk, csak néhány elemet emelünk ki és veszünk figyelembe tapasztalataink fogalmi megjelenítése során. A bizonyosság fajtáinak és mértékeinek megkülönböztetése érdekében felmerül az ismeretek bizonyításának igénye.

A tanulmány folytatását szeptemberi lapszámunkban közöljük.

A vita olyan kommunikáció, amelyben a kommunikáló felek részvétele és szándékolt közösségkonstrukciója kölcsönös. Ez a tulajdonképpeni, tiszta vita, de a vita lehet egy kommunikatív aktus mellékhatása is, azaz más kommunikációs célok követésének nem szándékosan formált következménye. A kommunikációs szituációk társadalmi és kulturális beágyazottságának, nyitottságának következtében végeredményben minden kommunikációnak vannak implicit vitakomponensei is. A tulajdonképpeni viták kézenfekvő eszköze a kritika, eredménye pedig a bizonyosság valamiféle közössége. A kommunikációs szituációk nyitottságából adódó implicit viták az elkerülhetetlen bizonytalanság és közösségihiány tünetei.

A filozófiai viták sose pusztán tiszta viták. A mindenség kontextusába ágyazott bármiféle kommunikáció szükségszerűen vezet implicit vitákra, azaz a filozófia közösségeinek töredezettségéhez, a bizonyosságok és értelemkonstrukciók előállításának folyamatosan generálódó feladatához. Nincsenek megkérdőjelezhetetlen tekintélyek, nincsenek feltétlen bizonyosságok, egyszer s mindenkor érvényes értelmezések és értelemek. Mindenről újra és újra vita folyik: a vita a filozófia tulajdonképpeni létezési módja.

Mindezek az összefüggések szorosan kapcsolódnak a szóbeliség kultúrájának működéséhez: annak révén formálódnak s nyernek értelmet. Igénybe véve az elhangzó szó pillanathoz kötöttségét, mágikus erejét, az emlékezet megtartásához való hozzájárulását, valamint azt, hogy a hangzó szavak révén alakuló kultúra előnyben részesíti az egymásmellettséget az alá-főlé rendeltséghez képest, inkább összekapcsol, mint analizál, elkerülhetetlenül redundáns, szorosan az életvilághoz kötött, túlzásokba eső, inkább a résztvevő/beleélő, mint az objektív távolságtartó pozíciójából megszólaló, homeosztatikus és inkább szituációkhoz kötődő, mint elvont általános tartalmakkal teli.<sup>1</sup> E meghatározottságok pusztán felsorolásából nyilvánvaló, hogy a vita a szóbeliség kultúrájának elidegeníthetetlen jelensége.

A szóbeliség kultúrájának nélkülözhetetlen szereplője a beszélő: a szavak, igék, összefüggések, történetek, a szövegek forrása és formálója, létrehozója, hirdetője, életre keltője, életben tartója. A szóbeliség körülményei között a beszéd egyúttal aktus is, a beszélő aktor is, teremtő, őrző és létesítő, fenntartó és formáló: szerző. A posztmodern körülmények között majdan haldokló szerzőnek valamikor meg kell születnie, és meg kell maradnia mindaz idáig. A beszélő mindig szerző, de nem mindig individuum, nem feltétlenül egyén, nem feltétlenül személy – mégis valaki beszél.

A filozófia kezdeteinél azonban már ott találjuk a saját közösségétől elválasztott és elváló individuumot, aki a maga nevében beszél. Akinek van saját neve, saját identitása, saját tapasztalatai és értelmezései – elkülöníthető és azonosítható fogalmi konstrukciói. Aki nem csupán a saját közösségével való azonosulást ismeri és gyakorolja, hanem másokat, másokét is. Ilyenformán belekényszerülve a kritika – a saját közösséggel való kizárólagos azonosulás bizonytalanságának – pozíciójába. A kritikai gondolkodás együtt keletkezik az individuummal.

A filozófia előtti mitologikus kultúrákban a közösség tagjai bizonyára kritikátlanul és a lehető legnagyobb mértékben próbálnak azonosulni a közösségre jellemző világértelmezéssel s az azt hordozó tradíciókkal, hiszen éppen az azonosulás, az adott hagyomány vállalása és követése avatja az

egyedeket a közösség tagjaivá. Egyénekké azok válnak, akik valamilyen okok miatt (pl. kereskedelmi tevékenységet folytatván) kikerülnek a közösségi tradícióknak az életet minden részletében meghatározó hatásai alól, és részben, illetve valamilyen mértékben független életet élnek. Kiszabadulva a szemléletüket teljesen meghatározó értékrend keretei közül, az egyéniség kifejlődésének folyamatával párhuzamosan, az adott tradíciókat kritikusan szemlélő világfelfogások tartós képviselője is lehetővé válik. Az egyén közösségtől való függetlensége eleve a közösséghez való tartozás kizárólagosságának, a közösségben feltétlenül érvényesülő hagyományoknak a kétségbevonása, ami nyilvánvalóan megjelenhet a gondolkodásban is.

A filozófia az individuális kritikai gondolkodás közegében jött létre, és ez a körülmény meghatározó jelentőségű maradt egész történetében.

Érthetőnek tűnnek az athénieknek a „filozófia elleni vétkei”, például vádaskodásuk Szókratész ellen. Szókratész kétségtelenül kritikusan viszonyult számos athéni tradícióhoz – ha nem is feltétlenül azokhoz, amelyekkel kapcsolatban megvádolták –, amit nyilvánvalóan az tett számára lehetővé, hogy életformájának alakításában radikálisan szakított az Athénben megszokottal. Az életvitelében és kifinomult ironikus gondolkodásmódjában egyaránt megnyilvánuló kritikai attitűdöt az athéniak jó okkal tartották tradicionális értékeikre nézve veszélyesnek.

Az individuum születése és sokasodása megteremtette az immár individuumokból álló (mesterséges) közösségek létesítésének igényét. A valóság kritikai gondolkodás révén konstruált fogalmi reprezentációinak kommunikációs tapasztalati, fogalmi, értelmezési, világnézeti közösségeket hoztak létre. A filozófiai közösségeket formáló viták hozzájárultak a személyiség, a személyes filozófiai pozíciók kibontakozásának lehetőségeihez is.

A filozófia közösségei kiemelkedő személyiségek körül formálódnak. Tanítók és tanítványok alkotta „iskolák”, szimpóziumok és nyilvános viták tanúsítják, hogy a filozófia hangos, nem néma műfaj. A szóbeliség emblematisz alakjaként kérdezősködő Szókratész gondolatai azonban már írásban rögzülnek Platón műveiben, s így hagyományozódnak tovább. Úgy tűnik, hogy ezzel a filozófiában is kezdetét veszi egy új korszak, az írásbeliség kora.<sup>2</sup> Arisztotelész pedig még tovább is lép és a személytelen, elvont szerző, valamiféle független, kívülálló megfigyelő beszédmódjában írja műveit.

Ezek nagyon jelentős, számos kognitív és kulturális következménnyel járó változások, de nem jelentik azt, hogy a szóbeliség jelenléte és jelentősége megszűnne a filozófiában. Az írott szövegeket halott szövegnek tekintik sokáig és legalább ezer éven át a hangos olvasás gyakorlatát követve törekszenek rá, hogy az olvasás során életre keltsék, élő beszéddé alakítsák azokat. A halottból hallott lesz. Továbbra is konkrét személyek konkrét gondolatmeneteivel van dolgunk (akkor is, ha a szerző a személytelenség nézőpontját és narratíváját választja), világos és egyértelmű számunkra, hogy művében Arisztotelész vagy valamely más szerző beszél hozzánk. Nagyon sok írott szöveg más szövegekhez, más szerzőkhöz fűzött kommentár – vagyis írásos formában előadott, rögzített értelmezés és vita. Egy-egy híresebb kézírathoz Európa-szerte érdeklődők tömegei zarándokolnak el. A tanítás intézményesülésével megjelennek a tanítók beszédeinek, előadásainak lejegyzett szövegei. A középkori egyetemeken az

elhangozó előadások módszeres megvitatása és az előadásjegyzetek másolása meghatározó kommunikációs metodológiák.

A Platón dialógusaiban zajló személyes viták helyét Arisztotelész írásaiban ismert filozófusok személyes álláspontjainak kritikai elemzése tölti be. A kritikai álláspontot képviselő személytelen narrátor pozíciója persze egyúttal Arisztotelész pozíciója is, de a filozófus immár nem annyira a saját nevében, mint inkább egy univerzális és elvont racionalitás képviselőjében beszél. A valóság egészének (a létezőnek, mint létezőnek) efféle konstrukciója mellett hasznosnak és észszerűnek mutatkozik specifikus tartományainak (a létezők egyik vagy másik aspektusának) hasonló indítatású tanulmányozása is: ezzel elkezdődik a tudományok kialakulásának, a filozófiáról való leválásának folyamata.

A kialakuló tudományok kommunikációs szituációi (legalábbis művelőinek törekvései szerint) jól azonosíthatók és szándékosan zártak (kizárólag a létezők, illetve a világ adott részeit foglalják magukba), így a tudományos viták elvileg végesek, lefolytathatók és eredményesek lehetnek. Szemben a filozófia kommunikációs szituációinak nyitottságával (ahol a létezők, illetve a világ egésze a kommunikáció kontextusa), s ahol a folyamatosan keletkező implicit viták szükségképpen végtelenek, végeérhetetlenek és eredménytelenek. Vegyük észre, hogy tudományos szituációk valójában filozófiai szituációkba ágyazottként is szemügyre vehetők, azaz a tudományok működésmódja alapjaikat, összefüggéseiket és történetüket is tekintetbe véve megfeleltethető a filozófia működésének.

A személytelen, univerzális elvont racionalitás megjelenése és uralkodóvá válása a filozófiában (és a tudományokban) számos fontos kognitív és kulturális következménnyel jár, de ez nem jelenti azt, hogy a személyesség jelenléte és jelentősége megszűnne a filozófiában. A filozófiai műveket továbbra is konkrét személyek jegyzik, s ezek nemegyszer éppen az individuális (kulturális, társadalmi, történeti stb. eredetű) különbségekből eredeztetik specifikus jelentőségüket. Kivételes esetekben találkozhatunk csak társszerzők vagy pláne több szerző által írt művekkel. Filozófiai szerzők az efféle igényeiket inkább fiktív szereplők párbeszédeit vagy vitáit kimódolva elégítik ki. Teljesen megszokottak a konkrét szerzők személye körül kialakuló formális vagy informális elköteleződések, iskolák, mozgalmak, tradíciók. Nagyszámú filozófiai mű készül konkrét szerzők, konkrét művek, konkrét személyes nézetek kritikájaként, illetve elfogadott és elterjedt nézetekkel szemben kifejtett személyes vitáikatként.

Mindezen törekvések tömegessé válásának fontos eszközévé vált az Európában is megjelenő könyvnyomtatás. Filozófiai művek (már akkoriban is) elsősorban könyvekként kerültek kinyomtatásra, de a 17. században kitalált és elindított, főként tudományos célokat szolgáló folyóiratok oldalain is elkezdődtek a főként tudományos nézetekhez kapcsolódó természetfilozófiai, filozófiai viták.

## Gondolkodás és gondolás

■ Ahhoz, hogy a filozófiai törekvések, mindenekelőtt a filozófiai viták minden korábbinál intenzívebb *modern* fejleményeit értelmezzük, s kapcsolatba hozzuk a korábban mondottakkal, a továbbiakban egy kognitív-

nek vagy metafizológiaiainak is nevezhető szemléletmód alkalmazásával próbálkozunk. Amennyiben evidensnek tekintjük, hogy a filozófia létrehozásának és művelésének alapvető eljárása a fogalmi gondolkodás, természetesen adódik a kérdés, hogy pontosabban miről is van szó, hogy mi a gondolkodás, milyen természetű, mit csinálunk amikor gondolkodunk, hogy ki gondolkodik, mit jelent gondolkodni, mit hívunk gondolkodásnak – és hogy egyáltalán mi értelme van a gondolkodásnak?<sup>3</sup> Ezekre a kérdésekre ezúttal aligha tudunk valamiféle részleteiben is megindokolt választ találni, ehelyett csak a megválaszolásukhoz hasznosnak tűnő egyik olyan kontextus bemutatására vállalkozunk, amelynek az alkalmazásával lehetővé válik a filozófiai viták differenciáltabb értelmezése.<sup>4</sup>

Abból indulunk ki, hogy *gondolkodás* és *gondolás* különböznek egymástól. Gondolkodni: ez jelentése szerint inkább egy folyamatra utal; gondolni viszont valamilyen tárgyra szoktunk. Feltevésünk szerint gondolkodás és gondolás lényegüket tekintve eltérő mentális tevékenységek. A gondolkodás mozgás; kereső, tájékozódó folyamat. A gondolás nyugalom; a megérkezés, megállapodás, rátalálás állapota. Gondolni valamit: ez a gondolkodás felfüggesztése, egy állásponttal, eszmével való azonosulás, a mellette való elkötelezettségünk deklarációja. A gondolkodás az ész műve, a gondolásban személyiségünk egésze nyilvánul meg. A gondolkodás módszereit az ismeretelmélet, a gondolás módszereit főként a személyiségelmélet tanulmányozza.<sup>5</sup>

A gondolkodás tehát valamilyen mozgás, egy fogalmi térben való bolyongás, tájékozódás, keresés, ami zajlik. Időt vesz igénybe még akkor is, ha esetenként ennek a sajátidő jellege dominál. Valahonnan valahová vezet – esetleg visszajuttat a kiindulópont közelébe –, és érzékelhetően befut egy pályát is. Útja van, vagy ahogy mondani szoktuk: menete. Mindenképpen valamifajta folyamatként jellemezhető.

Ezzel szemben a gondolás valamilyen nyugalmi helyzet, a fogalmi térben való bolyongás, tájékozódás, keresés eredményeként (vagy akár mindezeket mellőzően) elért megállapodás, megállapítás, rátalálás, megtalálás, relatíve statikusan fennálló. A gondolás időtlen – legalábbis kívül van az időn, vagy kiszakít a (külső) időből. Nincs pályája, útja, helye, legfeljebb helyzete van. A gondolás kétségtelenül valamifajta állapot.

A gondolkodás során csak sajátos személyiségvonások játszanak szerepet, a gondolás a személyiség egészének műve. Az értelem működése, a pusztá észhasználat gondolkodóvá teszi az embert, de személyiségének egyéb összetevői eközben alig nyilvánulnak meg. Gondolkodásunk eredményességét reméljük növelni saját személyes attitűdünk háttérbe szorításával s elvont, általános szempontok előtérbe állításával. Gondolkodás során gyakran tulajdonképpen nem konkrét, valóban létező személyek gondolkodásával, hanem valaminő elvont észszerűség önálló működésével van dolgunk. A gondolkodás a konkrét személyiségjegyekkel megragadhatatlan személytelen egydimenziós ember szellemi aktivitása, illetve egyetlen emberi dimenzió (az ész) megnyilvánulása.

Ezzel szemben a gondolás valamilyen személyes elkötelezettség egy álláspont mellett, esetleg ennek az elkötelezettségnek a nyilvános képviselése, vállalat és vallás, az egész személyiség által képviselt, személyes felelősséggel hitelesített álláspont: igen, ezt gondolom. A gondolás révén



a személyiség egésze azonosul egy eszmével, súlyt ad neki és súlyt kap tőle, hiszen egymásra utaltak. A gondolást befolyásolja minden személyiségünket alkotó összetevő, az ész, az értelem, érzések, értékek, érdekek, az érzelmek. A gondolás tehát alapvetően nem személytelen, hanem éppen-séggel személyes aktus.

A gondolkodásnak vannak kidolgozott módszerei, haszonnal kecsegtető stratégiái. Felfedezhetünk, illetve elfogadhatunk eljárásokat, kidolgozhatunk s alkalmazhatunk jellegzetes stílusokat. Az ismeretelmélet és a logika sok változatban tanulmányozza a megfelelőnek ítélt verziókat, a szokásos működési zavarokat. Egy gondolatmenetet végiggondolhatunk (van eleje, közepe és vége, vagyis folyamat, ahogy Arisztotelész mondaná), bár a gondolkodás útja többféle is lehet (lineáris rendet követő – logikus, elágazásos, zezugos, csapongó, induktív, deduktív stb.). Sőt bonyolultabb topológiák is szóba jöhetnek: vannak diffúziós vagy vizuális stratégiák, illetve módszerek, s ezek során gondolkodásunk egyszerre több irányba is kiterjedhet, ami azt jelenti, hogy egyszerre többfélén is gondolkodhatunk. Előfordul az is, hogy a racionalitás személytelen erejében bizakodva, egy gondolatmenet végiggondolása helyett egyszerűen ráhagyatkozunk érvényesnek tekintett következtetésekre.

A gondolás nem efféle stratégiákat követ. Az, hogy ezt és ezt gondolom, az megtörténik velem éppen úgy, ahogy velem a dolgok történni szoktak. Esetleg létre tudunk hozni tipikus helyzeteket, amelyekben gondolni tudunk valamit, ezek azonban egészen esetleges körülményeknek is kiszolgáltatottjai, melyek nélkül nincs nyugalomunk, nem tudunk lehorgonyozni valamiféle álláspont mellett. Máskor viszont nem vagyunk képesek elszakadni egy gondolattól, kiszakadni személyes életviszonyaink szorításából. Itt nem az emberi világ ismeretlen lehetőségei vonzásában, hanem saját életvilágunk fogságában tevékenykedünk. Minden nagyon függ a konkrét személyiség jellegétől és lehetőségeitől, így pl. az olyan sajátos gondolási stratégiák is, mint a ráhagyatkozás, a dominanciára vagy a behódolásra való hajlam, és így tovább. Az ismeretelmélet, logika és tudományfilozófia helyett a személyiségelméletől, a (tudás)szociológiától és a (kognitív vagy tudomány)pszichológiától remélhetünk elméleti magyarázatokat. Érdemes talán emlékeztetni Karl Jaspersnek a világnézetek pszichológiája kapcsán kifejtett személyiségtipológiájára is. A gondolattal való azonosulás kényszere miatt egyszerre persze csak egy dologra gondolhatunk, ha erre éppen nem vagyunk képesek, hiteltelenek leszünk: bizonytalanok, hamisnak, hazugnak vagy őszintétlennek fogunk látszani.

Az eddigiekben a gondolkodás és gondolás megkülönböztethetősége érdekében különbségeik mellett érveltünk. Most ugyanezt a célt összefüggések és kapcsolataik számbavételével is szeretnénk megközelíteni.

Vajon a gondolkodás folyamata felfogható-e úgy, mint egymást követő gondolás-állapotok sorozata? Illetve egy konkrét gondolás vajon hogyan állítható elő gondolkodási folyamatok eredményeként? Vagyis lehet-e egyszerre eleme és eredménye a gondolkodás a gondolásnak és viszont? Ezek nyilván ugyanazok a kérdések, amelyek számtalan tudományos problémában (a matematikában, a termodinamika folyamatfogalmában, a történelmi események s a történelem folyamata viszonyában, a hálózatelméletek gráflimesz fogalmában stb.) is jelen vannak, s különféle ideológiák men-

tén szerveződő álláspontokról szemlélhetők. Vajon a gondolkodási folyamat kapcsán is szükség van-e a gondolkodás, mint mozgás Zénon apóriáiról beszélni?

A dichotómia Zénon paradoxonához hasonlóan itt is arról van szó, hogy ha el akarok jutni A gondolásából B gondolásába (gondolkodni akarok), akkor közben a közöttük lévő „út” nem megszámlálhatóan végtelen sok pontjában (nem megszámlálható gondolat gondolásával) kellene időznom. Kérdéses, hogy ez lehetséges-e. Ha végtelen sok gondolás vezet csak a gondolkodáshoz, akkor vajon gondolkodhatunk-e egyáltalán? Avagy lehetséges átugrani gondolásállapotokat s közvetlenül („intuitive”) az eredményhez eljutni? Csak gondolás van, vagy van gondolkodás is? A válasz filozófiai előfeltevéseinken múlik. Ha elfogadjuk az aktuális végtelen létezését, akkor van gondolkodás, ha nem, nincs. Mindkét választásunk logikus és ellentmondásmentes értelmezést tesz lehetővé – de alapvetően eltérnek abban, hogy a gondolások sorozatától megkülönböztetett gondolkodást is létezőnek tartjuk, vagy sem.<sup>6</sup>

Másrészt felvethető, hogy vajon milyen személyiségkonstrukciós meghatározottságok válnak láthatóvá a gondolás és gondolkodás összekapcsolásának fényében. Az univerzális, örök, visszatérően ismétlődő folyamatok vagy az egyedi, mulékony, megismételhetetlen pillanatnyi állapotok közegeiben időzzünk?

A gondolkodó ész kétségtelenül valamiféle univerzális emberit képvisel, s követőiben az univerzalizisztikus, örök emberi személyiségjegyeket alakítja ki. Ebből a perspektívából a mulékony érzésekkel, érzelmekkel, értékekkel és érdekekkel való azonosulás teszi az embert egyedivé, s teszi alkalmassá konkrét hétköznapi élethelyzetek eredményes kezelésére.

Aki csak gondol, az a pillanat foglya, de a pillanat lakója is. Aki csak gondol, s nem gondolkodik, az folyamatosan jelen van, a jelenben lakozik, otthon van itt. Az ilyen életnek rendkívüli intenzitása van, az ilyen személy teljes hitelességgel van jelen. Idő és tér, valóság és képzelet, álmom és ébrenlét határait könnyedén veszi; sztalker. Vajon mi teheti indokolttá a pillanat elhagyását, lerombolását, mi készítheti az ilyen embert a gondolkodásra, hiszen számára a gondolkodás – a gondolás folyamatosságának feladásával – önfeladásként jelenik meg, öngyilkossággal ér fel.

Mindannyiunk számára magyarázatra szorul, hogy vajon mi értelme van túllépni a gondoláson, mi értelme van a gondolkodásnak. A legegyszerűbb válasz talán az lehet, hogy a gondolkodásra való áttéréssel az ember számol, számításba veszi a pillanat elhagyásával elszenvedett hátrányokat, s az ily módon (később) megszerezhető előnyöket, s dönt az előnyösebbnek tűnő megoldás mellett. Azt is megmondhatjuk, hogy ez gyakran nem az ember döntése, hanem döntés az emberről, a túlélését befolyásoló (természeti és társadalmi) hatalmak döntése. Ennek súlya alatt az ember felüggeszti személyiségének integritását, s csak egy dimenzióban aktív, gondolkodik, s nem él. Történetileg persze inkább arról van szó, hogy a fenti hatalmak nagy embertömegeknek eleve meg sem engedik, hogy teljes életet éljenek, a társadalmi munkamegosztás s az elidegenedés körülményei között nem jöhet létre integrált személyiség. Nyilvánvaló az is, hogy az elidegenedett viszonyok a legtöbb embert a pusztá gondolkodás lehetőségétől is megfosztják.

A fentebb felvetett elgondolások nyomán beszélhetünk különféle tipikus filozófiai metodológiákról, filozófiai stílusokról, valamint ezekhez kapcsolódó jellegzetes filozófiai vitákról.

Mindenekelőtt azonosíthatjuk a gondolkodást, illetve a gondolást előnyben részesítő filozófiai praxisokat. Könnyű felismerni a gondolkodást, azaz a személytelen, az észhasználat univerzális logikai, nyelvi, kognitív szabályai mentén zajló keresést, tájékozódást preferáló ún. *analitikus* stílusú filozofálásra, valamint szöges ellentétére a személyesen vállalt, határozottan gondolt álláspontokkal, specifikus metafizikai elvekkel és elképzelésekkel operáló ún. *kontinentális* filozofálásra utaló jeleket. A gondolkodás/gondolás elválasztása a közismert és népszerű analitikus–kontinentális dichotómia mellett számtalan más filozófiai alternatívában megjelenhet, mint például az igaz és autentikus filozófia<sup>8</sup> különbségében, a filozófia mesterségként és hivatásként való művelésében,<sup>9</sup> a kritikai és az értekező, a tudományos „szigorúságú”, illetve esszéstílusú művek létrehozásában, kizárólag filozófiatörténeti, illetve kizárólag kortárs elemzések iránti elkötelezésekben, és sok további formában is.

Mindezek figyelembevételével világosan megkülönböztethető a filozófiai viták három nagyobb csoportja. Egyrészt a gondolkodás eljárásaira alapozott filozófiák, másrészt a gondolás igénybevételével született filozófiák esetében egyaránt vitákat generálhatnak a saját, specifikus metodológiájuk követelményeinek való megfelelés elvárásai, a bevett nézetek, az érvényben lévő gondolkodási „paradigmák” követésének igényei. Harmadrészt jelen vannak a gondolkodás és gondolás közötti preferenciákra, illetve a közöttük létesíthető kapcsolatok megítélésére vonatkozó nézeteltérések is.

A gondolásra alapozott filozófiák vitáiban nyilvánvalóan vitatott lehet, hogy a filozófus vajon milyen alapon tud, illetve mer általános és szükségyszerűen érvényes állításokat tenni. Hétköznapi vagy rendkívüli, egyszeri és egyedi vagy ismétlődő és közönséges tapasztalatok jogosítják fel erre? Milyen módon konstruálhatók (akár végtelenül) sokértelmű, ám minden értelmükben relevánsan értelmezhető fogalmak és nyelvi formulák, metafizikai állítások? A világepítő filozófiai praxis, az alkotó, teremtő filozofálás egyik jellemző eljárása a fennálló totális kritikája, az értékek ama (át)értékelése, amely kritikai és teremtő egyszerre, amelyik minőségi és mennyiségi vonatkozásban is teljes: a lényegig hatol, és mindenre kiterjed.<sup>10</sup> A filozófia történetének melyik alakja vagy alkotása reprezentálja az érvényes, tulajdonképpeni filozófiai attitűdöt? Milyen személyiségvonások, kulturális és társadalmi körülmények teszik a filozófus számára lehetővé a sikeres világepítő praxist? Kritikai metafizikai kontextusként tipikusan személyiségelméletek (számtalan változatukban), társas ismeretelméletek, tudásszociológiák, tudománypszichológiai, művészetelméleti, történet- és társadalomelméleti elgondolások jelennek meg.<sup>11</sup>

Ha Thomas Kuhn szellemében azt mondanánk, hogy a gondolás filozófusai világukra vonatkozó paradigmákat keresnek, alakítanak és létesítenek, akkor a gondolkodás filozófusairól mint valamilyen adott, érvényben lévő paradigmában dolgozó „rejtvényfejtőkről” beszélhetnénk. Ebben a körben vitatott és számonkérhető követelmény az egyértelmű és világos beszéd, a szigorúan szabályos, esetenként formalizálható nyelvhasználat, az ellentmondásmentesség, logikai kompaktság és más effélék. Kritikai

metafilozófiai kontextusként minden, a tudományok szemléletmódjára is jellemző diszciplína, logikai és nyelvfilozófiai, bizonyításelméleti, tudományelméleti konstrukciók relevánsak lehetnek. A személyesség megnyilvánulásaira gyakran lehetséges hibaforrásként tekintenek. Ez a törekvés újabban lehetővé teszi gépi, *mesterséges intelligencia* használatán alapuló gondolatmenetek, bizonyítási eljárások filozófiai igénybevételét is. Nemrégiben publikálták például az ún. „Project Debater” automatikus érvelő rendszer leírását.<sup>12</sup> Ez a mesterségesintelligencia-alapú program képes emberi ágensekkel adott témákról valós idejű és sikeres viták lefolytatására. Evidensen adódik a program (gondolkodásalapú) filozófiai vitákban való hasznosítása, s az esetleges érvelési hibák elkerülésével karnyújtásnyira került a logikailag hibátlan filozófiai rendszerek építésének lehetősége.<sup>13</sup> Más, számítástechnikával támogatott diszciplínák mintájára újabban bevezették az ún. „komputációs filozófia” fogalmát is.<sup>14</sup>

A gondolás és gondolkodás megkülönböztetésén alapuló filozófiai viták harmadik, talán legnépesebb csoportja az e két mentális praxis közötti választás diszkusszióit, valamint együttes választásuk esetén a kapcsolatuk és kölcsönhatásuk értelmezésére vonatkozó véleménykülönbségeket tartalmazza. Az egymást kölcsönösen bíráló és elutasító filozófiai praxisok tipikus eljárásai jól ismertek például az ún. analitikus-kontinentális összecsapások dokumentumaiból.<sup>15</sup>

A gondolkodásalapú analitikus praxis a valóság homogén reprezentációin való végeérhetetlen bolyongás tapasztalatával szembesül a valóság végtelen összetettségéből adódó ismeretelméleti nehézségekkel, logikai paradoxonokkal, illetve az objektív valóság azonosításában elszenvedett – szükségszerűnek mutatózó – filozófiai kudarcokkal.<sup>16</sup> A világértelmező elemzésekben hasznos gondolati eszközök használatával nemigen lehet mit kezdeni alapvető ontológiai dilemmákkal. Például a John Searle „kínai szoba” argumentumába foglalt súlyos filozófiai kihívással: hogyan tudunk különbséget tenni gondolati reflexiók koherens kollektíója és az esetlegesen ezeket generáló „objektív” létező realitása között?

A rendelkezésre álló tapasztalatokból saját – önmagában és/vagy a világban felismert, illetve létrehozott – rendszereket elgondoló filozófus személyes világértelmezésének más értelmezésekkel való kommunikációjára kényszerül. Az ehhez szükséges „teoretikus tér”, a megfelelőnek mutatózó fogalmi, nyelvi és logikai közeg – az analitikus filozófus lehetőségeitől eltérően – általában nem áll eleve rendelkezésére, ezeket saját magának kell kiválasztania, formálnia vagy létrehoznia. Ez természetesen korántsem egyértelmű, számtalan vitát generáló, de lehetséges eljárás – hiszen, mint például Tóth Imre mondja: a gondolkodó nem a logika (vagy a matematika) foglya, hanem ezek alkotója.<sup>17</sup> Filozófiai állásfoglalásaiból épített világának leírásához és annak kommunikációjához létre tudja hozni a közösségalkotást lehetővé tévő kommunikációs szituációkat, beleértve a megfelelő beszédmódot és nyelvet.

A generatív mesterséges intelligencia (ChatGPT és társai) „tanítása” során ma már könnyedén felkészíthető a számtalan filozófiai rendszer szövegeinek, a szövegek „nyelvének”, használati logikájának, stílusának megfelelő használatára. A ChatGPT jelenlegi változatainak kommunikációs és kritikai képességei léteznek és alakulnak, ám intellektuális színvonaluk egyelőre kétséges.<sup>18</sup>

A gondolás és gondolkodás viszonyát tematizáló filozófiai praxist ma jelentős részben fenomenológiai és hermeneutikai módszereket alkalmazó filozófusok közösségei működtetik. Ennek a jelenleg is intenzíven alakuló gyakorlatnak a részleteivel ezúttal nem tudunk foglalkozni. Ehelyett viszont felidéznénk a filozófia mai állapotára valamilyen módon – legálábbis a filozófia angol nyelvű művelőinek körében – jellemző felmérés „eredményét”. David Bourget és David Chalmers 2009-ben és 2020-ban filozófusok többezres táborában próbálta feltárni a jelentősebb filozófiai kérdésekben való állásfoglalások megoszlását és ezeknek különféle módszerekkel láthatóvá tehető összefüggéseit.<sup>19</sup> Az egészből az álláspontok végtelen variabilitása mellett az derült ki, hogy a filozófusok egyáltalán nincsenek tisztában a filozófiai nézetek szakmán belüli megoszlásával.

#### ■ JEGYZETEK

1. Lásd pl. Walter Ong: *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. Methuen, London–New York, 1982.
2. Eric A. Havelock: *Preface to Plato*. Belknap Press/Harvard University Press, Cambridge Mass., 1963.
3. A problémakör tárgyalásának legismertebb változatát talán Heidegger nyújtja: Martin Heidegger: *Mit hívunk gondolkodásnak?* (Ford. Vajda Mihály) Gond-Cura Alapítvány, Bp., 2009. A témakör egy másik kifejtése: Martin Heidegger: *Mit jelent gondolkodni?* (Ford. Pongrácz Tibor) In: Bacsó Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*. Cserépfalvi, Bp., 1991. 7–16.
4. Gondolatmenetünk részben megegyezik a következő dolgozatával: Ropolyi László: *A gondolás és gondolkodás vitái*. In: Daróczy Enikő és Laczkó Sándor (szerk.): *Lábjegyzetek Platónhoz 19. A vita. Heller Ágnes emlékére*. Pro Philosophia Szegediensi Alapítvány – Magyar Filozófiai Társaság – Státus Kiadó, Szeged, 2022. 382–392.
5. Itt és e paragrafus további részében alapvetően a Ropolyi László: *Mit jelent gondolni?* Magyar Pszichológiai Szemle 1997. 1–4. sz. 177–187. megállapításaira támaszkodunk. A gondolás és gondolkodás különbségének filozófiatörténeti előfordulásairól tanulságos olvasmány: Altrichter Ferenc: *Cogito, ergo sum*. In: Altrichter Ferenc: *Észérvek az európai filozófiai hagyományban*. Atlantisz, Bp., 1993. 119–184.
6. A Zénón-paradoxonok legvilágosabb s egyúttal számunkra leghasznosabb elemzését Tóth Imre adta, például itt: Imre Tóth: *The Dialectical Structure of Zeno's Arguments*. In: Michael John Petry (ed.): *Hegel and Newtonianism*. Kluwer, Dordrecht, 1993. 179–200. Továbbá: Ropolyi László: *A filozófia felszabadítása: Tóth Imre Zénón dichotómia apóriájának értelmezéséről*. In: Paksi Dániel (szerk.): *Emergencia: a világ rétegzett felépítésének az elmélete*. L'Harmattan Kiadó, Bp., 2020. 167–184.
7. Milan Kundera: *A lét elviselhetetlen könnyűsége*. (Ford. Körtvélyessy Klára) Európa, Bp., 1992.
8. Lásd például: Heller Ágnes: *A tragédia mint a mezítelen egzisztencia létformája*. (Lukács György „A tragédia metafizikája” című esszején gondolkodva). Magyar Filozófiai Szemle 1996. 4–5–6. 325–337.
9. Weiss János: *A filozófia mint mesterség vagy hivatás*. In: Kis-Jakab Dóra – Szűcs László Gergely (szerk.): *Önéletrajz és filozófia. Tanulmányok Heller Ágnes emlékére*. Budapest Főváros Levéltára, Bp., 2021. 175–183. Továbbá: Susan Haack: *Philosophy as a Profession, and as a Calling*. Syzthesis 2021. VIII. 33–51.
10. Ropolyi László: *Hogyan filozofálunk kalapács nélkül?* In: Loboczky János – Torma Anita – Vermes Katalin (szerk.): *Tudomány és megértés. Schwendtner Tibor 60. születésnapjára*. Líceum Kiadó, Eger, 2022. 185–195.
11. Elképesztően átfogó analízissel próbálkozik: Randall Collins: *The Sociology of Philosophies. A Global Theory of Intellectual Change*. Belknap Press/Harvard University Press, Cambridge Mass.–London, 1998.
12. Noam Slonim – Yonatan Bilu – Carlos Alzate, et al.: *An autonomous debating system*. Nature 2021. 591. 379–384. Jellemző, hogy a dolgozatnak nem kevesebb, mint 53 szerzője van. A rendszert az IBM mesterségesintelligencia-kutatói hozták létre: *Project Debater*. <https://www.research.ibm.com/artificial-intelligence/project-debater>

13. Chris Reed: *Argument technology for debating with humans*. Nature 2021. 591. 373–374; valamint: Justin Weinberg: “Hey Sophi”, or How Much Philosophy Will Computers Do? Daily Nous 2021. 03. 24. <https://dailynous.com/2021/03/24/hey-sophi-or-how-much-philosophy-will-computers-do>
14. Patrick Grim – Daniel Singer: *Computational Philosophy*. The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.). <https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/computational-philosophy>
15. Illusztrációként felidézhetünk egy magyarországi vitát, amelyben a következő relevánsabb hozzászólásokat publikálták: Eszes Boldizsár – Tózsér János: *Mi az analitikus filozófia?* Kellék 2005. 27–28. 45–71; Schwendtner Tibor: *Analitikus versus kontinentális filozófia*. Magyar Filozófiai Szemle 2006. 1–2. 1–15; Ullmann Tamás: *Analitikus és kontinentális filozófia*. Magyar Filozófiai Szemle 2006. 3–4. 27–51; Eszes Boldizsár – Tózsér János: *Mi és mi nem az analitikus filozófia?* Magyar Filozófiai Szemle 2007. 1–2. 75–07.
16. Lásd pl. Tózsér János: *Az igazság pillanatai. Esszé a filozófiai megismerés sikertelenségéről*. Kalligram, Bp., 2018.
17. Tóth nagy jelentőségű álláspontját a nemeuklideszi geometriák történeti és filozófiai elemzéseivel támasztja alá. Lásd pl.: Tóth Imre: *Szabadság és igazság*. Typotex, Bp., 2011. Továbbá: Ropolyi László: *A filozófia felszabadítása: Tóth Imre Zénón dichotómia apóriájának értelmezéséről*.
18. Csepeli György meggyőző érvelése (kézirat, személyes közlés) szerint a ChatGPT a heideggeri „akárki” módján kommunikál. Továbbá lásd pl. Michael Townsen Hicks – James Humphries – Joe Slater: *ChatGPT is bullshit*. Ethics and Information Technology 2024. 26:38 <https://doi.org/10.1007/s10676-024-09775-5>
19. *The PhilPapers Surveys. Results, Analysis and Discussion*. <https://philpapers.org/surveys/>. Illetve: David Bourget – David J. Chalmers: *What do philosophers believe?* Philosophical Studies 2014. 170(3). 465–500. Valamint: D. Bourget – D. J. Chalmers: *Philosophers on Philosophy: The 2020 PhilPapers Survey*. Philosophers’ Imprint. 2023. 23(11). <https://doi.org/10.3998/phimp.2109>



BALÁZS IMRE JÓZSEF

# A SZÜRREALISTA PRÓZA MŰFAJKITERJESZTŐ STRATÉGIÁI

Anna Watz (ed.): *A History of the Surrealist Novel*

■ Akár arra figyelünk, hogy miből táplálkozik, miből inspirálódik a szürrealizmus, akár azt, hogy miképpen lép át más területekre, előbb-utóbb a populáris kultúra kérdéskörével találkozunk. Több oka is van ennek, de mindegyik valamiképpen a szürrealizmus életgyakorlatokhoz való viszonyából vezethető le. A szürrealizmus ugyanis egyrészt beleíródik az életbe, a valóságosba – mindannyiszor onnan bontja ki a reálisnak egy kiterjesztett változatát –, másrészt viszont a megsokkottnak a kizökentésében érdekelt, hiszen azt feltételezi, hogy a létezésünk igazán jelentéssé pillanatai ezekben a habitusainkat felülíró pillanatokban, találkozásokban, tudatfeltáruulkozásokban vannak jelen. Ezekre a megszakadó, eltérülő érzékelési folyamatokra, a (köznapiban tapasztalt) csodákra épül a világmegismerés szürrealista koncepciója.

Mielőtt azt vizsgálnánk meg, hogy pontosan hogyan is kapcsolódik mindehhez a populáris, illetve az irodalmi szféra, amely felé ez a szürrealista regénnyel kapcsolatos könyvismertetés tart, vegyük észre azt a dekontextualizáló mozzanatot, amelyik újra és újra megtörténik a szürrealizmusban. Jó példát szolgáltat erre a divat szférája, amelyik a szürrealizmus populárisává válásá-

nak egyik fontos útvonala volt az 1930-as évektől kezdve, és amely egyrészt a hétköznapiakban való jelenlétet implikálja (a dizájnerek által megtervezett ruhát, kiegészítőt valaki viselni fogja, legalább egy bemutatóshow erejéig), csak hogy a szürrealista művész, tervező valamiképpen megtöri, eltéríti ezt a mozzanatot. A tárgy/ruha valami többet fog jelenteni önmagánál. És itt nem csupán a márkák által létrehozott többlétről, státuszszimbólumokról és hasonlókra van szó, hanem bizonyára az élet különböző területeinek összekapcsolásáról. A szürrealista divatról gondolkodó szerzők, például Ilya Parkins rámutatnak arra, hogy ez a dekontextualizáció a fetisizmus kétféle, marxi és freudi megközelítése felől egyaránt relevánsnak tételezhető.<sup>1</sup> A szürrealista dekontextualizáció persze döntően Freud felől indul, a divatban is az éroszt, a vágyat követi valamiképpen a testfelületeken. A szürrealista fotós például gyakran divatfotókat vállal, és ezen a terepen talál rá a test újfajta megjelenítéseinek lehetőségére. A ruhatervező pedig meghökkentő eljárásai során például fiókokat helyez el egy ruhán,<sup>2</sup> mintegy azt a gondolatot jelenítve meg, hogy az emberi pszichéhez való hozzáférésünk ahhoz hasonlatos, mint mikor

kihúzzunk egy fiókot. Máskor a meg-  
 ehetőségre utaló elemeket visz fel a  
 viseletre (l. Elsa Schiaparelli ho-  
 márruhatervét, amelyet Salvador  
 Dalíval együttműködésben készí-  
 tett),<sup>3</sup> ami egyben veszélyre figyel-  
 metető jelként, vagy az állati pán-  
 célt az emberi ruhával vizuálisan is  
 összekötő elemként is funkcionálhat  
 a látvány befogadójában, komplex  
 hatáslehetőségeket hozva létre. Vala-  
 mi olyasmi történik tehát, hogy a  
 szürrealista művész tekintete felfe-  
 dez valamit a létező valóságban, pél-  
 dául azt, hogy a ruha a testen egyfaj-  
 ta vágykivetülés, aztán ezt radikali-  
 zálja, kihangosítja, ráismeréspilla-  
 nattá változtatja. Egy következő fo-  
 lyamat során pedig (és ez már a mar-  
 xi fétisjelleghez való közelítés példá-  
 ja) a gesztus elveszíti radikalitását,  
 maga is szokványosan érzékeltté ala-  
 kul, és visszaépül a köznapiba,  
 mintegy populárisává válik. Ebben a  
 mozzanatban a radikalitást már játé-  
 kosnak, ludikusnak érzékeli a közeg.  
 A szürrealizmus néhány jól felis-  
 merhető vizuális jelen keresztül,  
 mint amilyen Dalí folyékony óralap-  
 ja vagy Magritte gravitációra fittyet  
 hányó szikláit, építményeit, a popkul-  
 túra részévé válik.

Hogyan gondolkodhatunk ebben  
 az összefüggésben a szürrealizmus  
 és a regény viszonyáról, amiről a je-  
 len írás tárgyát képező könyv,  
*A History of the Surrealist Novel*  
 szól? Az 1920-as években, amikor  
 André Breton kidolgozza a szürrea-  
 lizmus elméleteit, a regény kétségkí-  
 vül a legbanálisabb, legpopulárisabb  
 műfajok közül való. A szürrealista  
 kiáltvány egyik híres passzusa kife-  
 jezetten regényellenes, és a követke-  
 zőképpen hangzik: „a realista maga-  
 tartás, melyet a pozitívizmus sugallt  
 Szent Tamástól Anatole France-ig,  
 szerintem minden szellemi és erköl-  
 csi lendületet megbénít. Irtózom tö-

le, mert a középszer, a gyűlölet és a  
 lapos önelégültség szülötte. Ez termi  
 manapság ezeket a nevetséges köny-  
 veket, s ezeket a felháborító darabo-  
 kat. Egyre jobban burjánzik a lapok-  
 ban, és sakkban tartja a tudományt,  
 a művészetet, mert a közvélemény  
 legalantasabb ízlését legezezi: a vilá-  
 gosság ugyanis az ostobaság komája,  
 és ebszintre süllyeszti szellemünket.  
 A legragyogóbb koponyákat is korlá-  
 tozza, s ők is a legkisebb erőfeszítés  
 igájába hajtják fejüket. Ennek a hely-  
 zetnek egyik nevetséges irodalmi kö-  
 vetkezménye a regénytúltengés.”<sup>4</sup>  
 Erre az ellenséges viszonyulásra, il-  
 letve arra a tényre, hogy André Bre-  
 ton utóbb maga is írt a regény műfa-  
 jába illeszthető alkotásokat (legis-  
 mertebb közülük az 1928-as *Nadja*),  
 egy szürrealista regényről szóló ké-  
 zikönyvnek természetesen magyará-  
 zatot kell kínálnia. Anna Watz, a kö-  
 tet szerkesztője a bevezetőben ki-  
 emeli, hogy itt nem annyira magáról  
 a regényről mint műfajról van szó,  
 hanem a regény egy bizonyos típu-  
 sáról, amelyet Breton szerint a „rea-  
 lista magatartás” határoz meg: a 19.  
 századi, illetve a századfordulás rea-  
 lista regényhagyományról, amelyik  
 számításokhoz igazítani, osztályozni  
 próbálja az életfolyamatokat,<sup>5</sup> és  
 amelyik gyakran egy társadalmi kö-  
 zeggel is összekapcsolódik, és példá-  
 ul márkinők életét tárgyalja. Mindez  
 Bretont untatja, ő valami mást keres.  
 És itt érkezünk a populárishoz, má-  
 sodlagoshoz, marginálisához, hiszen  
 mint annyiszor, az innováció, jelen  
 esetben a szürrealizmusé, egy koráb-  
 bi, árnyékban maradt hagyományt  
 keretez újra, egy váratlan irányba ru-  
 gaszkodva el tőle.

Voltaképpen egy új regénygenea-  
 lógia felvázolásáról szól tehát a  
 szürrealizmus regénykonceptiója,<sup>6</sup>  
 ebben pedig a csodás elem sokkal  
 lényegibb, mint a realista regényvi-



lágban. Breton regényhagyományába olyan klasszikusok is beférnek, mint Jonathan Swift, a romantikus regényírók közül például Victor Hugo, saját korához közeledve pedig Lewis Carroll, Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, vagy J. K. Huysmans. Ami visszatérően foglalkoztatja Bretont az irodalomban, az az emberi pszichéről való közvetett tudósítás – a szorongások kivételései, vagy a specifikus helyszínek, teretek (kastélyok, nagyvárosi labirintusok), ahol a modern psziché felszínre törhet. Ezért emlegeti pozitívan az első szürrealista kiáltvány Matthew Gregory Lewis *A szerzetes* című rémregényét / gótikus regényét,<sup>7</sup> illetve ezért kezeli inspirációs forrásként a szürrealista alkotók a korabeli erkölcsi kódok határait feszegető sötét kalandregények, bűnregények világát, amilyen például a *Fantomas* sorozat.<sup>8</sup> Kétségtelen, hogy ennek az újraértelmező gesztusnak fontos eleme a populáris irodalom/szépirodalom oppozíció újradefiniálása, ha úgy tetszik, figyelmen kívül hagyása, valami másra irányuló fókusz nevében. A szürrealizmus a realista alkotási módok alternatíváit keresi, a kultúra legkülönbözőbb szcénáin és rétegeiben, és integratív regényformákig jut, amelyekben a kép-szöveg dialógus, a kollázs szerkezet is konstituáló tényezővé válhat (mint Bretonnál vagy Max Ernstnél), és az autobiografikus jelleg, a dokumentumregény, az esszével vagy költészettel érintkező nyelvi megformáltság is az innováció eszközévé válik. Érdekli a populáris, de a szürrealizmus terrénumán belül egyfajta dekontextualizált populáris talákozhatunk.

Abból a megállapításból kiindulva, hogy a szürrealizmusról folyó diskurzust a művészettörténeti,

vizualitásra épülő koncepciók uralták az utóbbi évtizedekben, noha kiindulópontjánál a költészet és az irodalom volt hangsúlyosabb, Anna Watz azokat az útvonalakat keresi meg szerkesztőként kézikönyvében, ahol visszatálhatunk a szürrealizmus eredeti, felforgató potenciáljához. Ehhez természetesen magának az irányzatnak a korai évtizedekben háttérben maradó vonatkozásaira is szükség van. Kiemelt figyelmet kapnak a kézikönyvben például a női szerzők (Leonora Carrington, Joyce Mansour, Valentine Penrose) vagy a szürrealizmus kezdeteibe már beledolgozott planetáris jelleg, amely az irányzat Európán jóval túlterjedő relevanciáját és körforgását vetítette előre – és amely az 1930-as évek végétől vált igazán érzékelhetővé, a második világháború után pedig kétségtelen realitássá. Ezzel összefüggésben ugyanakkor épít a szürrealizmus koncepcióinak, technikáinak továbbélésére is a huszadik századi és kortárs irodalomban – ebben folytatja és kiterjeszti Delia Ungureanu *From Paris to Tlön: Surrealism as World Literature*<sup>9</sup> című könyvének gondolatmenetét, amely váratlan helyeken (Borges, Nabokov, Pamuk és mások műveiben) tárta fel a szürrealizmus nyomait. Ungureanu maga ezúttal Breton műveit (*Nadja*, *L'amour fou*) vizsgálja egy kiterjesztett hatásvizsgálatban,<sup>10</sup> ahol Dante, Nerval és Proust visszhangjaitól Italo Calvino vagy a Paolo Sorrentinóhoz hasonló kortárs filmek világáig nyílik út. A könyv nagyobb tematikus egységei a korai szürrealista kiáltványok koncepcióit (automatizmus, tudattalan, gye-rekktor, nagyvárosi tapasztalat stb.), a különféle transzgresszív stratégiákat, a tudomány/természet/megismerés kérdéskörét, és végül a transznacionális hálózatokat tárgyalja.

A könyv szerzői között ott találjuk az utóbbi évtized figyelmet keltő szürrealizmuskönyveinek szerzőit – Jacqueline Chénieux-Gendront, Elsa Adamowiczot, David Hopkinst, Abigail Susikot, Effie Rentzout, Jonathan P. Eburne-t, Kristoffer Nohedent, Felicity Gee-t és másokat, vagy a modern irodalom és komparatiztika olyan kiemelkedő szakértőit, mint Jean-Michel Rabaté.

E rövid ismertetés zárlataként most mégis egy olyan fejezet gondolatmenete nyomán összegezném a könyv lehetséges újdonságértékét, amely a populáris szféra felé nyit – mintegy visszavezet tehát az írásom kiindulópontjához. Gavin Parkinson fejezete a science fiction szürrealizmushoz fűződő viszonyát tárgyalja a regényirodalmon belül.<sup>11</sup> A fejezet relevanciája a már említett alternatív regényhagyományhoz is kapcsolódik. A szürrealisták és a tudományos-fantasztikus irodalom szerzői számára ugyanis Jules Verne vagy akár Jonathan Swift egyaránt kiemelkedő tájékozódási pontok, egy közös, dinamikájában láttatott tradíció részei. Ráadásul, emeli ki Parkinson, az 1920-as évek mindkét irányzat szempontjából döntő jelentőségűek: ekkortól intézményesül a nemzetközi science fiction (az 1926-ban induló amerikai *Amazing Stories* magazin révén), és fut fel a szürrealizmus.<sup>12</sup> Másfelől, ha a szürrealizmust a második világháború után is folytatódó, komplex irányzatnak látjuk, akkor még inkább kirajzolódik az, ahogyan akár időben párhuzamosan a sci-fi regények és a szürrealista művek az emberi pszichében merülnek alá, hasonló problémák nyomában.

A két világháború közötti időszakban, mutatja ki Parkinson, a kö-

zös tájékozódás olyan, mára kevésbé ismert francia szerzők munkásságában mutatható ki, mint Jacques Spitz, aki a tudományos innovációk mellett Lautréamont *Maldororja* iránt is érdeklődik, arról is ír. Másik irányból, a szürrealisták felől sem lebecsülendő a tudományos tájékozódás igénye, beleértve a természettudományos elméletekre történő hivatkozásokat. Az utólagos kutatások számára a közös intézményes keretben megjelenő publikációk különösen izgalmasak lehetnek – ilyen például a New York-i VVV folyóirat, amely egymás közelségében publikálja André Breton *Grands Transparents*-ekről (Nagy Áttetszőkről) szóló elméleteit H. P. Lovecraft munkáiról szóló cikkeivel. Mint Parkinson jelzi, az új mitológiák igényével megalkotott koncepciók rengeteg közös elemet mutatnak. A szürrealizmusmal kapcsolatba kerülő szerzők közül a második világháború után Raymond Queneau, Boris Vian vagy André Pieyre de Mandiargues keresik leginkább az átjárás lehetőségeit a két kulturális mező között. Kulturális utalások, bizonyos szcénákhoz köthető publikációk nyomában haladhatunk a kutató módszertanát követve, jelentősnek bizonyuló összefüggésekig.

Ha a szürrealizmust bizonyos problémacsomagok elmélyülő felfejtéseként fogjuk fel, és kevésbé a poétikáira egyszerűsítjük le, akkor a szürrealista regény műfaja segítségünkre lehet a pontosabb tájékozódásban. Az irányzatban sokáig atipikus, mellékes, hibrid műfajként tekintenek rá, épp ezért lehet jó kiindulópont magának a szürrealizmusnak az újragondolásához is.

■ JEGYZETEK

1. Ilya Parkins: *Surrealist Fashion*. In: Natalya Lusty (ed.): *Surrealism*. Cambridge University Press, Cambridge, 2021. 229.
2. Uo. 227.
3. Uo. 226.
4. André Breton: *A szürrealizmus kiáltványa*. Ford. Bajomi Lázár Endre. In: Bajomi Lázár Endre (szerk.): *A szürrealizmus*. Gondolat, Bp., 1979. 171.
5. Anna Watz: *Introduction*. In: *Uó: A History of the Surrealist Novel*. Cambridge University Press, Cambridge, 2023. 2. (A továbbiakban: Watz 2023.)
6. Uo. 6.
7. Breton: i. m. 181.
8. Robin Walz: *Pulp Surrealism. Insolent Popular Culture in Early Twentieth-Century Paris*. University of California Press, Berkeley, 2000. 45.
9. Delia Ungureanu: *From Paris to Tlön: Surrealism as World Literature*. Bloomsbury Academic, New York, 2018.
10. Delia Ungureanu: *The World of the Surrealist Novel*. In: Watz 2023. 330–347.
11. Gavin Parkinson: *Surrealism and the Science Fiction Novel*. In: Watz 2023. 205–225.
12. Uo. 205.

## A NÉPSZERŰSÉG ÁRA

### Barna Emília – Patakfalvi-Czirják Ágnes (szerk.): *Populáris kultúra és politika*

■ Kultúra és politika összevonását egyetlen szóba (kulturpolitika) igen gyakran negatív konnotációval használjuk, afféle „lehet jó is, de inkább rossz” gyakorlatként, amelyen alapvetően a kulturális értékekbe történő állami, paternalista beavatkozást értjük. E mögött az a jámbor elképzelés áll, amely a kultúrát (különösen, ha a fogalmat leszűkítjük a művészetekre) afféle önmagában való, politikamentes területnek feltételezi, holott egy adott közösség kultúrája mindig társadalmi és történelmi összefüggések összjátékában alakul, és ilyenformán sosem lehet teljesen apolitikus. Különösen izgalmasan tevődik fel politika és kultúra összefonódásának kérdése a populáris kultúra területén, amellyel kapcsolatban (akárcsak a politikáról beszélve) a szociológiai vitákban a tömegkultúra, tömegpolitika fogalom páron keresztül folyamatosan felmerül a manipuláció gyanúja.

Typotex Kiadó, Bp., 2024.

A Typotex Kiadó *Kultúra a digitális forradalom idején* című, 2020-ban indult tanulmánykötet sorozatának negyedik kötete a *Kulturális iparágak, kánonok és filterbuborékok* (2020), *A magyar internet történetei* (2021) és a *Tudástermelők, kapuőrök és véleményvezérek* (2022) után idén Barna Emília és Patakfalvi-Czirják Ágnes szerkesztésében *Populáris kultúra és politika* címen jelent meg. (Az egyes kötetek mögött a tanulmányíróknak ihletet és alkalmat biztosító, a BME GTK szociológia és kommunikáció tanszékének és az ELTE BTK Média és Kommunikáció Tanszékének közös konferenciasorozata áll.)

A kötet bevezető tanulmányként szolgáló előszavában a szerkesztők kijelölik azt a fogalmi teret, amelyben populáris kultúra és politika kapcsolatát, illetve a tömegek társadalompolitikai jelentőségét és szerepét a 20. század során különböző

megközelítésmódokban tárgyalni szokták. A különböző értelmezési hagyományoknak azt a közös premisszáját emelik ki, hogy „a (populáris kultúra) a hétköznapi politikáról való gondolkodás, az érzelmek s igények kommunikálásának kiemelt terepéül szolgál, a szóra-koztatás és fogyasztás pedig [...] a társadalmi integráció nem elhanyagolható eszközeként, illetve tényezőjeként működik.”

Vállalt célja a tanulmánykötetnek (talán már a konferencia témaválasztásának is), hogy az itt közölt kutatások behelyeződjenek a magyar vagy Magyarországra vonatkozó kutatások kontextusába is, emel-ve a téma hazai presztízsét, ami a nyugati tudományos intézmény-rendszerekben jelenleg lényegesen magasabb.

A kötet tanulmányai három, jól elkülönülő fejezetbe rendeződnek: az elméleti megközelítéseket két, egy történeti és egy kortárs jelensé-gekkel foglalkozó esettanulmányo-kat tartalmazó fejezet követi.

András Csaba tanulmánya a ka-pitalista kultúripar társadalmi sze-repéről ír a Roland Barthes-tól átvett naturalizáció és a leginkább Bertold Brecht színházi munkássága kap-csán ismert idegenné tétel fogalom-párra alapozva, Csigó Péter pedig Bourdieu kultúraszociológiai meg-állapításaiból kiindulva a fogyasztás felől vizsgálja a népszerű kultúra társadalmi funkcióját, illetve viszonyát a politikához.

Irodalom- és médiatörténészként számomra a második, történeti eset-tanulmányokat kínáló tanulmány-blokk bizonyult a legizgalmasabb fejezetnek, amelynek keretei időben a 19. század közepétől a Horthy-kor-szakon át a Rákosi, illetve Kádár-korszakig kinyúlva a múzeum és a vurstli, a film és a populáris zene

politikához fűződő viszonyát, poli-tikailag is értelmezhető jelentőségét tárgyalják. Őze Eszter (*A látványos-ság megszervezése. Tömegszórakoz-tatás és a múzeumok kialakulása Budapesten*) két, látszólag ellentétes funkcióval rendelkező kulturális te-rületre fókuszál tanulmányában: az oktatás és a nevelés tereként felfo-gott múzeumra és a tömegszórakoz-tatást szolgáló vurstlira. E két, a 19. század közepén-végén létrejött, egy-aránt látványosságok bemutatására szolgáló helyszín egy fogalmi keret-ben való tárgyalása a jelen vizuális kultúra megalapozásaként felfog-ható, a fényképészet, mozgókép-gyártás terjedésével megalapozott „új vizuális rezsím” megértését cé-lozza. Az ekkor kialakult, vizualitás-ra alapozó szabadidő-eltöltési gy-aakorlatok mögött részben a kor ala-csony iskolázottsági szintje is rejlik, azokban az időkben, amikor Magyar-országban a hat éven felüli lakosság 31–56%-a nem tudott írni-olvasni, a látványra épülő vizuális elemek a kommunikáció kiemelt formái lehet-tek. Hasonlóan a kortárs múzeumi gyakorlatban az ezredforduló óta egyre inkább elengedhetetlenné vált interaktív befogadást kínáló digitális felületek, illetve immerzív élményt kínáló VR-alkalmazások használata mögött a mai befogadó alapvetően képcentrikus és nem szövegcentri-kus megközelítése rejlik.

Barát Katalin tanulmánya (*Pop-kultúra és kollaboráció*) a Horthy-korszak és a második világháborút követő évek magyar moziiparát vizsgálja, a korszakban általános „igazolási eljárások” jegyzőkönyvei alapján. A két kiválasztott eset már csak azért is kiemelkedően érdekes, mert nem a gyakran vizsgált, a film-ipar reflektorfényében mozgó sze-replőkre (színészek, rendezők) fóku-szál, hanem a háttéremberekre: egy

mozi üzemvezetőjének és egy hangmérnöknek a mozgásterét, felelősségét és utólagos felelősségre vonhatóságát veszi górcső alá. Az utókor olvasója levonhatja a maga számára azt a következtetést is, hogy a koncepció s pereknél és az ugyanebben a szelvényben végzett igazolási eljárásoknál voltaképpen mindegy, hogy mit tesz, vagy nem tesz az adott szereplő, a különféle, önmagukban elégtelen tények, adatok együttese már pont elég lehet az elmarasztaláshoz. Az adott pillanatban talán csak túltölt megfelelni akarásból származó apró gesztus volt, afféle baki, de utólag súlya lesz annak, ha a mozi üzemvezetője a bevett köszönési formák helyett az éppen regnáló (nyílas) hatalom új nyelvi kódja szerint „Kitartás!”-sal köszönti a nézőket.

A tematikus blokk utolsó tanulmányában (*Szovjet dalok magyarországi adaptációi a Rákosi- és Kádár-korszakban*) Ignác Ádám a populáris zenei adaptációk felől vizsgálja populáris kultúra és politikai hatalom viszonyát az államszocialista Magyarországon. Három, az adott korban (is) népszerű szovjet dal vizsgálatán keresztül rámutat arra, hogy a szovjet hatás nemcsak a mozgalmi repertoárban, hanem annál jóval szélesebb körben, a populáris zene valamennyi műfajában kimutatható volt, és e kulturális transzfer nemcsak az 50-es években virágzott, hanem a 80-as években is aktív volt. Olyan, a kor zenei kapcsolataira fényt vető adatok jelzik ezt, mint például az, hogy a Kárpát-medencei városnapok mai napig ismert fellépőjének számító Neoton Família is (amely a 70-es évektől kezdődően tudatosan a svéd ABBA sikereit „vette célba”, és amelynek a nyugati popzene kelet-európai terjesztésében szántak fontos szerepet), részt vett a szovjet–magyar

szórakoztató zenei kapcsolatok erősítésére és a szovjet zene külföldi terjesztésére létrehozott *Slágerbarátság* című vetélkedőn, méghozzá a korszak szovjet sztárénekesnője, Alla Pugacsova egy dalának feldolgozásával.

A kötet utolsó két esettanulmánya szintén empirikus megközelítésekkel dolgozik, de ezúttal már kortárs jelenségekre reflektál. Varga Balázs magyar, lengyel és német filmekben, filmsorozatokban vizsgálja a szocializmus megjelenítését, kitérve azok kelet-európai jellegzetességeire, illetve arra, ahogyan ezek a filmek a megfigyelő-ellenőrző típusú hatalmi rendszerek megjelenítésére való fókuszálással mintegy repolitizálják az ábrázolt korszakot. (*Elképzelt szocializmus. A hidegháborús évtizedek új képe a kortárs kelet-európai filmekben és sorozatokban*).

A kötet zárótanulmányát (*Zene, haza család. A zenehallgatás morális ökonómiaja a 2010 utáni Magyarországon*), amely a magyar zenefogyasztást vizsgálja a zenei intézményrendszer 2010 utáni átalakulása, illetve a rohamos digitalizáció kontextusában, a kötet szerkesztői jegyzik. A szerzők 2021 őszén folytatott fókuszcsoportos beszélgetések alapján végzett kutatása azokra a módokra összpontosít, amelynek során a (társadalmilag formált), de lényegében egyéninek tekintett zenei ízlés, illetve zenei kultúra fogyasztási gyakorlatai beépülnek a hétköznapijainkba. Így végső soron arról kapunk (az idézett beszélgetések alapján időnként meghökkentető netán önreflexióra készítő) közelképet, amit városnapok, fesztiválok koncertjein vagy Spotify-listánk összeállításánál mi magunk is gyakorlunk. A tanulmány arra is magyarázattal szolgál, hogy ellenében a rendszerváltást megelőző

időszakkal miért nem manifesztálódik a zenefogyasztásban a (más téren jelen levő) politikai elégedetlenség, és ez a határozott „apolitikus” megközelítés miként segíti az állami kontroll kiteljesedését.

Bár a tanulmánykötetek jellemzően nem számítanak „egy szuszra” elolvasandó publikációnak, hiszen minden olvasójuk a számára érdekes témákra, részletekre fókuszálva, „szelektíven” olvassa őket, ezt a kötetet mégis érdemes lenne egyetlen összefüggő szöveggént kezelni. Minden jó tanulmánykötetre jellem-

ző, hogy az egyes írások önmagukban is érdekesek, számos asszociációt, kulturális párhuzamot nyitnak meg, ugyanakkor témáikban és megközelítésmódjaikban összekapcsolódhatnak. Ez történik a *Populáris kultúra és politika* lapjain is, és az (össze)olvasás végére, ha más nem, az olvasó az apolitikus, esztétikumelvű kultúrafogyasztás illúziójával végleg leszámol. Ami akár egy lépés is lehet egy árnyaltabb, tudatosabb (populáris) kultúrafogyasztás felé.

Vallasek Júlia

## A TAPASZTALAT ÉS A MEGISMERÉS FORRÁSVIDÉKEI

### Zuh Deodáth: *Edmund Husserl ismeretfilozófiája*

■ Zuh Deodáth *Edmund Husserl ismeretfilozófiája* című könyve 2015-ben jelent meg, de azóta semmit sem veszített aktualitásából. Részben a fenomenológiai filozófiában és azonkívül a Husserlt övező diskurzusokban régóta gyökeret vert és elterjedt, sok helyen mind a mai napig meghatározó előítéletekkel szállt szembe, részben pedig Husserl filozófiájának bizonyos, sok helyen még a Husserl-kutatásban sem kiemelt – egyebek mellett a metafizikával, tehát magának a filozófiának a lehetőségfeltételére vonatkozó – megfontolásait helyezi előtérbe és veti alá közelebbi elemzésnek.

Zuh könyvének középpontjában Edmund Husserl osztrák–német filozófus és matematikus (1859–1938) gondolatainak az elemzése áll.

Husserl nevéhez mindenekelőtt a „fenomenológia” nevű filozófiai módszer szisztematikus kidolgozása fűződik, valamint olyan formában történő prezentálása, amely köré azután ma is létező, nemzetközileg kiterjedt – gyakorlatilag a világon mindenütt megtalálható – szellemi mozgalom szerveződött, mégpedig olyan mozgalom, amely nem is korlátozódott a filozófiára. A fenomenológia kifejtette hatását a művészetekben, az irodalomban, a tudomány legkülönbözőbb területein – mindenekelőtt a társadalom- és human tudományokban, de hatással volt többek között a természettudományos pszichológiai, illetőleg kognitív pszichológiai kutatásokra is.

A „fenomenológia”, amelyről itt szó van, a tapasztalat általában vett

Budapest, L'Harmattan, 2015.

A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj BO/00143/23/2 számú projektjének, valamint az NKFIH 138745. számú pályázatának támogatásával készült.

filozófiai elmélete – a tapasztalat jelenségeinek (fenoménjeinek), illetve a tapasztalatban és a tapasztalat számára megjelenő dolgok elmélete –, ahogy azt élete során Husserl kidolgozta, és manapság is jól kezelhető, számos filozófiai probléma alkalmas leírási módját nyújtó munkamódszerré alakította.

Zuh könyve közelebbről azt vizsgálja, hogyan próbálta meg Husserl filozófiai karrierjének kezdetétől fogva (kb. 1886/87) egészen a legutolsó kéziratokig kidolgozni az ismeret, a tudás, a megismerés egy koherens elméletét, és hogy miképpen emeli Husserl ezt a törekvést *metafilozófiai* szintre. Ez azt jelenti, hogy Husserl nem pusztán átfogó, szándékai szerint végső soron minden problémát, minden egyáltalán értelmes kérdést felölelő ismeretelméletet szeretett volna kidolgozni, hanem ezzel szoros összefüggésben megpróbálta tisztázni azt is, milyen feltételei vannak annak, hogy *koherens, következetes ismeretelméletet alkossunk*.

Zuh mindenekelőtt két, egymással szervesen összefüggő előítéletet vesz célba Husserl-értelmezésének kifejtése során. Az egyik, hogy Husserl tulajdonképpen egy mára már meghaladott szerző, aki kései korszakában maga is felismerte filozófiájának, gondolkodásának korlátait. Ezzel szemben igyekszik megmutatni Zuh, hogy Husserl – egy korábbi, 2013-as publikáció címével élve – mennyire kortársunk még mindig, mind a mai napig (vö. Varga Péter András – Zuh Deodáth (szerk.): *Kortársunk, Husserl. Tanulmányok a 150 éves Edmund Husserl filozófiájáról*. ELTE – Eötvös Kiadó, Bp., 2013). Munkássága mind a mai napig kimeríthetetlen gondolkodnivalót ad nekünk, gondolatai pedig jelenleg is jól alkalmazható munka-

filozófiát nyújtanak számunkra, elméletei a kortárs pozitív tudományos kutatásokban ma is kiválóan alkalmazhatóak. A másik előítélet szerint, ami szervesen összefügg az előzővel, Husserl filozófiájában az ismeretelméleti rész a kevésbé érdekes problémacsoport. Eszerint egy csomó minden más probléma van, ami sokkal érdekesebb, izgalmasabb, eredetibb Husserlnél: az időtudat, a testiség tapasztalata, az interszubsjektivitás, az életvilág, a történelem filozófiája stb. Zuh Deodáth ezzel szemben azt igyekszik megmutatni, hogy nem tudjuk megközelíteni ezeket a kérdéseket megfelelő módon, ha figyelmen kívül hagyjuk az ismeretfilozófiai alapvetést, azt a tényt, hogy Husserl mindezen problémák felé az ismeretelmélet, tágabban az ismeret általános filozófiája felől közelít, és ebből a szempontból próbálja őket hozzáférhetővé tenni egy adekvát, kielégítő fenomenológiai leírás számára.

Zuh könyve látszólag egy meghatározott Husserl-mű köre szerződik, és végső soron erről az egy műről nyújt elemző értelmezéseket: Husserl 1929-ben megjelent *Formális és transzcendentális logika* című művéről, amelyben Husserl – életművében páratlanul kiérlelt tisztasággal és világossággal – a formális logika, valamint általában a tudományos gondolkodás szubsjektív alapjait, mélyrétegeit vizsgálja. Zuh azonban ennek a műnek a vizsgálatát beleágyazza az egész husserli életmű szinte felmérhetetlen és kimeríthetetlen gazdagságú kontextusába, és a teljes husserli gondolatrendszerre és életműre való tekintettel elemzi magát ezt a művet is. E tekintetben jellegzetesnek mondható, hogy magának a műnek a közeli tanulmányozása csak a 93. oldaltól, tehát az össze-

sen 231 oldalas könyvnek csaknem a felétől kezdődik el.

Zuh azt az alapfeltevést képviseli, hogy az egész husserli életműben mélyreható folytonosságot figyelhetünk meg. Megpróbálja – nézetem szerint teljesen sikeresen – beláttatni az olvasóval, hogy bizonyos, általában a kései Husserlnek tulajdonított problémák már mondhatni a legkorábbi időszaktól, az 1890-es évek elejétől fogva jelen voltak Husserl gondolkodásában, és megtalálunk filozófusunknál olyan elemeket, amelyek végigvonulnak annak teljes munkásságán, legfeljebb később csak árnyalódik és gazdagodik az a mód, ahogyan ezeket Husserl tárgyalja és vizsgálja. Úgy érzem, Zuh témaválasztása is részben ezzel a folytonossági tézissel állhat kapcsolatban. Könyvében Zuh részletesen elemzi, hogy a *Formális és transzcendentális logika* című könyv alapvető témái és tézisei hogyan vannak jelen Husserl gondolkodásában gyakorlatilag már évtizedekkel korábban is a mű megjelenését megelőzően, és hogy ez a mű hogyan előlegezi meg a 30-as évek legfontosabb husserli törekvéseit és gondolatait, mint az életvilág és a történetiség elmélyültebb vizsgálata.

Zuh Deodáth könyve egyszerre olvasható úgy, mint ami kiváló és rendkívül világos, jól érthető bevezetést nyújt Husserl filozófiájához, annak alapvető fogalmaihoz (mint a konstitúció, szedimentáció, fenomenológiai redukció, életvilág, fundáció, reális és ideális tárgyak, interszubsjektivitás stb.), és nagyon jó bevezető, illetve a Husserlben már járatosabb, szakértő olvasók számára is egy sor újdonságot, újszerű megközelítésmódot ajánló olvasmány magához a *Formális és transzcendentális logika* című íráshoz.

Ami a husserli filozófia legfontosabb fogalmait illeti, a szerző ezeken következetesen, a könyv gondolatmenete által diktált logikai rendet követve végigmegy, és valamennyi ilyen fő fogalmat, illetve problématerületet rendkívül világosan, közzérhetően magyaráz el, a Husserl filozófiájában esetleg kevésbé járatos olvasónak is. Zuh ezeket a fogalmakat és problématerületeket alakulásukban mutatja be, azt is feltárva, hogy milyen lehetséges, illetve valószínű motivációk húzódhattak meg annak háttérében, hogy Husserl egy bizonyos irányban mélyítette el egyik vagy másik ilyen fogalmat, illetve, hogy bizonyos problémák egyik vagy másik korszakában jobban az előtérbe kerültek más problémákkal szemben. A husserli alapproblémákon és alapfogalmakon végzett rendkívül alapos elemző munkája révén Zuh könyve arra is kiválóan alkalmas, hogy általa elsajátítsuk a Husserl által egy élet munkájával kidolgozott fenomenológiai szemléletmódot.

Ahogy az imént említettük, Zuh több „előzetes kört” fut, mielőtt a könyve fő témáját képező *Formális és transzcendentális logika* című husserli mű elemzésébe kezdene. Számolás szerint a könyvnek öt fő tematikus egysége, fejezete van, ténylegesen azonban Zuh műve nyolc hosszabb, összefüggő egységből áll (Előszó, 0. Előzetes megfontolások, 1. Bevezetés, 2. Az FTL [= *Formális és transzcendentális logika*] című könyv témakörének előképei Husserl önértelmezései tükrében, 3. Az FTL és Husserl kései filozófiájának néhány jellegzetes kérdése, 4. Az FTL és a felvázolt témák összefüggései, 5. Befejezés, B. rész: Mellékletek).

Az előkészítő részekben (Előszó, 0. Előzetes megfontolások, 1. Bevezetés, 2. Az FTL című könyv téma-



körének előképei Husserl önértelmezései tükrében) Zuh lépésről lépésre készíti elő magának a *Formális és transzcendentális logikának* a közeli elemzését. Részben ismerteti az olvasóval Zuh saját könyvének – *Edmund Husserl ismeretfilozófija* – felépítését és legfontosabb célkitűzéseit, részben bizonyos Husserlrel kapcsolatos, mind a mai napig (és ma mondhatom: most, 2024-ben is) elterjedtnek számító előítéleteket, félreértéseket próbál meg eloszlatni, végül pedig előzetes áttekintést nyújt Husserl filozófiájának bizonyos alapvető fogalmairól és célkitűzéseiről, amelynek köszönhetően – ahogy az előbb mondtuk – Zuh könyve arra is kiválóan alkalmas, hogy bevezetésként szolgáljon Husserl filozófiájának mélyebb megértéséhez.

Mivel a könyv központi témája a *Formális és transzcendentális logika*, Zuh terjedelmes, tartalmas, és mindig izgalmas, inspiráló és érdekfeszítő elemzéseket szentel Husserl logika-fogalmának. Megmutatja, hogy – Husserl nézőpontja szerint – hogyan működnek logikai struktúrák és műveletek már a mindennapi tapasztalatban, sőt, még mélyebb szinteken is, és hogy ezek a struktúrák és működések hogyan készítik elő és alapozzák meg a magasabb teoretikus teljesítményeket, a még oly komplikált tudományos elméleteket is. A logika mint olyan, valamint a logika szubjektív forrásainak tisztázása pontosan azért alapvető Husserl szempontjából, mert minden magasabb szintű teljesítmény ezen nyugszik. Ha ezt elvétjük, akkor a teoretikus, tudományos igazság – végső soron a filozófiai és metafizikai igazság – is alapvetően problematikus, kétséges lesz.

A logika szubjektív forrásaival kapcsolatos husserli megfontolások

elemzése azért is kulcsfontosságú a könyv egész problémaköre szempontjából, mert átvezet Husserl filozófiájának néhány alapvető kérdéséhez, melyeket Zuh a könyv fő részeiben, tehát magát a *Formális és transzcendentális logikát* taglaló fejezetekben elemez. Ezek közül talán a legfontosabb a „konstitúció” problémaköre (3.1. Konstitúcióelmélet és primordiális redukció: 93–114; 4.3. Konstitúcióelmélet: 146–151). A konstitúció husserli fogalma röviden arra vonatkozik, hogy az a mód, ahogyan a tudat megjeleníti tárgyát, illetve a tudat számára megjelenik önmaga, nem pusztán empirikus és esetleges sajátosságokkal bír, illetve empirikus és esetleges törvények szerint történik, hanem a tárgynak a tudat számára való megjelenésének, illetve a tudat önmaga számára való megjelenésének vannak apriori, egyetemes és szükségszerű vonásai, illetőleg törvényei is. A fenomenológia – mint a tudat jelenségeinek (fenoménjeinek) leíró tudománya – Husserl szerint mindenekelőtt ezen apriori szükségszerű törvények és sajátosságok feltárására és azonosítására törekszik.

Ezzel kapcsolódik össze egy másik fontos husserli fogalom: a *fenomenológiai redukció* fogalma. A fenomenológiai redukció Husserlnél egy olyan művelet, mely a filozófiai tekintetet – a filozófus tekintetét – a fenomének egy bizonyos területére vagy sajátosságára összpontosítja. Husserl több, különböző redukciótípusról is beszélt (primordiális, interszubjektív, eidetikus [a dolgok lényegi vonásaira irányuló], fenomenológiai-pszichológiai, az eleven jelenre való redukció stb.), ezek közül Zuh különösen nagy figyelmet szentel az úgynevezett primordiális redukciót. A primordiális redukció lényege az, hogy eltekint a tágabb

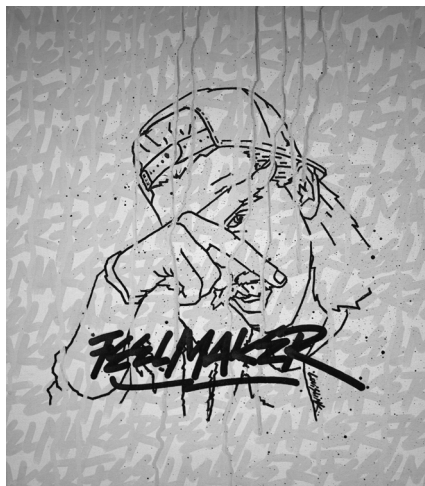
társas környezettől, és azt veszi figyelembe, illetve azt teszi közelebbi elemzés tárgyává, hogy *maga az egyes én* hogyan ruházza fel *értelemmel* a számára megjelenő dolgokat, és hogyan kapcsol *érvényességet* az őt körülvevő jelenségekhez.

Zuh azért is kapcsol különleges jelentőséget ehhez a husserli fogalomhoz, mert úgy véli, a primordiális redukció kiválóan alkalmas arra, hogy a különböző konstitúciós rétegeket – az egyszerűbb és bonyolultabb konstitúciós teljesítményeket, és a hozzájuk kapcsolódó konstitúciós szférákat – elkülönítsük egymástól, és ezen rétegek egymáshoz való viszonyát megállapítsuk. Ez módszertanilag azért is nagyon fontos, mert Husserl – aki elég reflektált és körültekintő szerző volt – természetesen tisztában volt azzal, hogy ezeknek a konstitúciós rétegeknek a viszonya a tényleges tapasztalatban a lehető legtávolabb állt attól, hogy „egyszerűnek” lehessen nevezni. Az aktuális tapasztalatban a különböző értelemek, érvényességek rendszerint összegabalyodnak egymással, és gyakran körkörös megalapozási, befolyásolási

viszonyok lépnek fel a jelenségek, illetve az általuk hordozott értelemek között. A Merleau-Pontynál – és különösen a kései Merleau-Pontynál – oly fontos körkörös viszonyok már Husserl filozófiájában is jócskán jelen voltak (vö. pl. 103–107).

Zuh könyvének egyik különleges erénye az, hogy könnyedséggel képes tárgyalni rendkívül nehéz és magánál Husserlnél eléggé homályos fogalmakat anélkül, hogy leegyszerűsítésekbe bocsátkozna, és oly módon – ahogy azt korábban említettük –, hogy az az olvasó számára világos, átlátható lesz, úgy, hogy – megkockáztatom – Zuh könyvének olvasása után az olvasó maga is képes lesz bizonyos mértékig fenomenológiai elemzéseket végezni. Úgy vélem, a fenomenológiában mind kezdők, mind haladók – tehát elmélyültebb, előrehaladottabb Husserl-kutatók – számára erősen ajánlott olvasmányról van szó, amelyet azoknak is bátran ajánlhatunk, akik csupán Husserl filozófiájának legfontosabb elképzeléseivel és célkitűzéseivel szeretnének alapszinten megismerkedni.

**Marosán Bence Péter**



# BECSÜLETÜNK KORLÁTAIRÓL

## Alvin Plantinga: *Tudás és keresztény meggyőződés*

■ Az elmúlt évezred utolsó századának jeles római katolikus hittudósa és filozófusa, a II. vatikáni zsinat *peritusa* (azaz hivatalos szakteológusa), Martin Heidegger tanítványa, Karl Rahner jezsuita szerzetes két-séggkívül azon keresztény gondolkodók egyike volt, akik aligha riadtak vissza koruk szellemi kihívásaitól. Ily módon Rahner még a 60-as években Németország legrégebb kulturális folyóiratában nézett bátran szembe az intellektuális becsületes-ség kérdésével.<sup>1</sup>

Érdeemes fölidéznünk, hogy a szóban forgó lapot a jezsuiták indították el még 1865-ban, mai címét (*Stimmen der Zeit*) pedig 1914-ől viseli. A kezdetben a modern kultúrával szigorúan szembeszegülő (anti-modernista) kiadvány a weimari köztársaság idején megbecsült katolikus folyóirattá nőtte ki magát – olyan nyira, hogy a náci rendszertől kiérdemelte betiltását. 1946-os újra indulása óta „az idő hangjai” jelentésű cím egyértelműen utal világ és egyház párbeszédére. Nem véletlen tehát, hogy Rahner e kiadvány lapjain tárta a nagyközönség elé gondolatait.

Úgy tűnik azonban, mára Rahner kérdése csöppet sem veszített időszerezéséből. Sőt erős érvek szólnak amellet, hogy napjaink népszerű kultúrájában éppenséggel kiéleződött. A „gyanú mesterei” ugyanis – köztük jelesül Karl Marx és Sigmund Freud – nem egyszerűen a keresztény hívó meggyőződéseinek tartalmát vették célba, hanem ama módot, ahogyan e nézetekre szert tehetünk.

Míg a hittartalmak eredete a trieri filozófus szerint feje tetejére állított társadalmi viszonyainkban, azaz beteg emberi közösségeinkben és intézményeinkben gyökerezik, addig a bécsi ideg orvos megközelítésében a háttérben súlyos lélektani zavarok tapinthatók ki. Az ilyen típusú valáskritika de jure jellegű: azaz nem közvetlenül a vallási igazságok tartalmára – a de facto kérdésekre – irányul, hanem azt állítja, hogy a vallási meggyőződés nem rendelkezhet igazi garanciával, hiszen nem eléggé racionális úton jön létre. Nyilvánvalóan sem az elnyomó társadalmi viszonyok, sem az emberi lélek félelmei vagy szenvedélyei nem garantálhatják a hittartalmak igazságát: tehát még ha igaz volna is a vallás, a vallási meggyőzödésekre akkor is kimondottan irracionális módon jutunk el. Garancia híján azonban csak alaptalan, ezért valószínűleg hamis babonáról, tudatunk torz képződményeiről beszélhetünk.<sup>2</sup>

Nem kell sem freudiánusnak, sem marxistának lennünk ahhoz, hogy az ilyesfajta problémafölvetés ismerős legyen számunkra. Amint arra friss magyar fordításban megjelent könyvében Alvin Plantinga (1932–) figyelmeztet, napjainkban a velünk egyet nem értők részéről gyakran érheti az embert az a bíráló, hogy álláspontja nemcsak hamis, hanem háttérben irracionális mozzanatok – hatalomvágy, homo- vagy iszlamofóbia, rasszizmus, szexizmus vagy ki tudja mi egyéb szellemi megrogzottság – állnak.<sup>3</sup>

Korunk egyik jelentős filozófusa s talán legjelentősebb vallásfilozófusa, az egyesült államokbeli Notre Dame Egyetem emeritus professzora, Alvin Plantinga utolsó könyve pontosan az intellektuális becsületesség kérdésének mai alakjával kíván szembenézni. A szerző az angolszász világban – s jóval annak határain túl – általánosan elterjedt analitikus filozófiai stílus képviselője, azaz világos gondolatmenetre, pontos megfogalmazásokra törekszik – gondosan mérlegelve az ellenérveket. Ráadásul jelen művét nem szakfilozófusoknak, hanem kimondottan a művelt nagyközönségnek írta. Az olvasó ugyanis a szerző utolsó könyvét tartja kezében, amelyben Plantinga a 2000-ben az Oxford University Pressnél megjelent *Warranted Christian Belief* című filozófiai művének érvelését fejté ki „rövidebb és közérthetőbb módon”.<sup>4</sup>

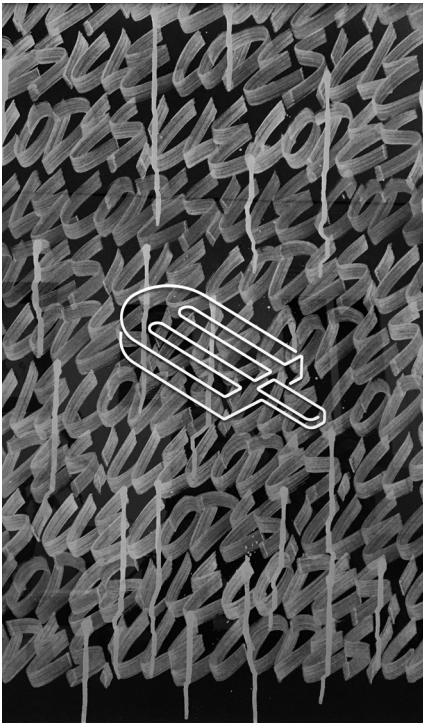
A kálvinista Alvin Plantinga a némileg félreérthető módon „református ismeretelmélet”-nek (reformed epistemology) elkeresztelt kortárs bölcseleti álláspont kidolgozója.<sup>5</sup> Ennek gyökerei saját vallási hagyománya olyan jeles képviselőinek gondolkodásából táplálkoznak, mint maga Kálvin János, a holland Abraham Kuyper (1837–1920)<sup>6</sup> vagy az amerikai Jonathan Edwards (1703–1758).<sup>7</sup> A református ismeretelmélet szerint, ha Isten léteire vonatkozó meggyőződésünk igaz, akkor az lehet úgy is racionális, ha nincsenek rá vonatkozó erős bizonyítékaink vagy érveink. Merthogy legtöbbünknek ilyen érvei vagy bizonyítékai legtöbbször aligha akadnak...

Ez az első látásra némileg meglepő, éppenséggel egyenesen fölületesnek tűnő válasz rögtön mélyebb értelmet nyer, ha elhelyezzük a szerző egyik fő gondolati törekvésének összefüggésében. Az amerikai filozófus ugyanis az *evidencializmus* állás-

pontjával vitatkozik – amelyik szerint kizárólag az olyan meggyőződésünk lehet egyáltalán racionális, amelyik számunkra elérhető bizonyítékokon és érveken alapul.<sup>8</sup> Szerzőnk rámutat arra a mindennapi körülményre, hogy rengeteg egyenesen közhelyesnek mondható esetben (pl. érzékelés, emlékezés) bizonyítékok és érvek nélkül is jogosan beszélhetünk tudásról, ismeretről. E belátás a skót felvilágosodás – többek között Thomas Reid (1710-1796) neve által félmjelzett – common sense filozófiájához viszi őt közel. Egykor a józan ész ezen filozófiája Hume szkepszi-sére és Berkeley szubjektív idealizmusára válaszolt, az ideáknak megismerésünkben való túlzott hangsúlyozása azonban végső soron Descartes és Locke gondolkodásában gyökerezik. Mindevel Reid, Adam Ferguson, Dugald Stewart és mások az átlagos hétköznapi, különösebb műveltséggel nem rendelkező ember megismerését szegezték szembe. Plantinga vonzó gondolkodási kiindulásának fölmutatásához lényeges hozzátennünk, hogy számára a common sense philosophy korántsem a gondolkodás megspórolását jelenti. Szerzőnk egyértelműen szemben áll a hitet a racionalitástól függetlenítő fideizmussal.<sup>9</sup>

Mindebből érzékelhető, hogy Plantinga könyve nemcsak stílusában, hanem tárgyában, illetve gondolati megközelítésében egyaránt a mindennapok emberét szólítja meg. Természetesen csakis az olyan személyt, aki maga hajlandó gondolkodni. A Paár Tamás jól követhető, gondos s gondosan jegyzetelt fordításában elérhetővé tett szöveg azt az ismeretelméleti modellt vázolja föl, amelyik Plantinga számára a keresztény hitből következik. Ha ugyanis a keresztény hit igaz, akkor Isten nyilvánvalóan úgy alkotta meg az em-

bert, hogy képes legyen ennek fölismérésére. A könyvben Aquinói- vagy Kálvin-modellnek nevezett ismeretelméleti megközelítés szerint igaz vallási meggyőződéseink forrása egy sajátos megismerési képességünk, a *sensus divinitatis*.<sup>10</sup> Azaz egyéb szokványos, hétköznapi megismerési képességeinkhez – így az érzékeléshez vagy az emlékezethez – hasonlóan miért ne tegyük föl egy olyan emberi megismerési képesség létezését, amelyik megfelelő működése esetén igaz vallási meggyőződések hoz létre bennünk? Plantinga rámutat arra a körülményre, hogy a keresztény hit igaz volta föltételezi egy ilyesfajta képesség létezését. Természetesen ismét csak nem egyszerűn egyéni ötletéről van szó. Elég, ha a Katolikus Egyház Katekizmusának megfogalmazására gondolunk: „Homo est capax Dei” – azaz „az ember képes Istenre” – tudniillik képes kapcsolatba kerülni ve-



le, megismerni őt. E gondolat gyökere egészen Szent Ágoston egyházatyáig vezethető vissza, aki egyébként a kálvinista teológusok mellett Plantinga keresztény filozófiafőfogásának fontos ihletője.<sup>11</sup>

A mű első két fejezete Plantinga filozófiai vállalkozásának egyáltalán lehetséges (avagy lehetetlen) voltáról, illetve a megválaszolandó kérdés pontos kidolgozásáról szól. A következő két fejezetben az A/K-modell istenhitre (teizmus) szorítókozó kidolgozását, továbbá keresztény kibővítését találjuk. Az ötödik fejezetet a szerző egyik központi fogalmának, a hitnek (faith) szenteli. Plantinga némileg meglepő módon a hitet tudásként (knowledge) értelmezi – ugyanakkor művében nemcsak a hit ilyesfajta meghatározásának kálvini eredetére hivatkozik, hanem rámutat annak bibliai gyökerére.<sup>12</sup> A hatodik fejezet az eddigi tárgyalást kiemeli a merőben racionális dimenzióból, rámutatva a hit egyéb személyes, akaratí, érzelmi, etikai vonatkozásaira. A zárófejezetek az ellenvetésekkel, valamint a keresztény hit lehetséges megdöntőivel (defeaters), azaz olyan indokokkal foglalkoznak, amelyek keresztény meggyőződésünk földadása mellett szólhatnak. Három ilyen kerül terítékre: a történeti biblikritika, a pluralizmus, valamint a rossz problémája.

Haszonnal forgathatják e könyvet mindazok, akiket érdekel hit és ismeret, vallási elköteleződés és racionalitás kapcsolata – tehát mindazok, akiknek Rahnerrel és Plantingával együtt számít valamit az intellektuális felelősség. Szókratész óta tudjuk, hogy aki egyszer is szembe-sült avval a kihívással, hogy vizsgálja meg saját meggyőződéseit, az örök dilemma előtt áll. Szellemünk felelősségre szólító hangját végleg elhallgattatni nem tudjuk, legföl-

jebb ideig-óráig menekülhetünk előle. A fideizmus diktálta vakhit, a becsületes gondolkodás visszautasítása mellett e menekülésünk kiváltóképp ravasz módja lehet a kérdezés túlbonyolítása, intellektuális becsületességünk túlhajtása. Valljuk be: a szélsőségesen szigorú becsületkódexek valóban rendelkeznek valami delejes vonzerővel. Ám vitathatatlan tény: könnyen vezetnek pusztulásához.<sup>13</sup> Nincs ez másképp a szellem terén sem. A tudományhit, a naturalizmus,<sup>14</sup> az evidencializmus nemcsak hitünket, vallási meggyőződéseinket, hanem legegyszerűbb, legközvetlenebb élményeiket-tapasztalatainkat mérgezheti meg. A gondolkodás be-

tegségének gyógszere azonban éppen séggel nem lehet más, mint maga az egészséges, ezért egészséges, egészséges gondolkodás. Am egészségesnek lenni gondolkodásunk épp azáltal tud, ha alázatosan elfogadja saját végességét s a tőle független valóság sokszínűségét. A hiperkritika túlzásaitól kizárólag a józan kritika óvhat meg bennünket. Alvin Plantinga magyarul most megjelent műve messze nem oldja meg minden kérdésünket, ám elindíthat a komoly gondolkodás, egyszersmind megerősíthet a gyakorló vallásos hit útján. Teheti mindezt egy föltétellel: ha értő olvasókra talál.

**Bakos Gergely**

#### ■ JEGYZETEK

1. Karl Rahner: *Intellektuális becsületesség és keresztény hit*. In: Várnai Jakab (szerk.): *Isten: rejtelem*. Egyházfórum, Bp., 1994. 1–17.
2. Vö. Alvin Plantinga: *Tudás és keresztény meggyőződés*. Casparus Kiadó, Bp., 2023. 68–103.
3. Lásd pl. a 49. oldalon idézett Richard Dawkinst: „a vallás az agy [egy] különleges [...] beépített irracionális mechanizmusának mellékterméke”.
4. Alvin Plantinga: i. m. 48.
5. Magyarországi katolikus recepciójához lásd Mezei Balázs: *Vallás és hagyomány*. L'Harmattan, Bp., 2003.
6. Nemcsak lelkipásztor és hittudós, hanem haladó társadalmi programot képviselő politikus, 1901 és 1945 között Hollandia miniszterelnöke, a II. búr háború alatt közvetítő bírók és britek között.
7. A Nagy Ébredés egyik megihletője, Amerika legfontosabb és legeredetibb filozófiai teológusa. Edwards több műve olvasható magyarul, a nemrégiben elhunyt s nemzetközileg elismert Vető Miklós külön monográfiát szentelt neki.
8. Vö. Paár Tamás – Békefi Bálint: Fordítói felvezetés Plantinga olvasásához. In: Alvin Plantinga: i. m. 7–45. 18–21.
9. Uo. 20.
10. Alvin Plantinga: i. m. 129.
11. Vö. Szent Ágoston *Vallomásainak* legelejét: „magadnak teremtettél minket, s nyughatatlan a szívünk, míg el nem pihen benned”. Plantinga filozófiája ugyanakkor bevallottan támaszkodik Aquinói Tamásra, az A/K-modell elnevezés pedig elejét veszi a felekezeti félreértés lehetőségének.
12. Vö. *Zsid* 11,1.
13. Köztudott pl., hogy a japán szamurájok a 15. századi bevezetésétől 1873-as eltörléséig gyakorolták a *szeppukut* – az „önkibevezés” szertartását.
14. Plantinga munkásságának egy másik hangsúlyos – itt tárgyalt művében csak röviden érintett – törekvése vitája a naturalizmussal.

## ABSTRACTS

**Gábor Beretvás**

### ■ *The Representations of Online Space in Films Made for the Big Screen*

Keywords: *online communication, generational film, Hungarian film history, contemporary film, mobile devices*

By around 2020, online communication had not only become a part of our daily lives but also appeared in its imitations and film representations. This article examines the formal solutions in five films released in 2018-2019 that attempt to portray the characteristics of online communication within the fabric of the film. Two feature films from Hungarian cinema are analyzed: Mihály Schwechtje's *Remélem, legközelebb sikerül meghalnod (Hope You Die Next Time)* and Attila Hartung's *FOMO – Megosztod, és uralkodsz*, as well as László Csujá's documentary *Kilenc hónap háború (Nine Months of War)*. Among foreign films released around the same time, Timur Bekmambetov's *Profile* and Aneesh Chaganty's *Searching* are the subjects of investigation. The article also addresses how most viewers watch these films made for the big screen on their own laptops and how this visual aspect correlates with the given film.

**György Csepeli**

### ■ *The Counter-Revolution of Quantity*

Keywords: *machination, oblivion, populism, scale independence, internet, social media, artificial intelligence*

The paper reviews the state of the battle between the aspects of quality and quantity, which is always present in human societies. The battle is expected to end with the victory of quantity. In the fight against quality, quantity found a unique ally with the advent of the internet, which broke down the previous communication monopolies by enabling everyone who connected to the internet to have a public voice. As a result of the emergence of the generative language programs, human beings will be evicted from the house of being and the dictatorship of "das Man" will be completed.

**Szilárd Ferenczi**

### ■ *The Beginnings of Mass Motion Picture Consumption in Transylvania*

Keywords: *mass culture, mass consumption, itinerant cinema, fairground cinema, cinema of attractions*

The paper deals with the mass-cultural phenomenon of itinerant cinema and its entrepreneurs who made their way into and

wandered around Transylvania, Partium, and the Banat in the early 20<sup>th</sup> century. The author undertakes three tasks: firstly, providing a brief definition of mass culture in the paradigm of mass consumption; secondly, guiding the reader through the history of picture-performing up until the 19<sup>th</sup> century, including the debut of moving picture shows; and lastly, inventorying the moving-picture performers and fairground cinemas in East Hungary before the appearance of permanent cinematographs. These showmen, while trying to make a quick buck by amazing the public with the cinema of attractions, managed to entertain the masses and bring higher culture closer to those who had until then led an almost culture-void existence.

**Gizella Horváth**

### ■ *The Crowd as Canvas*

Keywords: *relational aesthetics, social turn, participatory art, micro-utopias, artificial hells*

Since the 1990s, we have witnessed a social turn in art, resulting in the previously solitary spectator becoming a part of the artwork as an individual contributor or as a member of a group, community, or crowd. This social turn has introduced many new types of artworks and, with them, various forms of participation. After a brief attempt at classification, this text primarily focuses on works belonging to two categories of relational aesthetics: micro-utopias (a term by Nicolas Bourriaud) and artificial hells (a term by Claire Bishop). The analysis reveals that such works, through the more intense experience of the viewer/participant, reinforce essential qualities such as empathy, compassion, belonging, and the need for community, which are crucial elements of our social coexistence.

**Iréne Kányádi**

### ■ *Art Consumption as a Leisure Activity*

Keywords: *mass art, consumption, leisure, contemporary culture*

The aim of this study is not to define mass art or its relationship to high art in the context of contemporary art, but rather to reflect on the mechanisms that operate the relationships between the masses and art today. How can contemporary art be made as accessible as possible to the masses, and how can a larger "audience" be involved in the world of art? The study primarily focuses on the efforts of art institutions, specifically museums, galleries, and art events, to engage the general public with European art, which has existed in the mo-

dern sense for more or less 200 years, and the aftermath of these efforts.

**Attila Kelemen**

■ ***How Artificial Intelligence Is Changing the Creative Ecosystem: Lessons from Midjourney***

Keywords: *Midjourney 6, creative industry, style reference, agency model, generative AI ethical issues*

The study analyzes the impact of artificial intelligence (AI) on the creative industry, focusing on the generative image creation logic of Midjourney. It highlights that the advertising and communication industry elite misjudged the effects of social media. The document details how AI reshapes creative workflows and has already become integral to visual content creation. The study provides a comprehensive overview of Midjourney's functioning and development principles, including large language models and diffusion techniques, which allow for the creation of unique, generative images from textual descriptions. It emphasizes the creative potential of generative AIs and the challenges users face in producing high-quality and consistent images. The study illustrates various creative modes and parameterization options within Midjourney that enable users to achieve desired visual effects. It argues that international protests over the AI learning from thousands of artists' styles are somewhat moot, as the new Style Reference parameter successfully mimics an artist's style even without prior model training on that specific style. According to the document, generative AIs like Midjourney are not just tools but also sources of new visual styles that define future creative trends. Finally, the author examines the rapid development of generative AI technologies and their influence on the daily practices of the creative profession. He posits that while the future impacts of AI are difficult to predict, these technologies are already bringing significant changes to the creative ecosystem, and it is crucial for professionals to continually evolve and adapt to the opportunities presented by new tools.

**Anna Keszeg**

■ ***The Unbearable Complexity of Fashion***

Keywords: *fashion theory, mass art, aesthetic value, market value, public*

Fashion exists at the intersection of art, culture, and commerce, serving as a specific form of cultural industry and embodying a complexity that can be both fascinating and overwhelming. This article explores the

main theoretical connections between the notions of fashion, mass art, and art, highlighting eight significant challenges within the grey zones of these three concepts. These eight challenging issues are: authenticity and lack of authenticity (1); popularity and unpopularity (2); market determination (3); mass production (4); democratization and availability (5); standardization and uniformization (6); cultural effect (7); and style and taste (8). In the second half of the article, I provide contemporary fashion examples (tabi shoes, the Barbie phenomenon, *the Sleeping Beauties: Reawakening Fashion* exhibition) that underscore the inherent complexity of these eight issues.

**Dániel Krivánik**

■ ***Digital Humanism: A Feasible Third Way of Technoevolution?***

Keywords: *digital humanism, digital transformation, system design, value-based engineering*

In my study, I spotlight the concept of digital humanism and briefly examine some aspects of the complex process that has become known in recent years as “digital transformation”. Throughout the paper, the underlying question persists: how does digitalization impact various human communities, and what (new) emphases emerge in the different formulations of responses to digitalization as a challenge? Given the monumental nature of the topic, with nearly every aspect being dynamic, malleable, and continuously evolving, I view this study as an outline and a thought-provoking piece, and I ask the reader to do the same. Although some global information and communication technology (ICT) guidelines and strategies appear to be already accepted, ICT itself, along with the human thinking that enables it, is perpetually dynamic. There is no “definitively” closed horizon as long as the observer of that horizon sees it as such. This is why it is important to realize that our actions, both within and outside the digital space, intentionally or unintentionally impact the process of digital transformation. In doing so, we influence its realization, thereby creating realities where humans control technology, not the other way around.

**Zsuzsa Plainer**

■ ***Operetta as Metaphor: “Light” Genres in the Oradea/Nagyvárad Theatre (1948–1956) – A Theatrical Sociology Experiment***

Keywords: *communism, Romania, Hungarian culture, Oradea/Nagyvárad, theatre*  
Nagyvárad is an operetta city. This is a



statement that has resurfaced for decades, and many consider it intrinsic to the essence of the town. However, in this study, I do not attempt to unpack the concept of an operetta city; rather, I am interested in a single element of this complex notion: the Nagyvárád Theatre as an “operetta theatre”. My thesis is that operetta (and generally light, entertaining musical theatre) became a defining genre in the Nagyvárád Theatre, thus becoming a symbol that extends beyond itself. Although the Nagyvárád Theatre was known as the “stronghold of operetta” as early as the beginning of the 20<sup>th</sup> century, I will focus on a later and much shorter period, the years between 1948 and 1956. During this time, I will trace the fate of operetta (and other musical pieces that met the broader demands of the masses), examining the political, institutional, and social factors that ensured the success of this genre (these genres). My investigation begins in 1948, a year that marks a milestone in the early years of the state-communist takeover, as this was when the Nagyvárád Theatre was nationalized. The subsequent period, from 1948 to 1956, includes the years of strict ideological expectations under Stalinist state communism and the “relaxation” that followed Stalin’s death, from 1953 to 1956.

**László Ropolyi**

■ *From Philosophical Posts to Post-Philosophies*

Keywords: *post-philosophy, postmodern, post-truth, probabilism, virtuality, personality, thinking and thinking of, debates*

Human life has been fundamentally changed by the appearance and extended use of the internet. Culture and society have also undergone a significant transformation caused by the emergence and formation of a third form of human existence, the so-called web-life. In the process, philosophy

is also being transformed. This paper provides an analysis of some fundamental philosophical methodologies with a special emphasis on their cognitive and communication components. Based on these considerations, a so-called post-philosophical perspective for philosophical praxis is proposed as a reasonable philosophical reaction to the hard difficulties of post-truth problems.

**Deodáth Zuh**

■ *Is There Good Mass Art?*

Keywords: *mass art, aesthetics, philosophy, Noël Carroll*

Could mass art be qualitative? The answer to this question is clearly yes. However, even in clear cases, we need to be able to justify them and define the criteria that guarantee the supposed quality of mass art. If this is done, we are still left in a difficult condition. As we shall see, the situation proves to be challenging from a moral point of view, but it would not pose any particular problems from either a theoretical or a functional standpoint. The hardest part is always accepting that something, even though we mostly trade negative taste judgments about it, should be evaluated by essentially the same criteria as something we definitely like. It makes almost no difference to the quality of art whether we create high, popular, or mass forms of it. The complexity of the content is a secondary issue. What matters is always the quality of the relationship between the content expressed and the means of its expression. First, I will try to prove this by alluding to some basic notions introduced by Noël Carroll in the assessment of mass art. Second, I will provide two examples to corroborate the main thesis that high and mass art could be good or bad based on the very same criteria.

## SZÁMUNK SZERZŐI

A lapszámot szerkesztette:

**Rigán Lóránd**

**András Sándor** (1934–2024) – író, költő

**Bakos Gergely** (1970) – bencés szerzetes, habilitált főiskolai tanár, PhD, tanszékvezető, Sapientia Szerzetesi Hittudományi Főiskola, Budapest

**Balázs Imre József** (1976) – irodalomtörténész, egyetemi docens, BBTE, főszervező-helyettes, Korunk, Kolozsvár

**Beretvás Gábor** (1978) – filmkritikus, filmtörténész, doktorandusz, Színház-és Filmművészeti Egyetem, Budapest

**Csepeli György** (1946) – szociálpszichológus, DSc, egyetemi tanár, ELTE, Budapest

**Demény Péter** (1972) – költő, főszerkesztő, Matica, Bukarest

**Ferenczi Szilárd** (1977) – történész, PhD, tudományos munkatárs, Iskola Alapítvány, társult oktató, BBTE, Kolozsvár

**Horváth Gizella** (1962) – művészeti-filozófus, egyetemi tanár, Partiumi Keresztény Egyetem, Nagyvárad

**Kányádi Iréne** (1977) – művészettörténész, egyetemi adjunktus, Partiumi Keresztény Egyetem, Nagyvárad

**Kolemen Attila** (1973) – kommunikációs szakember, egyetemi oktató, Kolozsvár

**Keszeg Anna** (1981) – kultúrakutató, egyetemi oktató, BBTE-MOME, Budapest

**Krivánik Dániel** (1980) – filozófus, PhD, nemzetközi kapcsolatok szakreferens, IT szolgáltatásmenedzsment szakértő, vállalati tanácsadó, Debrecen-Bécs

**Marosán Bence Péter** (1978) – filozófus, habilitált egyetemi docens, Budapesti Gazdasági Egyetem

**Plainer Zsuzsa** (1974) – kulturális antropológus, kutató, Nemzeti Kisebbségkutató Intézet, Kolozsvár

**Ropolyi László** (1949) – internetfilozófus, PhD, nyugalmazott egyetemi oktató, ELTE, Budapest

**Vallasek Júlia** (1975) – irodalomtörténész, egyetemi docens, BBTE, Kolozsvár

**Zöld Levente** (1987) – grafikus, Nagyvárad

**Zuh Deodáth** (1982) – filozófus, egyetemi docens, Eszterházy Károly Katolikus Egyetem, Eger

## TÁMOGATÓK



„A Louvre-ban, az Uffizióban, a Prado-ban és más neves múzeumok termeiben tolongó, egymás sarkára taposó, a kiállított műtárgyakra ügyet sem vévő emberek, a világ kulturális örökségeként megőrzésre méltó épített környezetben nyájként ide-oda terelt turisták különösen szembeszökő példái a mennyiség előrenyomulásának a minőséggel szemben. A *Mona Lisa*, a *Primavera* bögörkére, trilókra költöznek, Michelangelo Dávid-szobrának képe férfi alsónadrágot díszít.”

(Csepeli György)

ISSN 1222 8338



10 LEJ  
950 FT

ARTA DE MASĂ  
MASS ART