

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

LÁNCOLATOK

Barkácsolt asszociációs hidak episztémék között

DLA-disszertáció

Pacsika Rudolf

2016

Témavezető: **Dr. habil. Sugár János**

Ezúttal is köszönöm a segítséget a disszertációm megírásában nyújtott segítségért:

Tropen Museum, Amszterdam munkatársai

Aknai Tamás
Berényi Mariann
Frazon Zsófia
Szolnoki József
Sugár János
Winkler Zsuzsa

1. Tartalom.....	3
1.1 Bevezetés.....	6
1.1.1. Kunstkammer és Bricolage	7
1.1.2. Korai emóciók	8
1.1.3. A jelenségről	10
1.1.4. Célok.....	12
1.2. Néhány példa asszociációs láncokra.....	16
1.3. Az antropológiai – múzeumi kontextus.....	18
1.3.1. Két eltérő múzeumi szemlélet.....	19
1.3.2. Néhány egykori afrikai diáktársam a kortárs szcénában.....	21
1.3.3. Múzeum a múzeumban, mint asszociációs modell: Kunstkammer.....	22
1.4. Gondolkodásmódok az antropológia szerint.....	23
1.4.1. Benjamin Lee Whorf.....	24
1.4.2. Szimbolikus eszközök Lévi-Strauss szerint.....	26
1.4.3. A potlach.....	27
2. Asszociativitás a vizualításban és a jelentésképzésben.....	31
2.1. Az analogikus gondolkodástól az abdukcióig.....	31
2.1.1. Az analogikus gondolkodás szkeptikusai.....	31
2.1.2. A barkácsolt logika: Lévi-Strauss	34
2.1.3. Vajon a szimbolikus gondolkodás valóban megelőzte-e a logikait?.....	35
2.1.4. Az analógia mechanizmusa	36
2.1.5. Az analóg – non verbális szerepe a verbálissal szemben.....	39
2.1.6. Az abdukció.....	41

2.2. Asszociáció és alkotás.....	42
2.2.1. Kreativitás.....	42
2.2.2. Laterális gondolkodás.....	46
2.2.3. A humor.....	47
2.3. A montázs.....	51
2.3.1. A véletlen, az allegória a klasszikus avantgarde-ban.....	53
2.3.2. A montázs az avantgarde-ban.....	55
2.3.3. A leginkább montázsjellegű műfaj a film.....	56
2.3.4. A jelentés mozgásban	61
2.3.5. A montázs befogadása.....	64
3. Olvasásgyakorlatok - Bevezető szempontok.....	69
3.1. A szimbólumok elemzésének technikái a 3.2. fejezetben.....	72
3.1.1. Megfigyelési szempontok.....	76
3.1.2. Az idő rejtett vonala.....	77
3.1.3. Survival-revival.....	79
3.1.4. A tárgyak szimbolikája.....	80
3.1.5. Az osztályozhatatlanság – a fertőzés	85
3.2. olvasási gyakorlat I. - Az alapélményként említett Kunstkammerben lévő szimbólumsor olvasásgyakorlata - (intenzio lectoris).....	86
3.3. olvasási gyakorlat II. - Koolhaas CCTV - (intenzio operis).....	98
3.3.1. Koolhaasról és építészetéről.....	98
3.3.2. Rotterdam.....	99
3.3.3. A Content.....	101
3.3.4. Ötletgyár.....	102

3.3.5. Fenntarthatóság – pilótajáték.....	104
3.3.6. Kína.....	105
3.4. olvasási gyakorlat III. - Konspiráció-Teória Generátor - (<i>intenzio auctoris</i>).....	106
4. Irodalomjegyzék.....	111
5. Szakmai életrajz.....	119
6. Képek jegyzéke.....	123
7. Képek.....	128

Láncolatok - Barkácsolt asszociációs hidak episztémék között¹

1.1. Bevezetés

„Mindig is csak az analógia szintjén éreztem intellektuális örömet.”²

André Breton

Doktori kutatásomat a *Formaképzési utópiák* témakörben fejtem ki. Érdeklődésem tárgyát *Barkácsolt asszociációs hidak episztémék között* címen határoztam meg, ami nem csak izgalmas és inspiratív téma számomra, de sokat segít az alkotás folyamatában és megértésében is.

Disszertációmiban annak a kalandnak a tapasztalatait igyekszem letisztázni, amelyek az alkotói tevékenységgel kapcsolatban merültek föl. A kutatásom egyrészt az *asszociáció* és a *szimbólumalkotás* jelenségével foglalkozik, amiket a kreativitás alapmozzanatainak tekintem. Ezek az alkotói gesztusok láncokként kötnek össze olyan egymástól eltérő gondolati síkokat, amik hozzásegítenek a montázsképzéshez, azon keresztül magához a gondolkodáshoz és az alkotáshoz.

Eredetileg azt gondoltam, ha az érdeklődési területemet egy olyan részproblémára szűkítem, mint egy múzeumi tárló látványa, a kutatásom hatékonyan és közvetlenül segítheti alkotói tevékenységemet. A kutatásom során azonban rengeteg olyan kikerülhetetlen problémával szembesültem, amiket meg kellett vizsgálnom az eredmény érdekében.

Szeretném leszögezni, hogy noha a kutatásom során számtalan diszciplínát kellett érintenem, a kíváncsiságom egy olyan képzőművészé, aki az alkotási és értelmezési mechanizmusnak egy apró szeletét akarja körüljárni. Nem tudtam elkerülni, hogy a szemiotikától a filozófián keresztül az antropológiáig, a pszichológiáig ne érintsem a témát érintő területeket. Olyan diszciplínákat jártam körül, amelyek eleve eltérő tudományok montázsai.

A kutatásom ismertetéséhez szükséges leírnom az alapinspirációm, amit egy antropológiai

1 A kifejezést Michel Foucault-tól kölcsönöztem: „Episztémén azt a történeti a priorit, azt a formális struktúraként leírható általános ismeretelméleti diszpozíciót értjük, amely az adott kor problémáinak és tartalmilag azonosítható nézeteinek a megfogalmazását egyáltalán lehetővé teszi. Egy adott kultúrán belül egy adott időben mindig csak egy episztémé észlelhető.

FOUCAULT, Michel: *A szavak és a dolgok – a társadalomtudományok archeológiája*, ford: Romhányi Török Gábor, Osiris Kiadó, 2000.

2 PASSERON, René: *A szürrealizmus enciklopédiája*; Corvina, Budapest, 1983; 296. o.

kiállítás élménye jelentett (*From Siberia to Cyberspace* - 1997-1998; Tropenmuseum, Amszterdam).^{3 4} Ez az időszak kiállítás rendkívül alaposan és komplexen mutatta be a sámánok világát és kapcsolódásukat a mai korhoz. (1-4. ábra)

A látványos kiállításon belül egy tárló-sorban elhelyezett tárgyak ragadták meg a figyelmet: az első tárlóban egy sámán képe jelent meg, a továbbiakban egy gnóm, aztán egy törpe, majd a törpe kerti- és Disney-féle változata, majd annak a gombára emlékeztető kalapja. A sort egy hallucinogén gomba folytatta, aztán egy gomba a fehér pöttyeivel, amelyek megismétlődtek egy piros labdán és egy mai baseball sapkán. (1-4. és 26. ábra)

Az első pillanatban egymáshoz nem egyértelműen kapcsolódó tárgyak sorozata egy gondolat *evolúcióját* mutatta be: azt a folyamatot, ahogy egy eredetileg ősi tartalom észrevétlenül átöröklődött a mindennapjainkba. A sok ezer éves archetípusok hogyan élnek tovább észrevétlenül, egyre változó formában a ma profán, populáris esztétikájában? Milyen elfeledett, elemi, archaikus tartalmi mozzanatok vannak életünkben?

A tárló-sor tartalma némileg eltért azoktól a múzeumokban korábban látottaktól, ahol a képek és tárgyak felhalmozása, rendszerezése, valamilyen szempontból – például kronológia vagy hely – szerint történt. Itt a tárgyak egy olyan *asszociációs füzér* részei voltak, amire rápillantva egyértelmű volt egy tartalom / motívum / szimbólum bűvópatakszerű újra és újra felszínre kerülése. Az egymást követő tárgyak sorában gondolati- és formai társításokat, koherens kapcsolatokat lehetett felismerni. Ezek a nagyon egyszerű szimbólumok ebben az összefüggésrendszerben több *jelentésszintet* vetítettek egymásra. Érdekel, hogy az explicit jelentésszinten kívül mi az a tartalom, ami érezhetően, de láthatatlanul ott bizserg és kinyerhető belőle.

1.1.1. Kunstkammer és Bricolage

Ezt a tárlósort későbbi olvasmányaim során, mint egy, a korábbi *Kunstkammer* néven megismert szemléltetési eszköz kései példájaként azonosítottam. E Kunstkammer segítségével a múzeum munkatársai a szemléltetésen túl egyben azt a kulturális jelenséget is rekonstruálták, amit Claude

³ www.tropenmuseum.nl

⁴ A Tropenmuseum kiállításait elég gyakran látogattam, főként 1995-96-ban, amikor Amszterdamban két évig a szomszédos *Rijksakademie van Beeldende Kunsten* posztgraduális képzésén vettem részt. <http://www.rijksakademie.nl/NL/kunstenaars/alumni?list=P>

Lévi-Strauss *bricolage*-nak⁵ nevezett (lásd még: 2.1.2. *A barkácsolt logika: Lévi-Strauss*). Lévi-Strauss a gondolkodás és a szimbólumalkotás egyetemes, az ősi kultúrákban vagy a modern embernél azonos elveinek feltárásán dolgozott. Az írást nem ismerő emberek fogalmaik megragadására szükségszerűen vizuálisan érzékelhető objektumokat társítanak. Az efféle közösségekben az eredetiség a már ismert dolgokra utaló kifejezések, képek, fogalmak újszerű egymás mellé illesztésével történhet. Lévi-Strauss az európai civilizáció absztrakt tudományos gondolkodásával szemben határozza meg a „barkácsolást”, mint *kreatív, asszociatív és játékos* gondolkodásmódot.

A kiállítási, prezentációs módszerem túl nekem főként ez vált érdekessé, mint asszociációs műfaj. A gyűjtés, a megfigyelésen alapuló rendszerezés, az összefüggések keresése maga is kreatív folyamat.⁶ Az erőteljes vizualitás nagyon kifejező, a metafora jelleg, az illesztés gesztusa és módszere, az inspiráló interpretációs háló, a gyűjtemény múltra és emlékezésre utalása, ugyanakkor a mitikus, a spirituális, a történelmi összekapcsolása a profánnal, a mindennappal.

A tudatos-érezkelt világ párhuzamosan fut a helyettesített tudatalattival, ahol a jelölt időnként előbújik, megmutatja magát a történelmi idők tárgyainak sorozatában.

Az természetesen vita tárgya, hogy az elfelejtett-elrejtett-elitkolt-letagadott, de mindenképpen lefedett, kollektív ismeret a tudattalan maradékai-e – jung-i értelemben - vagy a freud-i, lacan-i fölöttes-éntől elzárt területekről van-e szó? E párhuzamosan futó rétegek közötti falat az *asszociációk* apróbb bombáival lehet áttörni. A szintek egymásra nyitása, a szabad-asszociációs módszerek mindenképpen inspiráció forrásai voltak a szürrealisták és a pszichológia, illetve a pszichiátria számára.

1.1.2. Korai emóciók

E kiállított tárgysorozat mint kiállítási tartalom-hordozó forma nem volt különösebben ismert számomra, némi revelációt jelentett a tanulmányozása. Korábban is érdekesnek találtam olyan motívum-átöröklődéseket, mint például Pernecky Géza gondolatmenete⁷, amiben a new york-i hard edge festészetet is meghatározó Kazimir Malevics alapformáit és *Fekete négyzetét* a pravoszláv templomok négyzet, kereszt és kör alaprajzából vezette le. (6-7-8. ábra)

5 LÉVI-STRAUSS, Claude: *La pensée sauvage*; Plon, Paris, 1962.

6 Mint gondolkodásforma a 'Kunstkammer'-szerű modellezés a képzőművészetben is ismert, kiváló példa erre Joseph Beuys, Matt Mullican vagy Marc Dion és természetesen Marcell Duchamp.

7 PERNECKY Géza: *A korszak mint műalkotás*; Corvina, Budapest, 1998.

Mindig is izgalmasak voltak az átöröklődések, szimbólumvándorlások és kisajátítások, mint például az óegyiptomi “élet”-et jelentő betűforma,⁸ amit a kopt keresztények saját jelükként használtak tovább; a római sárkányölő-ábrázolások középkori megfelelői, a Szent László harca a kun vitézzel vagy a 'pogány' szokásokra rátelepített kápolnák. Kora serdülő koromban nagyon nyitott voltam a csillagászatra és a néprajzra. E két tudomány egymást erősítve mozgatta meg a fantáziámat. Fogékony voltam e két – vagy más tudományok – határterületeit összemosni, ahogy Fred Hoyle könyvének a Stonhenge a civilizáció gondolkodására való hatásáról szóló záróhipotézise is nagyon megragadott.⁹

Gombrich könyvében röviden említ egy ősi azték esőisten-szobrot.¹⁰ (5. ábra) Szája két kígyófej nagy méregfogakkal, orra, szeme is összetekeredett példányok. Gombrich fejtegetése során megemlíti a villám és a kígyó egymásból következtethetőségét. Egy olyan logikát feltételez a szoborról, amiben a kígyó nyelve a villámláshoz hasonlatos. Valóban, mindkettő a semmiből, hirtelen jelenik meg, kiszámíthatatlanul tekeredik és végzetesen halálos. Tizenhárom évesen nagyon megragadott a hasonlat, mivel egy olyan gondolatmenettel találkoztam, amire magam sose asszociáltam volna. Érdekes volt rádöbbenni arra, hogy egy az enyémtől eltérő életmódban élő a valóságnak mennyire eltérő értelmezését adja. Az említett elemek egymáshoz kapcsolása számomra teljesen abszurd, az egykori alkotónak és közönségének viszont teljesen logikus, evidens és átélt. Olyan feszültséggel teli eltérés van a gondolatmeneteinkben, ami nyilván megkérdőjelezi a saját és a kulturális környezetem unikális jellegét és hogy ebből a kulturális pozícióból tehetek-e érvényes megállapításokat más kultúrákra.¹¹

Képzőművészeti szakközépiskolásként, a hetvenes évek második felében olvastam Semlyén

8 Ez az „anh-kereszt”, aminek felső szára helyén egy kör van: %. További, nagyon gazdag értelmezési lehetőségek: hu.wikipedia.org/wiki/Ankh

KÁKOSY László: Fény és káosz – A kopt gnosztikus kódexek; Gondolat, Budapest, 1984.

9 Hoyle vélekedését egy későbbi. A 108. l. ábrájában ismertettem.

Hasonló inspirációk sugalhatták annak idején a már számomra is elfeledett *Gnosztikusok városa* című ál-régészeti project-emet (1985). A kiállításokban és katalógusban is megvalósuló program ma már – vagy talán már akkor is – (Hegyi Lóránd előszavával) kissé naívnak tűnik, de újra áttekintve néhány dolgot megjegyeznek. Az “álrégészeti” koncepcióhoz egy teljesen sajátos logika mentén jutottam el, nélkülözve Charlie Simmonds, a Poirier házaspár, de akár csak Gellért B. István munkásságának bármi ismeretét. Amiről ekkoriban tudtam, az Erdély Miklós *Optimista előadása*, amiben nagyon megragadott többek között a tudományba, mint a világ megismerésébe vetett hit megrendülése, abszurd helyzete. Másrésről akkori “modernség”-kritikám is avantgarde-ista mozzanatok szintézisére alapult. Például római kori graffitti-eket a kortárs street art graffitti-k mintájára jelenítettem meg, korabeli rituálékot mai happenigként láttattam, valamint Fred Hoyle Stonhenge-ről szóló könyvének záróhipotézise, stb.

10 GOMBRICH, E. H. : *A művészet története*; Gondolat, Budapest, 1975, 33-34. o.

11 A Gombrich által említett szobor még legalább két szempontból érdekes; egyrészt, hogy ez esetben a kígyó a villám metaforája, helyettesítője, tehát a *jele*, így a kép ez esetben az írás eszközevé is tud válni. A másik pedig Lévi-Straussnak a totemekkel kapcsolatos elképzeléseivel kapcsolódik, ahol a kígyó gyakran megjelenik a szobrokon.

István *Modern mítoszok*¹² című könyvét. Ez a kis kötet úgy nyújtott bőséges információt akkoriban szinte elérhetetlen dolgokról, - például az ellenkultúráról, a hippimozgalmakról, Marshall McLuhan, Theodore Roszak, Charles Reich elméleteiről, - hogy marxistaként 'szükségszerűen' ostromozta is azokat. Ez a kötet azt is sugallta, hogy a modern technológiai eszközök és életforma nem hozta el azt a tudatosságot az elmékben, ami a világ fejlődése közben elvárható lett volna. Ehelyett egyfajta *elidegenedés* alakult ki a fogyasztói társadalom és a szcientista fejlődés eredményeivel szemben és ebben a helyzetben a racionalitás helyett a mitológia és babona-képzés legkülönbözőbb fajtái termelődtek újjá. Az író az ellenkultúrát illető kötelező történelmi materialista szkepszise ellenére is nagyon kinyitotta a fantáziámat - többek között éppen a múltból átöröklődő gondolatformák irányába.

1.2.3. A jelenségről

A Tropenmuseumban látott tárló-sor – tulajdonképpen egy jelentés genealógiája-családfája. Az *analógia* és az *asszociáció* elsősorban mint a dimenzió vagy referenciamező-ugrásnak az a módszere érdekes számomra, ami segít az alkotások *abszurd*-töltetének létrehozásában. Ebben az esetben a tartalmi készlet a kultúrtörténeti vagy inkább a szomatikus térből akkumulálódik.

Az említett múzeumi élmény tanulságai azonban tovább vetíthetők a mai kultúránkra. Tekintheünk hasonló archeológiai módszertannal vagy a jelen antropológusaiként a ma képi és tárgyi világára.

Joseph *Campbell*¹³ sokat dolgozott azért, hogy visszaintegrálja a világ mitikus oldalát és annak örök alakjait a modern közgondolkodásba. Hipotézise szerint létezik egy olyan egyetemes kulturális mintázat – Joyce szavaival: egy *monomitosz* – ami közös nevezőként tartalmazza a világ kultúráinak és legendáinak közös lényegét. A mítoszok a pszichénk termékei, a mitológiák az ember univerzális szükségletének kreatív manifesztációi. A művészek a kultúra mítoszgyárosai, akik részt vesznek a pszichológiai, társadalmi, kozmológiai és szellemi valóság kifejezésében.

Campbell nyitottsága példaértékű lehet a korunk tömegkultúrájának tudományos igényű elemzésével foglalkozó *Culture Studies* gondolkodói számára. Ezt a munkát a vizuális területen a *képi fordulat* néven ismert jelenséghez kapcsolódó tudósok folytatják.

12 SEMLYÉN István: *Modern mítoszok*; Gyorsuló idő sorozat, Magvető, Budapest, 1979.

13 Joseph Campbell (1904-1987) regényíró könyveiben és nagy sikerű előadásában az ősi társadalmak kulturális mintázatainak a modern életben való átöröklődését hirdette, ahogy 1949-ben megjelent *Az ezerarcú hős* (*The Hero with a Thousand Faces*) című regényében is; hu.wikipedia.org/wiki/Joseph_Campbell

A képi kutatásban a *Visual Studies* foglalkozik a tömegkultúra tudományos igényű elemzésével. Megközelítési módja, módszere, szemlélete tovább fejlesztette azt a kritikai megközelítést, amiben a képterelés különböző és gyakran populáris formáit tanulmányozza. Ez a tudományág úgy egyenlősítette a tömegkultúrát a művészeti narratívában, hogy egy középkori oltárképet megillető figyelembe részesíti a legkommerszebb kulturális termékeket, akár egy sajtó-terméket, tv-sorozatot, manga- vagy porno-képregényt. Michel Foucault¹⁴ szemlélete a *Visual Studies* módszertanára is iránymutató, amennyiben a világ apró problémáiból vezette le filozófiáját. Foucault és Wittgenstein¹⁵ a képek hatalmáról tett kijelentései, valamint Charles Sanders Peirce¹⁶ szemiotikája is újra aktuális lett. A *képi fordulat* tudósai példaértékűnek tartják Erwin Panofsky-nak¹⁷ azt az írását, amiben a saját szigorú ikonológiai módszerével elemzi egy Rolls-Royce hűtőrácsát.¹⁸

Talán nekem is szembe kell néznem majd a *Visual Studies*-t is ért váddal, hogy miközben hasonló módszerrel vizsgálja a populárisat mint a művészt, az utóbbit lerántja az értéktelenség szintjére, valamint megtagadja a lényegét érintő autonómiát. Keith Moxey ezen dilemma ellen azzal érvel, hogy az egyik megértését szolgáló stratégia a másik értelmezési folyamatát gazdagíthatja.¹⁹

A korábbi időszak lineáris, racionális, magát pragmatikusnak vélő logikájával szemben egyre hatékonyabb és egyre elterjedtebbé válik az *analógiákra* építő, *asszociatív* gondolkodás. Nem annyira a memória - arra ott a computer tárhelye -, mint inkább a „processzor”, valamint az eredetiség és a flexibilitás számít.

Az utóbbi időben jelentősen előtérbe került a vizualitás, pontosabban vizuálisan átalakult a kommunikáció. Ebben a *képi fordulatban* nem egyszerűen a minket körül vevő képek mennyisége nőtt meg, hanem egyre jelentősebb és meghatározóbb a gondolkodásunkra és az identitásunkra is visszaható képiség.

A korábban kimondottan szövegeken alapuló kommunikációs technikák egyre nagyobb mértékben alkalmaznak képeket, ami egyaránt eredményezi a szövegek tartalmának fellazulását és ugyanakkor közérthetőbbé, áttekinthetőbbé válását.

14 hu.wikipedia.org/wiki/Michel_Foucault

15 Ludwig Wittgenstein (1889-1951) osztrák filozófus; hu.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Wittgenstein

16 .wikipedia.org/wiki/Charles_Sanders_Peirce

17 hu.wikipedia.org/wiki/Erwin_Panofsky

18 Magyarul megjelent: PANOFSKY, Erwin: *A jelentés a vizuális művészetekben – tanulmányok*; Ford.: Tellér Gyula, Gondolat, 1984.

19 MOXEY, Keith: *Nostalgia a valódi után, A művészettörténet és a Visual Studies problematikus viszonya*; a Fordítás alapja: *Nostalgia for the Real. The troubled relation of Art History to Visual Studies*; Cornell University Press, Ithaca and London, 2003

<http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=231>

What Does Visual Studies Do? <http://www.visual-studies.com/interviews/moxey.html>

Például az utca-művészetben (Street Art) vagy a közösségi médiumokon megjelenő képek ötletdömpingje további permanens innovatív szituációt hozott létre a vizuális kultúrában és a képzőművészetben. Megvalósulóban az interaktív kultúra-fogyasztás: hihetetlen mennyiségű montázst, képanyagot, fotógyűjteményt hoznak létre, rendszereznek, osztanak meg, véleményeznek - sokszor a véleménynyilvánítás vagy csak a humor kedvéért - olyan emberek, akiknek semmi közük a képzőművészethez.

1.1.4. Célok

A tárló-sor fogalmai, tárgyai annyira eltérő szellemi kontextusban jöttek létre, hogy a benne élők nem is ismerhetnek rá azokra az apró motívumokra, amik esetleg össze köthetik őket. Ebben számomra nem egészen a rácsodálkozás élménye az érdekes, hanem sokkal inkább az a kioldódó feszültség, ami egy ilyen apró felismerés által létrejön. Ez az asszociáció által felszabaduló energia az, amit elképzelésem szerint az alkotás folyamatának az alapozzanata.

Célom a szimbólum-sorokon keresztül rekonstruálni azt a sokszor önmagába visszatérő folyamatot – ahogy az említett amszterdami példa is –, hogy egy-egy képi gondolat az ősi, számunkra szakrálisnak tűnő - valójában inkább a túlélésről szóló - funkción keresztül hogyan lesz a kommersz vagy a populáris világ reprezentánsa, amit aztán földolgoz a művészet és korunk vizuális kultúrájának részévé válik.

A gondolkodásformák esetében nem annyira a nagy struktúrák érdekelnek, hanem az az *abszurd*, ami a különböző gondolkodásrendszerekben élők egymás iránti érthetlenségéből adódik. Elcsodálkozva egy másik ember teljesen eltérő világfelfogásán a saját kritikai pozícióm is megkérdőjeleződik. Ő nem ítél hasonlóan érthetetlennek engem? Megérteni a másik embert, heurisztikusan közelíteni a dolgokhoz. Nekem nagyon fontos tudatában lennem, hogy az én észjárásom is saját környezetem által meghatározott. Egyes elképzelések szerint nem is mi beszéljük a nyelvet, hanem a nyelv beszél bennünket.

A Tropenmuseumban látott *szimbólumsor* különböző kronológiai szintjei közel megfeleltethetők a civilizáció kulturális szintjeinek. Noha a kognitív mintázatok hasonlóak, de a szimbólumokhoz való viszonyuk és értelmezése már eltérő.

A kutatásom középpontjában ezen tárgysorozat példáján keresztül szeretném megérteni magát a revelációt, katharizist, amit egy analógia felismerése jelent. Milyen az analógiák természete, pszichikai motorja? Végigjárni, mi az, ami ennyire megragadta az érdeklődésemet,

megpróbáltam minél több szempontból megvizsgálni ezt a jelenséget.

Doktori munkám ezen asszociációs - analógiai sorok kutatására irányul, amin belül az asszociáció és az analógia a kreativitás alapgyöke és segítője.

Létrehozható-e, generálható-e az az abszurd töltet, ami egy műalkotás sajátja?

Mennyivel van nagyobb katharizisz-többlete egy ilyen láncolatnak, mint egy kaleidoszkóp egymás mellé hulló fragmentumainak? Vajon elég-e egy műtárgy létrehozásához az, ha cserélgetni a montázs elemeit a legélesebb kontraszt-hatás elérése érdekében? Mennyiben modellezhető ezáltal a műalkotás folyamata? Mennyiben fedi egymást a kreativitás és a művészet?

Vajon a jelentéstani folyamatként felfogott metaforika lehet-e termékeny a kép esetében is? Sok lehetőséggel találkozunk az eltérő dolgok egymáshoz rendelése terén a képi ábrázolásban: térbeli távolságok áthidalása formák, színek, hasonlósága révén stb.

A metafora olyan új konstellációkat teremt, amelyek a kapcsolódás első szintjén túl egy második képi értelem lehetőségét teremtik meg. Oscar Bätschmann - 1992-ben írt könyve - szerint e lehetőségeket gyakorlatilag még nem kutatták, és szinte mindig ignorálják. A képi ábrázolásnak ez a produktív oldala jószérivel feltáratlan, a metaforikára, mint szemantikai folyamatra kellene irányítani a figyelmet.²⁰

Ez az analógiára, asszociációra alapozott gondolkodás alapvetően rokonítható a montázs-készítés módszeréhez, aminek hatalmas irodalma van. Újra fontossá válik az az elmélet és tapasztalat, amit Magyarországon Erdély Miklós *Montázs-éhség* című írásában a filmkészítéssel kapcsolatban manifesztált: „A szétdarabolt valóság legyen ráilleszhető az asszociáció rekeszes futószalagjára, illeszthetősége folytán alapos, közvetlenül ható, és nemcsak foltokban tapadó hasonlatosság”.²¹

Marcell Duchamp 1957-es írásában a teremtő aktust többé már nem a művész tevékenységének a kizárólagosságában látja. A tárgyak létrehozása helyett a hangsúly egyre inkább a tárgyak befogadására, interpretációjára, az értelmezésre helyeződik át. A befogadó segíti a művet elhelyezni a külvilág kontextusában azáltal, hogy megfejti és értelmezi a mű mélyebb tartalmát. E nélkül az alkotó közreműködés nélkül más az alkotás sorsa, az elfelejtett művek rehabilitálásával az utókor hozza meg a végleges ítéletét.

Ezzel az attitűddel - tárgyak, képek és kapcsolatuk, kontextusuk elemzésével - próbálom gazdagabbá tenni e vizuális ismereteket. Az esszém utolsó fejezetében található 'olvasás-gyakorlatok' (3.) éppen ezt próbálják gyakorlatba fordítani.

20 BÄTCHMANN, Oskar: *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába*; Corvina Budapest, 1998, 136. o.

21 ERDÉLY Miklós: *Montázs-éhség*; Valóság, 1966/4.

Azt remélem, hogy a kutatási folyamat során tovább tudatosodik a témához kapcsolódó alkotói módszerem. Noha már sokan kísérleteztek ötletek, alkotói módszerek, inspiratív helyzetek generálásával, bizonyára sok értékes, a művészet filozófiájával kapcsolatos kérdés merül fel e munka során. Szeretném elérni az analógiával való ismereteknek azt a meta-szintjét, ami segít az alkotásban, a képkritikában.

Ugyanakkor nem lehet elhanyagolni az analógiás gondolkodás veszélyeit, ami mint kognitív eszköz komoly csapdákat rejt magában. Emellett a kutatásomat végig kíséri az a feszültség, ami a non-verbális kommunikáció és a verbális, illetve a nyelviség és a vizualitás viszonyát jellemzi.

A témám kreativitás-módszertani kutatásain túl társadalmi-kritikai hozadéka is lehetséges. Ahogy a montázs az eszköze a hatalmi vagy az üzleti manipulációnak, úgy a kiismerésének is ez adja meg az esélyét. Úgy vélem, e szemiotikai láncoknak meg van a lehetősége arra a dekonstrukcióra, hogy öntudatlanul áttörjék a külső és belső hazugságok és manipulációk rendszerét és reményem szerint alkalmas a nyelv, a verbális világ uralma elleni küzdelemre.²² A kultúrkritikai potenciál nem csak a látványosabb hatalmi alárendeltségek esetében, hanem a társadalom minden szintjén, a hétköznapokban is jelentkeznek, mint például az antropológia által is kutatott orvos-páciens kapcsolatában.

Ugyan a kreativitás-kutatásokat egykor generáló szabadságeszmék szépen feloldódtak valami fajta „konszolidált devianciában”, de a kötelező, elfogadott pimaszkodás, a botrány-menedzsment az információ terjesztésének (manipulálásának) eszközévé vált. A kreativitás ma sokkal kevésbé eszme, inkább szolgálja ki a vállalati logikát és működik mint munkamódszer a kreatív-iparban és igyekszik betölteni boldogság-hormon szerepét a társadalomban. A montázs gyakorlata lehet az a szubverzív erő, ami dekonstruálhatja azt az „ösztönökbe horgonyzott” ellenforradalmat, amiről Erdély Miklós is beszélt. Kérdés, hogy mi lett a digitális kultúra ígéretéből, oldódik-e a szolgáltató-fogyasztó viszony, a hatalom és a létezik-e az információ szférájában az interakció. Megdőglött-e az a „fotelkrumpli”,²³ az az „egydimenziós ember”,²⁴ aki csak fogyasztója az információnak? Létezik-e a megvalósuló identitás és kreativitás a fogyasztáson keresztül? Többek szerint mind az antropológia, mind a szemiotika nem csak túl van a korábbi népszerűségén, de már jóval kevésbé terepük az innovációnak, kevésbé fejlődőképes területei a gondolkodásnak. Mindennek ellenére interdiszciplináris szemléletüknek köszönhetően még ma is izgalmasak egy művész számára.

Noha kutatás közben alapvetően az alkotás megvalósulásának a mozzanata érdekel, ebben az

22 LOTRINGER, Sylvère: *A harmadik hullám – az elmélet mint árucikk a művészetben*; Gondolat-jel 1995.5.

23 Geert Lovink kifejezése – *Buldózer*, Médiaelméleti antológia, Média Research Alapítvány, Budapest, 1994.

24 Herbert Marcuse (1898 – 1979) német filozófus 1964-es könyvének címadó kifejezése.

esszében óvakodnék a művészi aktusról általában szóló kijelentéseket tenni abban a tudatban, hogy a művészet definíciója folyamatosan változik. A kreativitás leválaszthatatlan az itt tárgyalt asszociációkon alapú gondolkodásmódról, de a művészeti döntés aktusa sokkal komplexebb probléma. Nyilván, sok esetben a művészet definíciója nélkül nem lehetne tovább lépni. Ha belegondolunk abba, hogy Joseph Kossuth meghatározása, miszerint „a művészet funkciója megváltoztatni a művészet funkcióját” már több, mint negyven éves, akkor egy ilyen meghatározásban nem csak a célpont van folyamatosan mozgásban, de maga a célzó pozíciója is.²⁵

Fejtegetéseim közben végig kétséges lehet, hogy a téma mennyiben művészeti, általánosabban vizuális vagy antropológiai probléma. Sokak abban ragadják meg a képzőművészet definícióját, hogy nincs funkciója, hanem autonóm. Ezt a tételt többen vitatják, ahogy már Baudrillard²⁶ szerint sincs meg a művészetnek ez az státusa és értékjelölő szerepe. Amennyiben bármi, ami értéket jelöl művészetnek tekinthető, ez a szerep egy döntés, illetőleg kiemelés kérdése, továbbá az, hogy megkapja-e azt a fajta értelmezést, ami a művészetet megilleti.²⁷

Célom nem valami „felhívás az egykori, valódi értékekhez való visszatérésre”,²⁸ nem az egykori eredet-mítoszok visszasíratása, nosztalgia egy olyan időszak iránt, amire a mai kor embere vetíti rá saját hiányzó szükségleteit, amit ideálisnak, egységesnek, harmonikusnak képzel. A progresszív művészetben már régen az utópia sorsára jutott az a törekvés, hogy a művészet elérje az ősi kultúrák azon állapotát, autenticitását, amit Pernecky Géza egy írásában „archaikus nullpont”-ként említ.²⁹

Noha a cél minél inkább letisztítani a gondolatokat, talán éppen a témából adódóan is nagy nehézséget jelent nem csak a terjedő ismereteim, de az azokhoz egyre erősebben tapadó *asszociációim* integrálása. Miközben vannak témák, amik egy hipotézist követően szinte lineárisan fölépíthetőek az eredményes befejezésig, esetleg deduktív módon jutni el az eredményig, addig az én esszém esetében „minden mindenhez” kapcsolódik.

Legszívesebben az olvasóra bízom, milyen sorrendben olvassa vagy illessze egymáshoz az íveket, ami egyébként is diszciplínák, sőt inkább inter-diszciplínák montázs. Feltételezem és remélem, hogy az esszém olvasói is bekerülnek valamilyen szinten az ötlet-láncba és lesz elképzelésük, mit lehetett volna még mást, jobbat felhozni példának vagy megvizsgálni, kutatni,

25 Ez részben fedi a Moxey-féle dilemmát a Visual Studies és a művészettörténet vonatkozásában.

26 Jean Baudrillard (1929-2007) francia filozófus, szociológus.

27 LOTRINGER: *A harmadik hullám...*70.

28 Didi Hubermann kifejezése - DIDI-HUBERMANN, Georges: *Hasonlóság és érintkezés – A lenyomat archeológiája, anakronizmusa és modernsége*; Ford.: Házás Nikoletta, Seregi Tamás és Z. Varga Zoltán; Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest, 2013.

29 PERNECKY Géza: *A próféta mint művészi jelkép: Joseph Beuys a nyolcvanas évek művészetének küszöbén*; Vigília, 1987/3.

még jobban fókuszálni. A magam részéről jó érzéssel tölt el, hogy a kutatásaim közben többször is eljutottam bizonyos referenciapontokra – akár több úton is, vagyis igazolva éreztem az orientáció helyességét.

1.2. Néhány példa asszociációs láncokra

Úgy tapasztalom, hogy a témám nagyon is kézenfekvő, hiszen jó néhány más művész vagy kutató is foglalkozott már az asszociáció és a kulturális összefüggések, átöröklődések jelenségével. Ez az evidencia néha zavarba ejtő, mert egy ilyen felismerésnek esetleg nincs több intellektuális hozadéka, mint annak a rácsodálkozásnak, mint amikor két ismerős összefut egy váratlan helyen. Legtöbbünk általában nem kutatja ezeket a megfeleléseket, hanem találja és a különössége sokszor éppen abban rejlik, amikor a kapcsolat valami emelkedettebbnek tartott szimbólum és a profán, vagy régebbi és valami új között jön létre. A formák közötti különböző illeszkedések és átfedések sokunknak felkeltik az érdeklődését. Hogy ezek az analógiák és asszociációk mennyire termékenyek hadd soroljak föl néhány példát!

Umberto Eco *A Foucault-inga*³⁰ című könyvében nem minden irónia nélkül említ meg egy játékot, amiben analógiák útján kapcsolódnak egymáshoz a dolgok:

„A keresztretjvényben szavak keresztezik egymást, mégpedig ott, ahol közös betűk vannak. Mi a mi játékunkban nem szavakat, hanem fogalmakat és tényeket keresztezünk, így hát mások kellett, hogy legyenek a szabályok. Három fő szabály volt. Első szabály: a fogalmak analógiák révén függenek össze. Olyan szabály nincs, amely eleve eldönthetné, hogy jó, vagy rossz-e egy-egy analógia, hiszen bármi bármihez hasonlítható valamely összefüggésben. Például a krumpli azért keresztezi az almát, mert mindkettő ehető növény, és gömbölyű. Az almát a kígyótól bibliai alapon csak egy lépés választja el. A kígyót az övtől külső hasonlóság alapján úgyszintén, akár csak az övet a mentőövötől, mentőövet a fürdőruhától, a fürdést a víztől, a vizet a bortól, a bort az alkoholizmustól, az alkoholizmust a kábítószerrel, a kábítószerrel az injekciós tűtől, az injekciós tűt a lyukasztástól, a lyukat a földtől, a földet a krumplitól. Ez az. A második szabály ugyanis úgy szól, hogy ha végül bezárul a kör, és minden mindennel összefügg – tout se tient – akkor a játék érvényes volt. Krumplitól a krumpliig: tout se tient. Tehát érvényes. Harmadik szabály. A megfeleltetések nem lehetnek túl merészek, tehát másoknak is eszébe kellett már, hogy jussanak legalább egyszer, de még jobb ha sokszor. Csak így érződnek igaznak a keresztezések, mivelhogy nyilvánvalóak lesznek.“

Ha megnézzük Eco játékát, feltűnő, hogy mennyire könnyedén kezeli a tárgyak közötti kapcsolat-formákat a rendszerben. A kapcsolatokat részben azonosságokon, részben ellentéteken

30 ECO, Umberto: *A Foucault-inga*; Ford.: Barna Imre, Európa, Budapest, 2008. 748. o.

alapulnak. A megfelelés lehet formai, morfológikus, lehet fogalmi és lehet konvencionális.³¹

Az Eco-féle harmadik szabályra egy kiváló példa az utóbbi években méltán népszerű társasjáték, a *Dixit*.³² Ebben a kártyajátékban ugyanis az ellenfeleknek az általuk kitalált szavakkal képeket kell megfeleltetniük. A játékban az jut előnyhöz, aki minél a legtöbb játékos számára kitalálható kifejezéseket tud megalkotni, de sosem annyira egyértelműeket, hogy az azonosság mindenki számára evidens legyen.

A művészettörténetben nagy hagyománya van a motívumvándorlásnak és átöröklődésnek. A Kunstkammerekben is könnyedén szemléltetni lehetett olyan összefüggéseket, mint az ókori szobrászat és a középkori művészet formai vagy archetipikus átöröklései. Szent György és a sárkány előképe a görög mitológiában; Perseus, aki megszabadítja a tengeri szörnytől Andromachét; a már említett Szent László és a kun vitéz. Elgondolkodtató, hogy valójában csak az egymásra épülő formavilág a közös ezekben a kultúrákban, vagy tulajdonképpen maga a tartalom is? Gyakran úgy érezni, mintha minden egyes legenda ugyanazt a történetet mesélné el.

Ehhez hasonló archetípus-kutatásokra bőven van példa a kortárs művészetben is. Karin Ferrari *Decoding Lady Gaga's Bad Romance* című videója³³ szemiotikai és spirituális szempontból elemzi végig az egyébként rendkívül kommersz videoklip minden egyes részletét. (9. ábra)

A *Gruppo Tökmag*³⁴ művészei hosszú évek óta intenzív graffitti-kutatásokat folytatnak a városok közterein. Egy vázlatrajzukból vált ismertté számomra, hogy e motívumok között ők is valami, az enyémmre emlékeztető módon próbálnak rendszert felépíteni. Létrehoztak egy jel-térképet, ami eredetileg azt igyekezett felderíteni, hogy a „RAP” -felirat milyen más logókhhoz kapcsolódik, illetve azok milyen vizuális vagy tartalmi kapcsolatban vannak továbbiakkal. A hálózatukban az utca szinte minden szimbóluma előfordul a pop-kultúra emblémáitól kezdve a cégek logóin keresztül a politikai, vallási jelképekig. Ezt a hálót mind szitanyomatban, mind egy múzeum-homlokzati freskójaként megjelenítették.³⁵ (10. ábra)

Graffitti-kutatásaik során jó néhány egyéb, érdekes tapasztalatot gyűjtöttek, például a falakon megjelenő reklám-logókkal kapcsolatban. Ezek között találjuk egy világ-cég emblémáját, amit egy

31 Eco másutt megemlíti a 17. századi Goclenius gondolatát, hogy „a világon minden testet összekapcsol valami, ami a természeti kölcsönviszonyok összességét lehetővé teszi...bármely anyag...magához vonzza a hasonló formát: így a mágnes vonzza a vasat és így minden mindennel összefügg, a kör nála bezárul.

ECO, Umberto: *Az értelmezés határai*; Ford.: Nádori Zsófia, Európa, Budapest, 2013.

Amikor Eco azt írja, hogy bármi bármivel hasonlítható, azzal kicsit súlytalanná és jelentéktelenné nyilvánítja e játékon keresztül e kapcsolatsorokat. Eco-nak az említett iróniájára még a későbbiekben visszatérek abban a fejezetben, amiben az analogikus gondolkodást próbálok elhelyezni a logika területén: 2.1.1.

32 www.gemklub.hu/dixit-magyar-kiadas.html

33 www.youtube.com/watch?v=20x93d0Ghdg

34 A Gruppi Tökmag tagjai: Tábori András és Budha Tamás; <http://tokmag.org/>

35 *Concrete and me / beton és én*; szerkesztette Budha Tamás, Etentuk Inemesit, Tábori András, Tökmag publishing, 2009.

rap-zenekar rajongói hordanak a nyakukban. Ezáltal a cég és a zenekar kölcsönösen profitál egymás hírnevéből: egyik az alternatív kultúrában, a másik az üzlet világában. Külön történeteket meséltek arról, hogy például a Volkswagen emblémáját hogyan sajátította ki egy rap-együttes vagy hogy egy amerikai cég – pusztán az esztétikai gyönyör miatt – a nálunk tiltott magyar nyilaskeresztet használja logónak. A művészpáros egy antropológiai programot hajt végre. Tulajdonképpen hasonló logikával építenek *asszociációs sorokat* kortárs szimbólumokból, ahogy az amszterdami múzeum tette ezt a sámánizmust idéző fogalmakkal.

A neokonceptualisták nagyon tudatosan használják azt a stratégiát, amivel Amerika modern mitológiáját, a médiát és a fogyasztói társadalmat demisztifikálják. Ezeknek újra kisajátítják az ikonjait, a logóit, a hirdetéseket. Ezzel a szemiotikai módszerrel tovább tágul a társadalmi jelek birodalma.³⁶ Ezáltal a kisajátítás programjával élő *appropriation art* maga is létrehozza az általam kutatott *analógiai sorokat*. A fogyasztói képkultúra már eleve kész vizuális archetípussal dolgozik, sokszor éppen a műalkotások képi világát átvéve. A manipulációt, a reklámok eszközeit felhasználva gyakorló *neokonceptuális* alkotásokban a művészek gyakorlatilag visszalopják azt, amit az üzleti élet a képzőművészetből átvett.

Például Richard Prince³⁷ nagyméretű cowboy-fotóin a Marlboro poszterei idéződnek meg a Sziklás-hegységben vágató férfi-manökenek látványában. (12. ábra) A cigaretta-reklám gondosan elkészített kommerciális célú fényképei nyilván az amerikai filmek látványvilágát jelenítik meg, amik a vadnyugati élet – és ezen keresztül – a kapitalista társadalom mítoszait idézik azok szabadságeszméjével, a hősiességgel, a férfiassággal. Az említett képsor minden egyes fázisa formailag akár megegyező is lehetne, mégis mindegyik más funkciót és tartalmat képvisel. Ennek értelmében a jelzethez képest a jelző³⁸ az, ami folyamatosan változik.

36 LOTRINGER: *A harmadik hullám* ...67-69. o.

37 www.richardprince.com/publications/richard-prince_1/

38 A jelölt és a jelölő: minden jel, ami egy tárgyat vagy fogalmat helyettesít. A szemiológia atyja, a nyelvész Ferdinand de Saussure (1853-1913) szerint ez egy olyan kapcsolat, amiben a *jelölő* – ami lehet egy hangsor vagy kép – és az általa helyettesített (fogalom vagy tartalom), azaz a *jelölt* házastársa. A jelölő a tartalmat kifejező forma. Saussure másik hasonlata, a papír-metafora szerint a jel olyan, mint a papírlap, melynek egyik oldala a jelölt, a másik a jelölő.

1.3. Az antropológiai - múzeumi kontextus

1.3.1. Eltérő szemlélet

A *From Siberia to Cyberspace*³⁹ című időszaki kiállítás az amszterdami Tropenmuseum-ban⁴⁰ volt látható és a sámánizmus témáját járta körül. Már maga a cím is sugallja azt, hogy a sámánizmus jelenségét nem csak önmagában, hanem máig érvényes hatásában vizsgálja. A téma jó alkalom nem csak a tárgy saját korában és helyszínén történő bemutatására, hanem hogy miként jelenik meg korunk fogyasztói és tömegkultúrájában, mennyiben él a jelenség a ma mindennapjainkban.

A néző az időszakosan felépített kiállítótérbe egy olyan hídszerű, emeleket összekötő installáción keresztül jutott be, ami a világfának a világ szintjeit összekötő funkcióját idézte. A kiállítás tartalmi részére nem térnék ki, maga a sámánizmus *nem* témája disszertációmnak. Viszont a tárlat befejező szekciójában több kortárs téma is feltűnt, például Joseph Beuys-nak az a new york-i happening-je, amiben össze volt zárva egy coyottal.⁴¹ Ezen kívül látható volt Timothy Leary, valamint egy neo-sámánizmushoz kapcsolódó installáció egy interaktív dobbal, jurtával és kézi tekercekkel,⁴² szubkultúrák és a már akkor megjelenő internetes mozgalmak.

Ugyan az egykori holland gyarmatok hangsúlyosan jelen voltak a Tropenmuseum *állandó* kiállításában, de érezhető volt a kolonialista múlt kritikája is. A múzeum tevékenységében az akkori holland liberális, multikulturális szellemnek és politikának a stratégiája is érvényesült.⁴³ A 90-es évek közepén számomra üdítőnek tűnt egy olyan látogatóbarát múzeumot látni, ami nem csak az állandó gyűjteményt mutatta be, hanem mindig valami alaposan átgondolt, de nagyon élményszerű időszaki kiállítással is jelentkezett. Nagy hangsúlyt fektetett az oktatásra, a gyerekprogramokra, a kiállítások megjelenítésére, az interdiszciplináris szemléletre, a kommunikációra, bemutatta a kutató világrészek tereit, mindemellett kiadványokat is megjelentettek.⁴⁴ Félemeletnyi tereket

39 *From Siberia to Cyberspace*, Tropenmuseum, Amszterdam, 1997-1998.

40 www.tropenmuseum.nl

41 www.youtube.com/watch?v=FVIz9UGIVE0

42 Itt meg kell említenem az installációt építő Tjebbe van Tijén nevét, aki rendkívül szerteágazó kutatói és alkotói tevékenységén keresztül hazánkat is nagyon jól ismeri. Többek között a *Buldózer* című kiadványban is fontos írással szerepel.

Buldózer – Médiaművészeti antológia; Media Research Alapítvány, Budapest, 1997.

43 Az akkori véleményem azóta sokkal árnyaltabb és kritikusabb lett, de a *Tropenmuseum látványa* sokáig igenis pozitív kontrasztot jelentett a következő oldalakon említett belga múzeummal összehasonlítva. A Külügyminisztériumhoz tartozó, egykori gyarmati múzeumra ma inkább azt mondanám, hogy minden irányban ki akarta elégíteni az elvárásokat. *Szerepzevarban a Tropenmuseum* című fejezetében Ébli Gábor nagyon találó kritikát fogalmaz meg.

ÉBLI Gábor: *Múzeumánia*; L'Harmattan, Budapest, 2016; 105. o.

44 Több írásom is megjelent múzeum témában egy épülő múzeum körüli koncepció ügyében: egy egészen

töltöttek be olyan installációkkal, melyekben indiai, indonéz vagy dél-amerikai utcákban sétálhatott a látogató, átélve az utca zaját, hangulatát és a modern élet tárgyi világát. Ez az élményszerűség az antropológia Franz Boas-tól⁴⁵ eredeztetett szellemét idézte, azt a *kulturális relativizmust*, ami megpróbálta minél inkább a megfigyelt közösségek vagy kultúrák szemszögéből is láttatni a dolgokat. Ez az önreflexió szociális érzékkel is párosult, nagy figyelmet szenteltek a kolonializmus új formáinak és a harmadik világ problémáinak megértetésére is.

A múzeum karakterét talán a Brüsszel melletti Tervuren-ben található *Közép-Afrika Múzeummal*⁴⁶ összehasonlítva lehetne a legplasztikusabban jellemezni. Annak idején a múzeumok a hódításokkal nyerték el mai formájukat. Ez a belga intézmény karakteres példája a múzeum eredeti funkciójának, miszerint azért hozták létre, hogy az ország vezetői „bemutassák a zsákmányt” a népnek. A gyarmatosító demokráciákban a nép rácsodálkozik a múzeumra és ezzel részt vesz a hatalom legitimációjában. A szisztémának része a világról való tudás megszerzése is, a köznevelés, a közkultúra, stb.⁴⁷

A 19. századi koncepció ugyanis lenyűgöző tárlókban, tárgyi gyűjteményben, kitömött állatokban, képekben mutatja be Afrika természeti és néprajzi világát. Ez az egzotikum azonban végig a gyarmati gazdagság csodálata.⁴⁸ Már a látogatókat fogadó előcsarnok szegleteiben látható arany színű szoborcsoportok is megdöbbennek a mai látogatót. Mindegyikük egy-egy férfi vagy nőalakból és előttük hajlongó afrikai figurából áll. Alattuk réztáblán: „Belgium elhozza a civilizációt Congo-nak.”; „Belgium elhozza a jólétet Congo-nak.”; „Belgium elhozza a biztonságot Congo-nak.”⁴⁹ (13. ábra) A belga értelmiség körében nagy vita alakult ki e szobrokkal kapcsolatban: sokan úgy gondolták, hogy ki kellene söpörni ezeket a kolonialista maradványokat és szembenézni a kegyetlen múlttal. Mások viszont épp a maradásuk, mint az avított korszellem reliktumai mellett érveltek. Az éppen újraépülő múzeum 2017-ben nyílik meg újra, kíváncsian várom, mi lett a szobrok sorsa.⁵⁰

színvonalas szentendrei kulturális folyóiratban, ami egy nem folytatott múzeumi tervezés koncepciójához és építészeti megoldásaihoz szólt hozzá. Városképek 2006/3.

Továbbá az Index nevű leprellő vita-oldalán megjelent hozzászólásom a múzeumok látogató-barát szerepével kapcsolatban. Index no. 46.; 2007. június.

45 Frank Uri Boas német antropológus, aki nagy hatással volt az amerikai tudományra. Nevét mind a *hermeneutika* módszerével, mind a *kulturális relativizmussal* összekötik (1858-1942); OpenOffice.org/wiki/Frank_Boas

46 *Musée royal de l'Afrique centrale*, Tervuren; www.africamuseum.be/

47 „Az antropológia az erőszak korának gyermeke...az ismeretelméleti előnyt annak köszönheti, amelyben az emberiség egyik része jogot formált arra, hogy a másikat tárgyként kezelje.”

LÉVI-STRAUSS, Claude: *Strukturális antropológia II.*; Osiris, Budapest, 2001. 51. o.

48 A tematikával kapcsolatban fölhívnom a figyelmet például Mieke Bal írásaira, mint például az Exsymposion 2000. 32-33. számában közölt *A múzeum diskurzusa* című írására.

49 Arsène Matton (1873-1953) szobrai, „La Belgique apportant la Civilisation au Congo.”; „La Belgique apportant la securité au Congo.”; „La Belgique apportant le Bien-être au Congo.”

50 Az újjáépítésről a múzeum igazgatója a hivatalos videón (3:10) megemlíti az új épületet, ahol állandó

Mindenesetre a Brüsszel melletti intézményben az említett négy Belgium-szobor nagyon hatásosan takarja el a gyarmati mindennapok történéseit. Aki ezt a múzeumot látja, nem sejtheti, Belgium milyen hihetetlen borzalmat jelentett Afrika számára. II. Lipót belga király 10 millió kongóit irtott ki – egyesek a 30 millió áldozatot is el tudják képzelni.⁵¹ ⁵²Az egykori misszionárius és dokumentarista Alice Harris fotói nem illenek a paradés látványba.⁵³ (14-16. ábra)

1.3.2. Néhány afrikai diáktársam és a kortárs szcena⁵⁴

Velem egy időben kezdte tanulmányait az amszterdami Rijksakademie van Beeldende Kunsten posztgraduális képzésén Hama Goro, aki Maliból⁵⁵ érkezett, a dogon törzsből.⁵⁶ Hagyományos afrikai természeti anyagokkal dolgozott, vászonra, afrikai – néha szociális, gyarmati - témákat. Nagyon szimpatikus volt az emberek szemében, de néha az volt az érzésem, hogy senki nem a munkáira figyel. Kizárólag franciául értett. Amikor kettesben voltam vele, kérdeztem, mi az amit éppen fest? A nagyon széles vásznat közepén egy csík felezte, két oldalán egymás felé forduló emberek. (17. ábra) „Ez a világ alapproblémája: az egyik szeretné megkapni a másik mellét, de ott van közöttük a fal, nem érheti el.” Nos, ez az tartalom, amit ebben a környezetben nem kerülhetett felszínre.

Egy Hu Hanru nevű kínai kurátor később megjegyezte nekem, hogy Hama egy nagyon jó ember, de semmi keresnivalója a Rijksakademie-en, mivel amit csinál, annak nem sok köze van ahhoz a festészethez, amit Európában találtak fel. Az autenticitása is sérült azáltal, hogy egy itteni műfajra, a festészetre váltott. A következő évben Hama már tudott szépen angolul és „felvett” egy nagyon stabil stílust, ami már megfelelt az európai festészeti paradigmának.

kiállításon szerepelnek majd a gyarmatosítás dokumentumai:

www.africamuseum.be/renovation/renovate/index_htm

51 hu.wikipedia.org/wiki/II._Lipót_belga_király

52 A 3.1. fejezet 75. oldalán egy sokkoló adalék a történehez.

53 Alice Seeley Harris misszionáriusként volt szemtanúja a gyarmati borzalomnak és dokumentarista fényképeivel sikerült lerántani a leplet a kegyetlenkedésekről.; en.wikipedia.org/wiki/Alice_Seeley_Harris;
www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/exhibitions/brutal-exposure/alice-seeley-harris.aspx

54 1995-96-ban két évig az amszterdami *Rijksakademie van Beeldende Kunsten* posztgraduális képzésén vettem részt. Élményanyagom részben ebből az időből származik.

www.rijksakademie.nl/NL/kunstenaars/alumni?list=P

55 www.africaserver.nl/virtual/exhibitions/hama/

56 A dogonokkal kapcsolatban megemlíteném, hogy a kultúrájuk számtalan helyen tűnik fel példaként. Például Budapesten 2015-ben a *Tranzitban A közösségi pedagógia erőterei – Kreativitás-gyakorlatok* című kiállítás keretében újra fel lett építve Robert Filliou először 1976-ban (akkor is Budapesten) felállított „Poipoidrom”-ja. Az elnevezés a Filliou-t inspiráló dogonok nyelvéből kölcsönzött „köszönöm jól” és az építmény sátoztetős szerkezetére utal.

A hatás irányáról: a Londonban élő, csodálatos képeket festő indiai diáktársamnak, Shibu Natesan-nak,⁵⁷ szóba hoztam, hogy egyes indiai festők, például Bhupen Khakhar,⁵⁸ mintha a Francesco Clemente-t⁵⁹ idéznék. Erre ő azzal vágott vissza, hogy a dolog fordított: Clemente járt Indiában és használja fel az ottani képi világot.

A Rijksakademie nagyon jó kapcsolatot tartott fenn a szomszédos Tropenmuseum-mal. Egy másik diáktársam, a benini Gaba Meshac lehetőséget kapott, hogy csináljon egy kamara-kiállítást az intézményben. Kérdeztem Gaba-t, nem érzi-e a veszélyét, hogy egy gettóba záródik ezzel a lehetőséggel?⁶⁰ Igen – válaszolta -, de ő tudatosan játszik ezzel a szituációval. A válasza annyira komoly volt, hogy azóta *Afrikai Kortárs Művészeti Múzeum* című environment-jével⁶¹ járja a világot. (18. ábra) Egy alkalommal a Velencei Biennálén is képviselte Hollandiát, sőt a documenta 12-n is részt vett.

1.3.3. Múzeum a múzeumban, mint asszociációs modell: a *Kunstkammer*⁶²

A már említett tárlósort a későbbi olvasmányaim során a *Kunstkammer* jelenségével azonosítottam be. Az említett tárló-sor egyrészt a tudomány ismeretstruktúráit idézi, másrészt azt a szimbólum-illesztési technikát alkalmazza, ami az asszociatív gondolkodás modellezéséhez szükséges. A *Kunstkammer* a múzeumok megjelenését megelőző prezentációs forma, ami a reneszánsz késői korszakában tűnt fel. A *Kunstkammer*⁶³ (19. ábra) – rendszerint nemesi vagy nagypolgári környezetben jelent meg, valami erre a célra elkülönített falon, tárlóban, szekrényekben. Különböző tárgyak, képek, szobrok gyűjteménye, amik valami fajta elképzelés, rendszerezés, szenvedély folytán kerülnek egymás mellé. A korlátozott nyilvánosság – főként művészek, tudósok lehettek nézők - ellenére is lényeges volt a láttatás, a prezentáció. Mindez egyfajta élvezete a gyűjtésnek, a birtoklásnak, kifejezése valamiféle intellektuális elhivatottságnak, a szélesebb horizontnak, a gazdagságot és a tudást reprezentáló elitizmusnak.⁶⁴

57 Shibu Natesan, <http://grosvenorgallery.com/artists/natesan-shibu/>

58 www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/bhupen-khakhar

59 www.francescoclemente.net/

60 „Authenticity is a racist concept,” says Durham, „which functions to keep us enclosed in 'our world' (in our place) for the comfort of a dominant society”.... Yet „none of the words you call us by are words we call ourselves.” Brandon TAYLOR: *The Art Of Today* 164. p.

61 <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/meschac-gaba-museum-contemporary-african-art>

62 FRAZON Zsófia: *Múzeum és kiállítás - Az újrarajzolás terei*; Gondolat kiadó, PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest-Pécs, 2011 - 203. o.

63 Egyéb elterjedt elnevezései: *Wunderkammer*, *Kunstkammer*, *Kunstschränk*, *Kuriositätenkabinet*, *curiositycabinet*, *studiolo*, stb. Uo. 203. o.

64 en.wikipedia.org/wiki/Cabinet_of_curiosities

Az, hogy a Kunstkammerek legelterjedtebb időszaka a 16. és a 18. század között volt, talán a megfigyelésen, a rendszerezésen, a hasonlóságokon alapuló világlátáson és szemléleten alapul: a kísérletezés, az empiria, a következtetés, az indukció térnyerése a középkori skolasztikus gondolkodással szemben. A valamilyen szempontból érdekes tárgyak formai hasonlóság, morfológiai megfelelés, szín vagy funkció szerint rendeződtek egymás mellé.

A gyarmatosítással az európaiak látóterébe került különleges tárgyak megjelenésének fontos ismeretközlő szerepe volt, mindez igényelte az osztályozást, az interpretációt. A kiállított tárgyakban megjelent a történeti tudatosság, amennyiben áttekinthetőek voltak az *asszociációs struktúrák*, a tárgyakat rendező elv koncepciója, noha ennek még nem volt köze a későbbi felvilágosodott enciklopédizmushoz.⁶⁵

A Kunstkammerek manapság inkább, mint kiállítási, prezentációs módszerként jelennek meg. Nem csak mint a modern múzeumok ősfarmája, az intézményesülés korai szakasza, hanem mint az asszociációs műfaj is érdekessé vált – a gyűjtés, az összefüggések keresése, a megfigyelésen alapuló egyéni elképzelések tárházaként. „A Kunstkammer metaforává válása valószínűleg a tárgyak és a prezentáció erős vizualitásával, a gyűjtemény múltra és emlékezésre utalásával, az illesztés módszerében rejlő lehetőség széles értelmezési hálójával magyarázható.”⁶⁶

1.4. Gondolkodásmódok az antropológia szerint

A gondolat-rendszerek és a közöttük lévő eltérések azért érdekesek, mert a benne tevékenykedők intellektusának olyan kontextust biztosítanak, amiben a logikai tételek érvényessége megvalósul. A Foucault által használt „*episztémé*” kifejezés próbálja megragadni azt a lehetőségmezőt, amiben a tudás alakzatai és a tudományok ismeretstruktúrái létrejönnek, amiben az adott kor problémái és nézetei egyáltalán felvetődhetnek. Egy zárt horizontból kitekintve egy másik kor vagy kultúra gondolatvilága olyannyira irracionálisnak tűnhet, hogy saját pozíciónk is megkérdőjeleződik. Tudatában lenni az érthetlenség e kétirányú jellegének viszont lehetőséget ad az önreflexivitásra. Enélkül a szembesülés nélkül nem létezhetnek a másakra vonatkozó érvényes kijelentéseim. Mik azok a befolyásoló tényezők, ami által átalakulnak a tudatstruktúrák? A nyelv, az írás, az idő használata, a társadalom szerveződése, a hatalom, gazdasági szisztémák mindegyike hatással van a világról való észlelésünkre. Hogyan függ mindez össze a szimbólumok kialakulásával és miként

65 de.wikipedia.org/wiki/Harrys_Hamburger_Hafenbasar

66 FRAZON: *Múzeum és kiállítás...*207.

kapcsolódik a szóban forgó asszociációs gondolkodáshoz? Az esszém egyik alapkonfliktusa az, ahogy a logikát magának kisajátító, a tényeket, okokat, összefüggéseket a lényegtelenről megszabadító, a magát racionálisnak vélő világ mennyire kiszolgáltatott olyan folyamatoknak, amiről nem vesz tudomást.

A Brüsszel melletti Közép-Afrika Múzeumban tett látogatás további élménnyel is szolgált. A múzeum földalatti, de világos látványtár-raktárában egy muzeológus-hölgy mutatta be nekünk kellő részletességgel a tárgyi gyűjteményt. A méretes üvegszekrényekben dobok, dárdák, pajzsok, maszkok, fétisek, totem-oszlopok, rontás ellen teleszögelt tárgyak százai voltak elrendezve. Az első pillanatban talán még neveltünk is, amikor a három afrikai társunk egyike feltett egy kérdést a hátsó sorból: „Hölgyem, amikor itt tartózkodik, nem fél az itt összegyűlt pokoli energiáktól?!” Rápillantva az afrikaiakra láttuk a kérdés drámaiságát. A fiatal emberek arca megváltozott, szinte sápadtak voltak a félelemtől. A hölgy válaszként udvariasan részletezte, hogy az itt eltöltött munkaidejében milyen dokumentációs, rendszerező, katalogizáló, karbantartó tevékenységet folytat nap mint nap. Megnyugtatót mindenkit, hogy idáig még semmi kellemetlenség nem érte.

Ez volt az egyik olyan pillanat, amikor éreztem, hogy hiába élünk egymás mellett, mégis hihetetlen különbségek lehetnek a gondolkodásunkban. Ezeket a társaimat egy nagyon jelentős európai intézmény hosszú, aprólékos felvételi processzus során, a kortárs képzőművészeti tevékenységük alapján válogatta be több éves kurzusára. Szinte minden nap találkoztunk, beszélgettünk és másokat is meglepett a riadtságuk foka. Ebben a szituációban kiderült, valami teljesen más gondolatvilágban élnek, noha ugyanabban a képzőművészeti szcénában fejtjük ki tevékenységünket. Az ijedtségük hitelesnek tűnt és egy pillanatra átéltük azt, hogy a látott tárgyak nem egyszerűen hasznos, díszített tárgyak, megfaragott szimbólumok, hanem egyesek által nagyon is átélt részei a valóságnak.

1.4.1. Benjamin Lee Whorf⁶⁷

Benjamin Lee Whorf biztosítási ügynökként találkozott azzal a problémával, hogy az Amerikába viszonylag frissen bevándorolt ügyfelei (1920-as évek) mennyire eltérően értelmezték a szavakat egy-egy kártérítési ügy kapcsán. Később kidolgozta a nyelvi és nem nyelvi világ közti viszonyról szóló feltevését, ami nagy hatással volt az antropológiára és úgy híresült el, mint Sapir-Whorf-

67 Az esszének ez a része sok tekintetben támaszkodik Eriksen könyvére: ERIKSEN, Thomas Hylland: *Kis helyek – nagy témák - Bevezetés a szociálintropológiába*; Gondolat Kiadó, Budapest, 2006.

hipotézis.

Whorf számára példaként lebegett a hopi indiánok nyelve, amiben nem léteznek se a mi kategóriánk szerinti főnevek, se az igeragozás. Whorf szerint a különböző nyelven beszélők a világot is másként észlelik, másként konstruálják a valóságot. „Szoros összefüggés van egy nyelv kategóriái, struktúrája és a között, ahogy az emberek miként képesek észlelni a világot.” Azok, akik az európai nyelvek nyelvtanát és logikáját használják, nyelvük inkább a dolgokra és általában a főnevekre nyitottabb, míg a *hopik* nyelve a folyamatokra és a mozgásra orientálódik. Az illető népeket a nyelvi eszközöket fejleszti ki, amelyek az általa fontosnak érzett tevékenységéhez szüksége van. Ezért a nyelv megismerése alapvetően fontos, ha egy másik gondolkodásmódot szeretnénk megismerni.

Az emberiség mentálisan egységes, a szellemi képességek és adottságok is hasonlóak. A veleszületett jellemzői jórészt ugyanazok és a kulturális eltérések nem ezek vagy a fajok különbségéből, hanem a születés utáni eseményekből adódnak.

Noha tudjuk, hogy minden ember ugyanazokkal a gondolkodásbeli mintázatokkal rendelkezik, léteznek kulturálisan specifikus gondolkodásmódok. A 19. század végén von de Steinen német kutató tudóstársaival kétségbe vonta azt, hogy az Amazonas-menti *bororók* képesek a logikus gondolkodásra. Mindezt, meg hogy a bennszülöttek gondolkodása *prelogikus*, abból állapították meg, hogy a bororók *vörös arapapagájoknak* mondták magukat. Von de Steinen ellentmondásként élte meg azt, hogy valaki egyszerre ember és papagáj. Nagyon is szó szerint vette az indiánok vallomását, nem vette figyelembe a bororók beszédének metaforikus jellegét.

A beszámíthatatlanság helyett inkább az osztályozás, a rendszerezés tevékenységével magyarázható a bororóknak a vörös arapapagájokkal való azonosulása. Émile Durkheim⁶⁸ és Marcel Mauss⁶⁹ szinte az elsők között foglalkozott a társadalmi szerveződés és a gondolkodási formák kapcsolatával. Hipotézisük szerint a gondolkodás társadalmi termék, így az eltérő társadalmak eltérő módon klasszifikálják a tudásukat.⁷⁰

Bizonyos természeti népek például nem tartják madárnak a struccot, mert nem tud repülni,

68 Émile Durkheim (1858-1917); hu.wikipedia.org/wiki/Émile_Durkheim

69 Marcel Mauss (1872-1950); en.wikipedia.org/wiki/Marcel_Mauss

70 Mégha fiktív is, nagyon jó példa a Luis Borges által kitalált kínai enciklopédia abszurd állattipológiája: „Az állatok felosztása: a) a Császár birtokát képezők; b) a bebalzsamozottak; c) a megszelídítettek; d) szopós malacok; e) szirének; f) mesebeliek; g) a szabadban futkározó kutyák; h) az ezen az osztályozásban foglalt állatok; i) amelyek rohangálnak, mintha csak megvesztek volna; j) a megszámlálhatatlanok; k) amelyeket roppant finom teveszőr ecsettel festettek; l) stb.; m) amelyek az imént törték e la korsót; n) amelyek távolról legyeknek látszanak.”

A *Jórávaló istenek mennyei gyűjteménye* című kínai enciklopédia állatlistája, amelyet Luis Borges ötlött ki, majd Michel Foucault idézi 'A szavak és dolgok' mottójaként. Foucault, 2000: 9. Romhányi Török Gábor Jorge Luis Borges (1899-1986); hu.wikipedia.org/wiki/Jorge_Luis_Borges

mások viszont e képességük miatt a denevért is a madarak közé sorolják. Ha bizonyos állatokat sehol se tudnak besorolni, az olyan zavart okozó anomália, ami veszélyezteti a kialakult rendet a rendszerben és a tisztátalansággal és veszéllyel hozzá kapcsolatba. A közel-keleti vallásokban például nem eszik a disznót, mert patás és nem kérődző, - ez nem felel meg az elképzelésüknek egy fogyasztható állatról. A tobzoska teste és farka pikkellyel borított, mint a halaké, de elevenszülő, mint az emlősök, kicsi lábai vannak és fára mászik. Ennek ellenére pozitívabb a szerepe. A zaire-i leléknél a tobzoska körül termékenységekultusz alakult ki, az ember és az állatok közötti közvetítő szerepe van, ahogy bizonyos testi vagy lelki embereknek is az ember és a spirituális világ között.⁷¹

1.4.2. Szimbolikus eszközök Lévi-Strauss szerint.⁷²

Az említett bororók és vörös arapapagájok kapcsolatát az antropológusok később mint „totemikus”-at határozták meg. Bizonyos népcsoportok tudásrendszerében egyes klánok sajátos viszonyban vannak bizonyos állatokkal, növényekkel vagy természeti jelenségekkel. A totemizmus kialakulásával kapcsolatos elképzeléseket követően Claude Lévi-Strauss mutatta ki később, hogy a totemizmus szerepe nem egy lény gyakorlati haszna és nem is a társadalmi munkamegosztás szimbolikus kifejezése. A társadalmi összetartás, a rend kialakítása a feladata, amiben a totemállatok egymáshoz való viszonyában a klánok egymás közötti kapcsolata fejeződik ki.

Lévi-Strauss szerint a klánok a totemek rendszere mellett más szimbolikus eszközökkel is kapcsolódnak. Az egyik a *metafora*, ami mindig valami mást helyettesít, ahogy például a királyt az oroszlán. A másik a *metonímia*, ami inkább egy, az egészet kifejező rész, ahogy a király esetében a korona. A metafora *asszociáció* által kapja meg az illető tárgy jelentését.

Lévi-Strauss strukturalizmusa a gondolkodás és a szimbolizálás univerzális princípiumait kísérte meg feltárni, amiben nagy hatással volt rá Ferdinand de Saussure strukturalista nyelvtudománya,⁷³ mely szerint a természeti és a modern népekben lejátszódó megismerő folyamatok mindenütt azonosak. Jellemző, hogy az emberek a tárgyakat nem önmagukban, hanem relációjukban, kontrasztokat képező bináris oppozíció keretében értelmezik,⁷⁴ metaforák és metonímiák segítségével gondolkodnak.

Ugyanakkor „azok a népek, amelyek nem ismerik az írást és a számokat, másként fejezik ki

71 Az osztályozásról még később: 3.1.5. Az osztályozhatatlanság – a fertőzés; 85. o.

72 ERIKSEN,; *Kis helyek – nagy témák*, Totemikus osztályozás, A meg nem szelídített gondolkodás...296.

73 Ferdinand de Saussure (1853-1913); hu.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_de_Saussure

74 Saussure ezen ellentétpárokra épített teóriája 'saktábla-hasonlatként' is ismert.

a gondolataikat, mint azok, akik használják ezen ismereteket. Az írástudatlanok kénytelenek a fogalmaikhoz konkrét, látható tárgyakat kapcsolni. A szellemek például elvontak, ez magyarázza, miért hitte annyi korai felfedező és misszionárius azt, hogy a törzsi népek köveket imádnak. Az eredetiség az ilyesfajta társadalmakban ismerős dolgokra utaló fogalmak újfajta egymás mellé helyezésével lehetséges. Lévi-Strauss ezt a műveletet bricolage-nak⁷⁵ nevezi. Ezt a kreatív, asszociatív és játékos gondolkodásmódot a mérnöki gondolkodással állítja szembe; a nyugati társadalmakban uralkodó absztrakt tudomány gondolkodásával, amely az írás és a számok börtönébe van zárva, annak fegyelme van rákényszerítve.”⁷⁶

Lévi-Strauss megkülönböztet hideg társadalmakat, amik státusukra mint változatlanra tekintenek és forróakat, amelyek ideálisnak és hasznosnak tartják a változásokat. Ezt a felosztást – a többihez hasonlóan - nyilván helytelen merevséggel kezelni, de fontos megkülönböztetés a társadalomszervezés és annak a gondolkodására gyakorolt hatásával. Így különböztetődnek meg a totemizmus mítoszai vagy a történelem, illetve a beszéd vagy az írás gyakorlatát követő társadalmak.

Az írás teljesen átalakítja a logikai struktúrákat: részt vesz egy olyan absztrakció kialakításában, ami lehetővé teszi a különbségtételt a fogalmak és azok között, amire vonatkoznak. Az írással rögzíthetjük az információt mindenféle emlékezet-technikák nélkül, raktározni tudunk és előkeresni régebbi információkat. Alapvető feltétele az elemző gondolkodásnak, a tudományos vizsgálatoknak. Szerepe van a társadalom megszervezésében, mozgásában, nélküle nem alakulhatott volna ki sok olyan elvont ideológia sem, mint például a nacionalizmus.

Az idő mérése előtti és utáni társadalmak szintén eltérő élet és társadalomszervezési gyakorlatot, ezen keresztül eltérő gondolkozási formákat alakítanak ki,⁷⁷ ahogy a pénz is átstrukturál mindent az emberek életében.⁷⁸

1.4.3. A potlach⁷⁹

Maga a gazdaság szintén a társadalmi és kulturális szisztéma része, azok elemzése nélkül gyakorlatilag érthetetlen. A gazdasági rendszereket, az üzleti döntéseket általában szokás

75 A 'bricolage'-ról szó volt már az 1.1.2-ik fejezetben (7.o.) és szó lesz a 2.1.2. - *Barkácsolt logika* című résznél (35. o.), valamint a 2.3.5. részben Erdély Miklós gondolatai kapcsolódnak a jelenséghez.

76 ERIKSEN: *Kis helyek – nagy témák*,... Totemikus osztályozás,... 298.

77 Lásd: 3.1.2. Az idő lineáris vonala című részt!

78 ERIKSEN: *Kis helyek – nagy témák* ...2006.

79 hu.wikipedia.org/wiki/Potlach

racionalisnak, ésszerűnek tartani, noha mindez nem hogy a korábbi társadalmak, de még a brókerek világában sem egyértelmű. A kapitalista viszonyok – kereslet-kínálat szabályai – azonban a korábbi társadalmak idején nem léteztek, nem az értékmaximalizálás logikája vezette tevékenységüket. Gyakorlatilag az üzleti tevékenység sem volt leválasztható az élet egyéb részeitől.⁸⁰ Az említett ésszerűség erőteljesen megkérdőjeleződik abban az esetben is, ha megnézzük a modern kor fogyasztási szokásait. A szükségleten túl számtalan dolgot mesterségesen gerjesztett vágy miatt vásárolunk meg, a fogyasztási igény messze meghaladja a természeteset.

Helyette az ajándékozásnak és a cserének a legváltozatosabb formái éltek, sőt élnek ma is az autentikus társadalmakban. John Davis⁸¹ szerint nyolcvan olyan csereforma létezik, amit az európaiak „kereskedelemnek” neveznének.⁸² A *potlach* kifejezés nehezen lefordítható. Az ajándékozás – ami sok esetben csak a csere első, viszonyosságra ösztökélő mozzanata – magát a gazdasági tevékenységet helyettesíti, de sokkal több is annál.⁸³ Strukturálja a közösségi kapcsolatokat, kifejezi és aláhúzza az egyén hierarchiában elfoglalt helyét, aláhúzza a biztonságérzetét.

Ebben a környezetben (Tobriand-szigetek) a kagylóból készült nyakláncok és karkötők szintén szimbólumtöbbletet kapnak azáltal, hogy részei egy ciklikus kereskedelemnek. Malinowski⁸⁴ megfigyelései alapján tudjuk, hogy az általa megfigyelt szigeteken az előbbieket az óramutató járásával megegyezően, az utóbbiak azzal ellentétesen irányban terjednek a csereaktusok folyamán. A kagylók kereskedelme nem tűnik igazán jövedelmezőnek, de mivel ezek az értéktárgyak mindig a korábbi tulajdonosok nevét viselik, úgy tűnt némely kutatóknak, hogy e mozgás által a tulajdonosok hírneve terjedt a környék szigetein.

Az ajándékozás lekötelező gesztusa a teljes személyiséget igyekszik bevonni a tranzakcióba, részévé válik annak a közösségnek, ahol ez a mozzanat nem vált szét olyan intézményektől, mint a vallás, a jog, az erkölcs vagy a gazdaság.

Az, hogy mennyire értékhatározott volt például a nigériai *tivek* törzsének lakossága, az kiderült cserekereskedelmi gyakorlatukból. A *tivek* nagyon ragaszkodtak a földjükhöz, ami nagyon erős identitástudatot adott nekik. Általában a környék lakosaival cserélték ki áruikat, de soha nem keveredtek össze az értékszintek. Az alapszükségleti cikkekért mindig is csak alapszükségleti árut cseréltek, vagyis gabonát, gyümölcsöt, szerszámot, fűszert. A presztízsjavak, vagyis a mágikus

80 FÜRST, Maria: *Bevezetés a filozófiába*; Ikon, Budapest, 1996.

81 John Davis (1938); [en.wikipedia.org/wiki/John_Davis_\(academic\)](https://en.wikipedia.org/wiki/John_Davis_(academic))

82 Hozzátenném, hogy Davis egy hosszú listát is összeállított a mai Angliában létező cserefajtákról, úgymint a *korruptió, a jelzalog, a potyázás, a szocám vagy a borraivaló, stb.* ERIKSEN:... 243.

83 hu.wikipedia.org/wiki/Potlach

84 Bronisław Kasper Malinowski (1884-1942) lengyel származású antropológus; [hu.wikipedia.org/wiki/Bronisław_Malinowski_\(antropológus\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/Bronisław_Malinowski_(antropológus))

ékszerek, szarvasmarha, drágább ruhaneműk, rézrudacskák egy következő szférát jelentettek, amik szintén csak egymással voltak csereszabatosak. Véletlenül se történt volna meg, hogy a legfelső szint „áruival”, a nőkkel és gyerekekkel cserélték volna. Amikor aztán úgy alakult, hogy a gyarmatosítás következtében a tivek jó része távolra exportáló kiskapitalista vállalkozó lett, egyre inkább belépett a rendszerbe a *pénz*, ami az eltérő szférákat közös értékmérő alá rendezte. Sokan a nők hozományának pénzbeni fizetését azok értékvesztésének érezték, mert hogy ezzel a zöldség vagy a kecske szintjére inflálódtak.

Ezek után a hozományt is pénzben kezdték fizetni. Mindenesetre több tanulsága is van a történetnek: egyrészt ebben az esetben a pénznek egy nagyon komoly információs szerepe volt, ami a dolgok értékét is közvetítette. A helyi társadalmi viszonyok is átalakultak, a kapitalizmus hierarchia-romboló hatása egyértelmű – noha nyilván sokakat egy másik szolgaságba vezetett át. Ezek a változások befolyással voltak a tárgyak jelentését, szimbolikáját, mágikusságát illetően. Az átalakuló fogyasztási szokások gyakorlata során szelekció történik a kulturális tartalomban és identitásban.

Említettem, hogy az esszém egyik alapkonfliktusa az, ahogy a logikát magának kisajátító, a tényeket, okokat, összefüggéseket a lényegtelenről megszabadító, a magát racionálisnak vélő világ mennyire nem az. Dan Ariely „viselkedés-gazdasátana”⁸⁵ pontosan az irracionálisunkat és annak törvényszerűségeit vizsgálja, milyen rejtett erők alakítják irracionális döntéseinket? Ha valamit újra és újra eltévesztünk, hamar rájöhethetünk, hogy tévedéseink szisztematikusak. Márpedig az ismétlődő dolgok egyfajta rejtett ok-okozati mintázatot hoznak létre, aminek szintén valószínűsíthetőek a szimbolizációs következményei.

Ahogy szokásainkban befolyásolnak olyan dolgok, mint az *imprinting* – fixáció a már meghozott döntéseinkhez, a nyájszellem, a bevéődésekhez és a referenciapontokhoz való ragaszkodás, ugyanúgy párhuzamba állíthatjuk ezeket a megmagyarázhatatlan gesztusokat a *potlach*-ek jelenségével, amiről Marcel Mauss⁸⁶ és kortársai beszéltek. Miközben saját kultúránk, mint érdekek törvényszerű működését írja le a gazdasági folyamatokat, látjuk, hogy sokkal több az irracionális és a kiszámíthatatlan elem, mint gondolnánk. Noha a közgazdaság alapvetően a kereslet – kínálat dinamikájából származtat, kiderült, hogy számtalan illogikusnak tűnő elem van a gazdasági döntéseinkben.⁸⁷ A legutóbbi nagy gazdasági válságot okozó mechanizmusok csúnyán megcáfolták a monetáris ésszerűség mítoszát.⁸⁸ Engem érdekel, milyen *potlach*-ek vannak a mi

85 ARIELY, Dan: *Kiszámíthatóan irracionális*; GABO, Budapest, 2011.

86 Marcel Mauss francia antropológus és társadalomtudós (1872-1950); <http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/teol/mauss.htm>

87 ALMÁSI Miklós: *Hová tűnt az a rengeteg pénz? - Válsággönyv*; Atheneum, Budapest, 2009.

88 Ezzel kapcsolatban felhívnom a figyelmet az általam szerkesztett válsággal kapcsolatos Index-mellékletben no.

életünkben? Tényleg a racionalizmus határozza meg a gondolkodásunkat? Mennyi a *potlach* a saját életemben, mennyi a pazarló, irracionális mozzanat azon túl, hogy azt teszem, amit valóban szeretek?

Vajon egy művész életművének pénzbeli összehasonlíthatósága nem hasonlóan kiábrándító-e, ahogy az afrikai tiv törzs tagjait sokkolta, hogy a pénz használata által az asszonyaik értéke összehasonlíthatóvá vált a terményeikkel vagy a háziállatokéval? Mindkettő pénzben kifejezhető és így már akár egy életmű esetében is összemérhető. Megkerülhetők-e ezek az ön-reflektív kérdések egy művész tevékenysége során?

A művészeti progresszivitás gyakorlata az alkotó részéről általában valami olyan lemondással⁸⁹ jár együtt, ami jó esetben tudatos döntés. Ez az, amit a társadalmi logika nem mindig ért, illetve még ha pragmatikus, akkor is csak mint valami olyan pozitív externitásra tekint, mint például a galériák szerepére a gentifikáció folyamatában. A művészet termékeny feladata lehet – talán épp a művészek prekariátusba^{90 91} csúszó helyzete folytán is – végiggondolni a kultúra civilizációban elfoglalt helyzetét akár a *potlach* jelenségén keresztül is.⁹²

35. 2010. március megjelent interjúimra, ami egy blogon is elérhető: <http://crisisover.blogspot.hu/>

89 SEBŐK Zoltán: *A művészet, mint ajándék*; www.zetna.org/zek/folyoiratok/82/sebok5.html

SEBŐK Zoltán: *Az ajándék ló foga című előadás-sorozata*; Fiala Képzőművészek Stúdiója Egyesület, 2012 hanganyag: <http://studio.c3.hu/esemenyek/sebok-zoltan-az-ajandek-lo-foga>

90 STANDING, Guy: *Prekariátus – Lakosokból állampolgárok?* Ford.: Latorre Ágnes; http://epa.oszk.hu/02100/02121/00017/pdf/EPA02121_fordulat_19_028-051.pdf

91,, A szürrealista én magatartása, ahogy azt Aragon a *Paysan de Parisban* (1926) ábrázolja, a társadalmi rend kényszerének való engedelmesség megtagadásában határozható meg. A gyakorlati cselekvés képességének a társadalmi pozíció hiánya által kiprovokált elvesztése egy vákuumot hoz létre, vagyis az *ennuit*. Ezt persze a szürrealista látásmód nem értékeli negatívan, inkább a mindennapi valóság átalakításának döntő feltételeként értelmezi.”-lábjegyzet BÜRGER, Peter: *Az avantgárd elmélete*, Ford.: Seregi Tamás, Univ, Szeged, 2010 86. o.

92 A művészet értelmének kognitív szempontú megközelítése: Pléh Csaba szerint három válaszadói csoport nevezhető meg arra a kérdésre, hogy emberileg mit is jelent a művészet? A Steven Pinker-hez (1954) köthető irányzat szerint a művészetnek semmi különlegessége sincs, legfeljebb az lehet figyelemre méltó, hogy az ember motivációs rendszerét hogyan mozgatja meg? Az egyébként nagyon is felvilágosult Pinker a modern művészetet zsákutcának tartja. Steven Miller szerint a művészet kognitív szempontból arra jó, hogy hogyan imponáljunk a nőknek. Megint mások a próbálkozás, a kísérletezés szerepét emelik ki. Pléh Csaba: *Az ornamentika elemzése a kognitív művészet értelmezésben* – előadás, Kassák múzeum, 2015. április 16.

2. Az asszociativitás a vizualításban és a jelentésképzésben

2.1. Az analogikus gondolkodástól az abdukcióig

*"Csak akkor jön látba az értelem, amikor valamilyen analógia beugrik; csakis ennek révén tudunk hatni a világ mozgatórugóira. A leglelkesítőbb szó, amely a rendelkezésünkre áll a MINT, akár kimondjuk, akár elhallgatjuk."*⁹³
André Breton

A Kunstkammerben látott szimbólumsor közötti kapcsolatokat vizsgálva szükséges kitérni az *analógián* és *asszociativitáson* alapuló gondolkodásnak nem csak a lehetőségeire, de korlátaira is. Az analógia ugyan egy hatékony kognitív mechanizmus, de sokak szerint közel sem elégséges az igazságfeltáró képessége. Az analógia ezen kettős jellegében nem csak az ésszerű és az irracionális, valamint a verbális- nem verbális oppozíció jelenik meg, de az a feszültség is, ami a kreativitás szempontjából termékeny lehet.

2.1.1. Az analogikus gondolkodás szkeptikusai

Amikor Eco a korábbi szövegrészletben⁹⁴ ismerteti a játékszabályokat, - miszerint minden mindennel összefügg, - azzal kissé súlytalanná és jelentéktelenné nyilvánítja e kapcsolatsorok tartalmi értékét. Ebben az esetben ez a játék nem lehet több, mint jópofa időtöltés. Ez a bagatellizáció a *Foucault-inga* című kötetének történetét dinamizáló összeesküvés-elméletről szól. Ez a posztmodern irónia a logika olyan szintjét veszi célba, ami gyakran vezeti félre a következtetést egy probléma megoldása közben. Amikor a 17. századi Cocleniust idézi („a világon minden testet összekapcsol valami, ami a természeti kölcsönviszonyok összességét lehetővé teszi...bármely anyag...magához vonzza a hasonló formát: így a mágnes vonzza a vasat ... minden mindennel a kör nála bezárul, összefügg, szintén ...”) - abban is van némi zavarba ejtő. Ugyanis ebben az esetben minden asszociáció, minden felismert kapcsolódás, minden hasonlóság vagy metafora csupán a pszichénk kivetítődése lehet - nélkülözve a kreatív vagy a kritikai elemet.⁹⁵

93 PASSERON: *A szürrealizmus enciklopédiája*...296.

94 Lásd: 1.2.

95 ECO, Umberto: *Az értelmezés határai*; Ford.: Nádori Zsófia, Európa, Budapest, 2013; 95.o.

A hasonlósági mozzanat, - mint megismerő gondolkodás - sokak szemében nagyon problematikus.

Huizinga például a középkori szimbolikus megközelítés dominanciáját hangsúlyozza a későbbi oksági vagy a fejlődésen alapuló világgéppel szemben.⁹⁶ A középkorban nem voltak kísérleti módszerek és nem éltek a megfigyelés lehetőségével.

„Arra, hogy hogyan származik az egyik dologból a másik, csak a szaporodás és az elágazás naiv fogalmait használták. Egy családfa képe elegendő bármilyen eredet és okság ábrázolására. Például 'a jog és törvény eredetét ábrázoló fa' segítségével mindenféle törvényt ábrázolni tudtak. E kezdetleges módszer következtében a középkori fejlődésgondolat szükségképpen sematikus, önkényes és terméketlen maradt. Ha az oksági szemléletből indulunk ki, úgy tetszhet, hogy a dolgok szimbolikus felfogása afféle gondolkodási rövidzárlat. Ahelyett, hogy nyomon követhetné az ok és eredmény rejtett összefüggéseit, a gondolat ugrik egyet, és két tárgy kapcsolatát nem az ok és okozat viszonyában, hanem a jelentés vagy cél összezsugorításában találja meg. Az ilyen vonatkoztatás azonnal igen meggyőzően fog hatni, ha a két tárgy között van valami lényegi hasonlóság, amelyet az általános értékre lehet vonatkoztatni. A kísérleti pszichológia nyelvén: bármilyen, alkalmi hasonlatosságon alapuló rokonság azonnal felkelti a lényegi és misztikus kapcsolat eszméjét. Ez bizony meglehetősen szegényes szellemi tevékenységnek látszik. Sőt a néprajztudományi szempontból is primitív funkció: általában a primitív népek gondolkodására jellemző, hogy nehezen tudnak határvonalat húzni két különböző fogalom között, vagy hogy minden fogalom egy bizonyos dologba igyekszik beleolvadni, ha azzal bármiféle kapcsolatban van, vagy legalábbis hasonlít hozzá. A jelképek alkotására való hajlandóság ennek a gondolkodásmódnak a közeli rokona...”

Továbbá: *„...A szellemiség összes különböző területe között a megfelelések összefüggő rendszere uralkodik. Az Ótestamentum az Újszövetség előjátéka, és a világi történelem mindkettőt tükrözi. Végül is minden szimbólum az oltáriszentség központi misztériuma köré csoportosul, amely már nem is szimbolikus hasonlatosság, hanem azonosság. Az ostya már maga Krisztus, és a pap, aki magához veszi, igazából az Úr sírja.”⁹⁷*

Michel Foucault⁹⁸ írásában⁹⁹ ugyancsak megemlíti, hogy a reneszánsz végéig a hasonlatosság volt szinte az egyedüli megismerési módszer a tudományban. A későbbi ismeretstruktúrák egyre inkább a racionalitás fejlettebb eszközeihez nyúlnak. Pusztán a hasonlóságok megállapításával, az ok-okozati viszony mellőzésével nincs lehetőség megérteni a változásokat.

Descartes¹⁰⁰ korától kezdve az egyre inkább zűrzavarosnak, a tévedések forrásának számító *analógiát* felváltja az *analízis*: a hasonlóság helyett a különbözőség és a dolgok szétválasztása - *clare et distinctia* - lesz a racionális megismerés alapja.

A gondolkodás módszereinek jóval gazdagabb a tárháza, jó néhány megvalósulási formáját ismerjük: az *analízis* mellett a *szintézis*, az *indukció* és a *dedukció*, a *hipotézisek* és *elméletek*

96 HUIZINGA, Johan: *A középkor alkonya*; Európa, Budapest, 1996, 154.o.

97 Uo. 155.

98 Michel Foucault (1924-1984); Francia történész és filozófus; https://hu.wikipedia.org/wiki/Michel_Foucault

99 FOUCAULT: *A szavak és a dolgok – a társadalomtudományok archeológiája*...2000

100 René Descartes (1596-1650) francia filozófus és matematikus; hu.wikipedia.org/wiki/René_Descartes

felállítása. Mindez kritikai reflexiót is kap a társadalmi-gyakorlatban.

A tudatos, módszeres, dialektikus gondolkodást és a *Logika* című kötetét megalkotó Hegel¹⁰¹ szintén nagyon kevesellte az analógiás gondolkodás igazságfeltáró erejét.

Analógia-fetisiszták: ha két dolgot egyszerre vagy egymást követő időben látunk, szinte biztos, hogy valami összefüggést keresünk közöttük. Ez a kényszeres rendszerezési vágy minden bizonnyal valami egészen ősi reakció. Valószínűleg összefügg a biztonságérzetünkkel az, hogy szeretjük érteni és ellenőrizve vélni a környezetünket. Viszont az, ami a túlélés szempontjából elengedhetetlen volt, esetleg nagyon is félrevezető lehet, mint következtetési rendszer.

A jelenség hatásosságáról a *kognitív disszonancia* jelenségét kutató Festinger is írt: „...az ember gondolatai között összhangot keres és – kő kövön nem marad, de – terem. Ha ugyanis rá kell eszmélnie, hogy gondolatai, elvei és tapasztalatai, várakozásai és tudatos tettei között bármely okból nincs összhang, akkor ez rossz érzéssel tölti el, és arra ösztönzi, hogy a harmóniát létrehozza.”¹⁰²

Foucault példaként Don Quijote-t említi, mint aki történetében jeleket keres és hamis hasonlóságokra bukkan. Ezért folyton „bolyong és beleőrül az analógiákba, mindenütt hasonlóságokat keres és mindenütt azt is talál.”¹⁰³ Az értelem-tulajdonítás kényszere, a szimbolizáció működése erőteljes: „hajlamosak vagyunk mintázatokat látni mindenütt, ott is, ahol valójában nincs. Talán ez az alapmechanizmus vezet a babonák kialakulásához is.”¹⁰⁴

Úgy gondoltam, a disszertációm kapcsán megpróbálom utólag szembesíteni magamat, annak idején (nyolcvanas évek) miért váltak érdektelenné egy ponton túl Pap Gábor¹⁰⁵ gondolatai. Felütve a Csontváryról szóló kötetét,¹⁰⁶ látva a festményrészletek összevetését az állatövi jegyekkel újra megtorpanok abban, hogy tovább lapozzam. A horoszkópok műalkotásokkal kapcsolatban különösen idegesítenek, tipikus tartalom-protéziseknek tartom. Amúgy a csillagképek alakjai nyilván minden egyes népnél eltérő konszenzuson alapulnak. Ami a magyar népi világképben „Kaszás”, az másutt „Orion”, a Rák vagy a Kos tulajdonságaival. Ráadásul az egymásnak megfeleltetett csillagképek nem teljesen egybevigó területét foglalják el az égboltnak.

101 Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) német filozófus;
hu.wikipedia.org/wiki/Georg_Wilhelm_Friedrich_Hegel

102 Hunyadi György: *Festinger és a disszonanciaelmélet tudománytörténeti pályafutása*; in: FESTINGER, Leon: A kognitív disszonancia elmélete, Osiris, Budapest, 2000

103 FOUCAULT: *A szavak és a dolgok – a társadalomtudományok archeológiája...*2000; III. Rész.

104 MÉRŐ László: *Észjárások, A gondolkodás korlátai és a mesterséges intelligencia*; Budapest, 1994, 196. o.

105 Pap Gábor gazdag életútja: korábban az MTV képzőművészeti rovatvezetője, szerkesztő, riporter, forgatókönyvíró, filmrendező, műsorvezető, dramaturg, majd a hetvenes években a Művészet című folyóirat szerkesztője; [hu.wikipedia.org/wiki/Pap_Gábor_\(művészettörténész\)](http://hu.wikipedia.org/wiki/Pap_Gábor_(művészettörténész))

106 PAP Gábor: *A napút festője – Csontváry Kosztka Tivadar*; Pódium Műhely Egyesület, Debrecen, 1992

Az azonosságokra való rácsodálkozás ezen fajtája nem a fantáziámat szabadítja fel, csak még zártabbá körvonalazza azt a világgépet, ami végül is ezen a szinten nem inspirál semmire.

De ez a fajta analógia-spirál ennél sokkal mélyebbre tekeredik.

Pap Gábor - *Káin reneszánsz maffiája* című előadását¹⁰⁷ megtekintve kitetszik, hogy az azonosságnak ez a fetiszizálása itt is egyre súlyosabb összeesküvés-elméletekbe torkollik. Az ószövetségi idézettel, a reneszánsz-kor kulturális és vallási vezetőinek és bankárjainak külsejéből – például a profilképeken kirajzolódó orrsziluettből - olyan máig ható következtetéseket fogalmaz meg, ami kimeríti az uszítás fogalmát. Nagyon sajátos az a művészettörténeti kijelentés, miszerint a reneszánsz egy adott időszakában azért hagyják el a nagyon „árulkodó” profil ábrázolást a fél-profil javára, hogy az ábrázolt bankárok származása ne legyen annyira szembetűnő.¹⁰⁸

Láthatjuk, hogy az összefüggések felismerése elég a konspiráció létrehozásához. A valóság két pontját bármelyik szimbólum-erezet mentén össze lehet kötni a hatás kedvéért. Ez a hatás kifejeződhet valami fajta „ahá”-ban vagy röhögésben. Minimális dedukcióval könnyedén cáfolható.¹⁰⁹

2.1.2. A barkácsolt logika: Lévi-Strauss¹¹⁰

Mint már említettem korábban, az antropológus Lévi-Strauss is foglalkozott a logikai jelenségekkel. Nagy befolyással volt rá Ferdinand de Saussure nyelvészeti munkássága és strukturalizmusa. Szerinte a kognitív mintázatok minden embernél hasonlóak, függetlenül attól, hogy valaki egy ősi társadalom vagy a mai nyugati civilizáció tagja. A filozófiát, a nyelvészetet is

107 www.youtube.com/watch?v=Wj8P-MTNMGs

108 Maga Dali se ment a szomszédba, ha egy kicsit pukkasztani szerette volna baloldali érzelmű művésztársait. Dali, amikor valami patafizikus álma kapcsán Hitlert mentette barátai előtt a szürrealizmus nevében, a barátai letorkolták. „Holmi éjszakai fantáziálások ürügyén nem lehet figyelmen kívül hagyni a szürrealista etikát.” PASSERON, René: *A szürrealizmus enciklopédiája*, Corvina, Budapest, 1977, 63.o.

109 Ezzel szemben úgy gondolom, sokkal érdekesebb és eredetibb összefüggéseket lehet találni az asztronómia (és nem az asztrológia), a gondolkodásformák és az antropológia kapcsolatában. Például az említett Hoyle-eszmefuttatás szerint Stonehenge-nél nem csak az égitestek mozgását tudták az irányjelző kövek által követni, hanem fontos, de láthatatlan égimechanikai pontokat is jelezni tudtak. Ezek az ismeretlen fizikai pontok akkor személyesülhettek mindennél hatalmasabb erővé, amikor együttállásba kerültek a jól látható égitestekkel és - egymást leárnyékolva - „eltüntették” azokat (Nap- illetve Holdfogyatkozáskor). Hoyle vélekedése szerint ez lehetett a kialakuló egyistenhit egyik állomása. Ez az elképzelés már csak azért is szimpatikusabb, mert a következtetése nem egyszerű hasonlóságokon alapszik, tudását illetően közel sem olyan kizárólagosan biztos: tudja, hogy csak hipotézis.

HOYLE, Fred: *Stonehenge-től a modern kozmológiáig*; Magvető, Budapest, 1978.

Ugyanakkor Assmann szintén kozmológiai szempontok alapján eredezteti az egyistenhitet Ekhnaton fáraó esetében. ASSMANN, Jan: *Ehnaton, Mózes és a monoteizmus*, Pannonhalmi Szemle, 2015. 23/4.

110 <https://en.wikipedia.org/wiki/Bricolage>

érintő, gyakran terepen történő antropológiai kutatásainak tárgya a gondolkodás és a szimbólumképzés egyetemes törvényszerűségei voltak. Saussure *sakktábla-hasonlata* szerint, ahogy a sakkfigurák viszonylagos értéke a táblán való pozíciójuktól függ, ehhez hasonlóan a nyelvi elemek is az egymáshoz képest elfoglalt oppozíció alapján kapják meg értéküket. Vagyis a fogalmak egymás kontraszt-hatásában válnak szét egymástól és nem az analóg kapcsolódásuk révén. Lévi-Strauss a totemek tanulmányozásából és azoknak egy, a korábbiaktól eltérő teóriával vezeti le gondolatait a bennszülöttek metaforák és metonímiákkal való használatáról. A *bricolage*-nak elnevezett kognitív műveletről már szó esett korábban (1.4.2.) és a gondolatok a későbbiekben is fontosak lesznek (2.3.5.) a montázsalkotással kapcsolatban. Az *asszociativitás* az, ami összeköti azokat az oppozíciókat, amik akár a laterális mozzanatokot vagy a montázshatást kiváltják. Lévi-Strauss mindezt az írás nem ismeretéhez köti, amikor is az írást nem ismerő ember nem tudja használni az írás olyan „helyettesítő” funkcióit – mint például az információ raktározása vagy gyors előhívása – így kénytelen a fogalmaihoz kézzelfogható, látható tárgyakat kapcsolni. Ez egy olyan kreativitásra kényszeríti a fantáziát, amivel szemben a nyugati tudományos kultúra – sokszor a gyakorlati hatékonysága ellenére is – az írás és a számok absztrakt sémarendszerébe van zárva. A természeti emberek olyan valóság-modelleken keresztül értelmezik a világot, saját énjüket, a természeti és társadalmi környezetet, amiben az észlelt sajátosságokat azonnal érthető egészekbe rendezik. Mindez különbözik a modern kor tudósainak az absztrakciót elméleti keretekbe integráló logikájától.

2.1.3. Vajon a szimbolikus gondolkodás valóban megelőzte-e a logikait?¹¹¹

A tudományban – és Lévi-Strauss révén is - általánosan elfogadottnak volt tekinthető az a vélemény, hogy a szimbolikus gondolkodás megelőzte a logikait. Az evidencia forrása minden bizonnyal a szimbolikusnak a kevésbé racionális, tehát minden bizonnyal „alacsonyabb rendűnek” tekintett jellege volt.

Dan Sperber¹¹² francia tudós viszont mindezt megkérdőjelezi. Azt állítja, hogy egyrészt a „racionális feldolgozás nem kíván semmilyen előzetes feldolgozást”; másrészt pedig „mindenfajta

111 *A szimbólumok és a szimbolizáció kérdései a kulturális antropológiában I II. (Bachofentől Sperberig) 2.*

Kapitány Ágnes DSc – Kapitány Gábor DSc

<http://www.antroport.hu/wp-content/uploads/2016/03/Kapitany-Szimbolizacio-II..pdf>

112 Dan Sperber francia tudományos és társadalom kutató: people.ceu.edu/dan_sperber; Magyarul is olvasható könyve: SPERBER, Dan: *A kultúra magyarázata*; Ford.: Pléh Csaba, Osiris, Budapest, 2001.

szimbolikus feldolgozás szükségessé tesz valamilyen előzetes racionális feldolgozást; harmadrészt: a szimbolikus feldolgozás - akár a hosszú távú memória részvételével, - gondoljunk például a zsebkendőre kötött csomó működési elvére – hozzájárulhat a racionális feldolgozáshoz”. Ezek a hozzájárulások döntő szerephez jutnak a kreatív gondolkodásban.¹¹³

2.1.4. Az analógia mechanizmusa

A kategorizáció szerepe az evolúcióban. A világ megismerésének egyik nélkülözhetetlen, az emberi gondolkodás alapját képező mechanizmusok egyike az analógia. Minden bizonnyal a kategorizáció és a prototípusokon alapuló gondolkodás mind genetikai, mind pszichológiai, mind megismerési szempontból evolúciósan meghatározott. A csoportosítás jutalmazó értékű jelenség, ami a biztonságérzetünkkel függ össze.

Tudósok bizonyos főemlős fajtákkal való kutatásuk során megállapítják, hogy például a *primáták* életmódja hatással volt az intelligenciájukra. Az a fejlődés során alakult ki, hogy a tárgyakat bizonyos tulajdonságok alapján csoportosítsák. A fajon belüli és kívüli egyedeket megkülönböztető osztályozás segített kialakítani azt a fajta kategorizáló gyakorlatot, ami akár a nyelv kialakulásában is szerepet játszhatott.¹¹⁴

A tárgyakat és eseményeket a már létező tapasztalatainkhoz kötjük, vagyis a tudás elősegíti a kategorizációt. Minden új ismeret úgy keletkezik, hogy egy bennünk lévő mentális modellhez asszimilálódik az újonnan tapasztalt. Az előzetes ismeretek nélkül nehezen alakul ki a beazonosításon alapuló felismerés.

Hogy az észlelés mennyire nem elegendő, hanem szükséges a korábbi ismeretek prepozíciókba rendezéséhez, arra jellemző Eco által leírt történet is, miszerint amikor az aztékok először látták meg az európai hódítókat, az indiánok vezetőjének nagy problémát jelentett a lovaik beazonosítása. Mivel azelőtt ilyet korábban nem látott, szarvasokként határozták meg az állatokat.¹¹⁵

Az analógia. Az analógia egy hatékony kognitív mechanizmus, amellyel következtetések levonására és új, absztrakt fogalmak birtokába jutunk. Az analógia egy struktúra leképezéséből, a forrás megnevezéséből és egy másik struktúrához tartozó cél megnevezéséből áll. Mások

113 HOPPÁL Mihály-JANKOVICS Marcell-SZEMADÁM György: *Jelképtár*, Helikon, 1990; 12. o.

114 Csányi 2000, 64. o. In: Sándor Zsuzsa: *Vizuális alkotástípusok a kommunikációban – disszertáció*; PTE BTK Nyelvtudományi Doktori Iskola, Kommunikáció Doktori Program 158. o.

115 Egyetemi segédanyag, Andok Mónika: *A jel a nyelvtudomány történetében*.

megfogalmazása szerint a tudás vagy a mentális struktúra leképezés az egyik tartományból a másikba.¹¹⁶

Az analógiáknak több szempontból osztályozhatóak, úgy mint:

1. Igaz-hamis analógiák vagy kényszerválasztásos analógiák.

2. Az analógiás összefüggés típusaik szerint lehetnek szerkezeti összefüggések: azonos megjelenés, hasonló szerkezet. Lehetnek működési összefüggések: halmazba tartozás, rész-egész, időrend, ok-okozat, ellentét, egyezés, szinonima, tulajdonság, átalakulás, származás, eredethely, azonos halmazhoz tartozás.

3. Az absztrakció szintje is osztályozási lehetőség (bemutatói formátum, analógia tartalom): manipulatív, képi, verbális és formális analógiák, illetve ezek kombinációi.

A *metaforának* szoros kapcsolata van az analógiával, *implicit* analógiának is tekintik. Lehetnek relációsak, a reláció struktúrák illesztései. A tulajdonságbeli metaforák a külső, közös tárgyi tudás alapján, az összetett metaforák sok egymásba fonódó kapcsolattal rendelkeznek.

Az illesztési folyamat a szemantikus háló és a közöttük fennálló strukturális relációk figyelembe vételével történik. „A *metafora* az általa képviselt tárggyal való *asszociáció* révén kapja a jelentését, míg a *metonímia* a részt használja fel az egész reprezentálására”¹¹⁷

Az analógia elősegíti az információ eredményes visszakeresését a memóriából, segíti a probléma megoldását, serkentik az új gondolatok és éppen hogy a tévképzetek megoldásában is szerepük van.

A jó analógiában benne lehet a jelentéstani hasonlóság, a szerkezeti megfelelés vagy a pragmatikus összefüggés. A tévképzetek elkerülése érdekében meg kell tisztítani az analógiák között lévő szemantikus és strukturális összefüggéseket.

Problémát jelenthet egyes esetekben a túlzott általánosítás, ahol a hasonló és a cél nem ugyanaz. Könnyű túlértékelni az analógiákat.

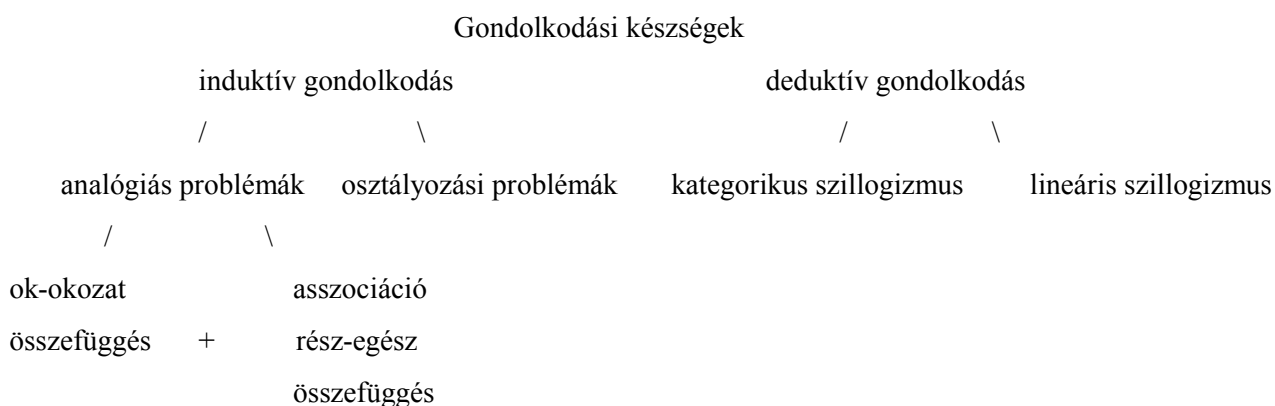
További problémát jelenthet a bizonytalanság, a gyakran homályos válasz. A letisztított analógiák három típusát említhetjük: *a.* a hasonlóságnak világos értelme van, ha a kapcsolatokat ugyanazok a törvények szabályozzák. *b.* izomorfia, kölcsönösen egyértelmű leképezés *c.* homomorfia – a módszeresen megcsönkített transzformáció, amiben még valamennyire megőrződik a relációk. A *kritikai érzék* az említett veszélyek miatt elengedhetetlen az analogikus gondolkodásban.

116 NAGY Lászlóné: *Analógiák és az analógiás gondolkodás a kognitív tudományok eredményeinek tükrében*; Magyar Pedagógia 100. évf. 3. szám 275.302. 2000 Szegedi Tudományegyetem, Biológiai Szakmódszertani Csoport.

117 ERIKSEN: *Kis helyek – nagy témák...*15.

Az analógiát az *indukció* egyik legfontosabb összetevőjének tartják, az induktív gondolkodás mechanizmusait feltárni kívánó kutatások sem tudják megspórolni az analógiák tanulmányozását. Az analógiákban való gondolkodás, az analógiák értelmezése és használata az induktív gondolkodásnak az a komponense, amelyik a legjobban áthatja a megismerés más területeit.

Gary D. Phye¹¹⁸ ábrája (1990) az induktív és a deduktív készségek nem teljes hierarchikus struktúráját mutatja. Eszerint az analógiás problémák az induktív gondolkodás egy speciális problémaosztályát képviselik.



Az analógiás problémamegoldás szakaszai: a reprezentáció, az előhívás, az illesztés, az adaptáció, a következtetés.

Michel Foucault *A szavak és a dolgok* című írásában¹¹⁹ végigkíséri a tudományok ismeretstruktúráinak történetét, így említi meg az az analogikus gondolkodást is. A reneszánsz végéig mindent a hasonlóság határoz meg, amikortól a gondolkodásnak bonyolultabb rendszerei jelennek meg.

A 17. század végéig a hasonlóságon alapuló tudás négy fajta mentén tagolódott:

- megegyezés (*convenientia*): szomszédos dolgok, amiket összekapcsolunk, összeillesztünk. A világ ezeknek a megfeleltetéseknek a láncolata.
- vetélkedés (*aemulatio*): távoli dolgok olyan jellegű megfeleltetései, amelyek azok hasonló megjelenésén alapszanak, mint egymás tükörképei.
- analógia: az előző kettő, vagyis a megfelelés és a vetélkedés együttese. Megfordíthatóság és többértelműség jellemzi, univerzálisan alkalmazható.
- szimpátia: nem előre előírt kapcsolat. A dolgok asszimilálására képes, az antipátia pedig az azonosság elidegenedésére.¹²⁰

118 Gary D. Phye: www.researchgate.net/profile/Gary_Phye

119 FOUCAULT: *A szavak és a dolgok – a társadalomtudományok archeológiája*...2000.

120 Mindezt Eco is idézi *Az értelmezés határai* című könyvében a 92. oldalon.

2.1.5. Az analóg – non verbális szerepe a nyelvi gondolkodással szemben

Roland Barthes *A kép retorikája*¹²¹ című írásában szintén megemlíti a kérdést, hogy az analogikus ábrázolás a szimbólumokon túl képes-e igazi jelrendszereket létrehozni? Tényként említi, hogy a nyelvészek nem ismerik el az analogikus kommunikáció és a kép nyelvi jellegét. Sokak meggyőződése szerint a képi reprezentáció ellen áll az értelemnek. A kép és az analógia nagyon kezdetleges rendszerek a nyelvhez viszonyítva, a kép limitálja az értelem lehetőségeit. „Hogyan kerül az értelem a képbe?” „Hol ér véget az értelem? S ha véget ér, mi van azon túl? Ezt a kérdést szeretnénk itt feltenni, oly módon, hogy spektrálanalízisnek vetjük alá a kép által hordozható üzeneteket.” - írja Barthes.¹²²

Természetesen nagyon sok problémát vet fel a vizualitás. A képeknek olyan logikája és ereje van, ami saját, csak rájuk jellemző. Ami nem mondódik ki, az az érzékelésben valósul meg. Ez a tudás a múltból ered. Gotfried Boehm szerint a nyelvkritikus filozófia első szakaszában a nyelvfüggőség bizonyítása a megismerésben épp arra szolgált, hogy féken tartsák a metafizikát és az objektivizmust.¹²³

Kellő kritikai megközelítés nélkül a reprezentáció, az addikció, a bálvány vagy a káprázat mentálisan és logikailag tesz kiszolgáltatottá a manipulálhatóság, a fogyasztás, az imádat, a személyes reprezentáció, a hatalom kihívásaival szemben.

A logika korlátolt hatékonysága. Ugyanakkor szinte felmérhetetlen a komplexitásnak az foka, amit a gondolatainkkal képesek vagyunk átfogni. Ehhez képest csekélyek azok az eszközök, amiket a tiszta racionalitás a rendelkezésünkre bocsájt. A problémák felismeréséhez vezető utat sem tudjuk úgy megragadni, ahogy annak az intuíciónak a segítségével, ami a magas szintű, bonyolult kognitív sémák működésének eredménye.¹²⁴

Na most amit Johan Huizinga¹²⁵ kritikával ír a középkori gondolkodással szemben, az számunkra nagyon is érdekes. Az a bizonyos *rövidzárlat* nagyon is termékeny lehet egy alkotó számára vagy annak, aki ötletet, megoldást keres. A korlátolt fogalomkészletünkől és sémarendszerünkől fölépülő ok-okozati összefüggések minden egyes kérdésben újra és újra belevisznek azokba az ördögi körökbe, amivel képtelenek vagyunk a megoldások felé lépni. A

121 BARTHES, Roland: *A kép retorikája, Vizualis Kommunikáció, Képfilozófiák*, Typotex, Budapest, 2010.

122 Uo. 109.o

123 BOEHM, Gotfried: *A nyelven túl* 34. o. in: *A kép a médiaművészet korában*, L'Harmattan 2006.

124 A Church-Turing hipotézis. MÉRŐ László: *Észjárások - A gondolkodás korlátai és a mesterséges intelligencia*; Typotex, Budapest, 1994, 189.o.

125 hu.wikipedia.org/wiki/Johan_Huizinga

gondolat ugrása lehet, hogy nem a formális logikát követi, de a rejtett összefüggésekben a jelentés és a cél összerímélése igen hatékony lehet némi kreatív energia létrejöttében.

Az olyan kijelentés, mint Noam Chomsky¹²⁶ híres példamondata ezt az „értelmetlenséget” példázza: „a színtelen zöld eszmék dühödten alszanak.” Ez a mondat szintaktikailag korrekt, az egyeztetés is megfelelő nyelvtanilag, de ennek a mondatnak a „normális” életben pragmatikai értelemben nincs helye, mivel a Morris-féle szemiotika hármas dimenziójából egy nem érvényes. Lehet viszont érvényessége művészi kontextusban, ahol a kódolhatósága – vagy a dekódolhatatlansága – megkapja azt a funkcióját, ami a magát racionálisnak vélő világon kívül létezik.

Mérő László *Észjárások* című könyvében¹²⁷ maga is bebizonyítja egy, az olvasókat beavató kísérlet során, hogy az „okos”, logikus gondolkodású emberek nem a „formális logika” sémái mentén futtatják végig a megoldási folyamatokat, hanem sokkal több az asszociációs, szomatikus, emocionális elem, mint gondolnánk. Kísérletében a megoldandó feladatok egyik részének az elemei absztrakt számok, betűk, míg a másik feladatsor a mindennapi élet tárgyaival, valós, megélhető szituációkkal játszik. A formális logikát tekintve a két feladatsor *izomorf*, vagyis teljesen azonos. Az előbbieket azonban az emberek igen kis hányada tudja általában megoldani, amíg az életszerűbb „szöveges példákat” szinte mindenki. Vagyis az intelligencia nem feltétlenül az Arisztotelész óta a legcélszerűbbnek vélt logikai módszereket követi.

A gondolkodásunknak nincs olyan logikailag zárt jellege, ahogy azt a szillogizmusok sugallják. Nem lehet a formális logika szerint modellezni a megoldásainkat és következtetéseinket. Még a legegyszerűbb megoldások is valami fajta hétköznapi mintákat követnek, amikor a szóban forgó dolog működésmódja, szerkezete számunkra már jól ismert. A fenti kísérletben érdekes módon azok a példák voltak kevésbé megoldhatóak, amelyek nem tartalmaztak szubjektív elemeket.¹²⁸

Mindazonáltal a formális logika még ha nem is kizárólagos eszköze gondolkodásunknak, de a megismerés bizonyos szintjein nélkülözhetetlen eleme a kommunikációnak.¹²⁹

126 Noam Chomsky amerikai nyelvész (1924), hu.wikipedia.org/wiki/Noam_Chomsky

127 MÉRŐ: *Észjárások*...1994.

128 Uo. 179.

129 Uo. 30.

2.1.6. Az abdukció

Miközben Charles Sanders Peirce¹³⁰ szemiotikáját, mint logikát szokás definiálni, valójában módszerének a racionalitáshoz való viszonya sokkal árnyaltabb. Nagyon érdekes olvasmány Sebeok könyve,¹³¹ aki végigkutatja és összehasonlítja Peirce és Sherlock Holmes munkamódszerét.¹³² A pragmatikus filozófia nagy alakja és a 19. századi pozitívista racionalizmus légkörében az angol mentalitás mintaképének tekinthető detektív módszereiben sok párhuzamosságot mutatott ki. Meglepő módon az ösztönösség sokkal nagyobb szerepet kap gondolkodásmódjukban, mint azt a korszellem alapján képzelnénk. A *hipotézis*, vagy feltételezés, más néven a vélekedés minden logikai művelet alapja.

Sebeok írja, hogy maga Pierce se a tudatos gondolkodás szintjén oldotta meg a problémákat. Peirce véleménye szerint a világról alkotott sejtéseink észleleti ítéletekre épülnek, mégpedig olyanokra, amelyek általános elemeket tartalmaznak, s ezért univerzális megállapítások vonhatók le belőlük. „A hipotézis összetevői már az elménkben vannak, még mielőtt erről tudomást vennénk, de ami az új feltevést felvillantja, az nem más, mint az az ötlet, hogy miként illesszük egymáshoz azt, aminek az összeillesztéséről még csak nem is álmodtunk sohasem.”

„Az *abdukció* olyan ösztön, amely a világ aspektusai közötti kapcsolatok észlelésére támaszkodik, az észleletek tudatalatti összekapcsolására.” Az abdukció egy bizonyos fajta érzéssel asszociálódik. Amikor az idegrendszerünket úgy éri valamilyen izgalom, az eredmény egyetlen harmonikus zavarállapot, amelyet érzelemnek hívok.”¹³³

„Egy olyan hipotézis vagy állítás felvételét, amely egy meglepő tényállás előrejelzéséhez vezet, abdukciónak nevezzük...Az eljárás, amellyel hipotézisünk tapasztalati következményeit kinyomozzuk, a *dedukció*. A hipotézis kísérleti igazolása az indukció.” Peirce és Holmes problémamegoldó módszerében gyakorlatilag az intuíció és az abdukció eszközeit használják gondolkodásukban az indukció és a dedukció módszerével szemben.

Az úgy nevezett abduktív jelelemzési folyamatban a *jel utasítására* képesek olyan aktív mentális tevékenységet kiváltani, ami a lineáris (akár induktív, akár deduktív) logikával kevésbé

130 Charles Sanders Peirce (1839-1914) amerikai matematikus és filozófus. Nevéhez kötődik a pragmatizmus filozófia és a szemiotika. hu.wikipedia.org/wiki/Charles_Sanders_Peirce

131 SEBEOK, Thomas A, UMIKER-SEBEOK, Jean: *Ismeri a módszeremet? - avagy: a mesterdetektív logikája*; Gondolat, Budapest, 1990.

132 ECO: *Az értelmezés határai...* 2013.
Megjegyezném, hogy Sebeok és a fiatalon nagy Peirce-rajongó Eco közösen is foglalkoztak a Sherlock Holmes-féle logikával. Eco a Rózsa neve című középkori témájú regényében a felvilágosult szerzetest nem véletlenül nevezte el – egy Holmes krimire utalva - *Baskerville-i Vilmos*-nak.

133 SEBEOK: *Ismeri a módszeremet? - avagy: a mesterdetektív logikája...* 1990.

elérhető.¹³⁴ Az asszociáció folyamata az eddigi jelalkotás és kódolás dekonstrukciójával fölszabadíthat olyan folyamatokat, amik megoldására nincs esély addig, amíg az eddigi nyelvi impulzusokat alkalmazzuk megváltoztatlanul – körbe-körbe - ugyanabban a kódrendszerben.¹³⁵

2.2. Asszociáció és alkotás

Az asszociáció ugyanaz a bizonyos alap-dinamizáló gyök mind az *abdukcióban*, a *laterális módszerekben*, a *kreativitásban*, mind a *montázsban*. Az alkotókészség egy különösen sokat kutatott terület, mivel az alkotói módszereknek hasonló az alapja a tudományban, a művészetben, az oktatásban vagy például a humorban. Ebben a fejezetben a szabadság-elvekkel kapcsolatos kreativitás lehetőségéről vezetek eszmefuttatást. Ismertetem a *laterális gondolkodást* és a humor kapcsán az ötlet-alkotás lehetőségeit.

2.2.1. A kreativitás

A kreativitással kapcsolatban létezik egy olyan vélekedés, hogy nem tanulható, sőt, hogy nem is tanítható. Van pszichológus, aki ezt tagadja és van vállalkozó, aki szerint ez a képesség nagyon is elsajátítható. Meggyőződésem, hogy ez nem egy készség, hanem inkább ráhangolódás vagy valami fajta elszántság kérdése. Egy olyan „készenléti állapot”, ami a provokáló hajlammal függ össze, problémaérzékenységgel, a probléma felismerésének képességével. A kreativitás szorosan összefügg a szabadság eszméjével, amiről manapság viszonylag kevés szó esik, noha alapvető elve lehetne a vizsgálatnak.

Mindez olyan szempontból is érdekes, mint hogy a kreativitás mennyire vált a mindennapjaink részévé? Rengeteg könyv, újságcikk, tanfolyam, üzleti továbbképzés foglalkozik a témával és tulajdonképpen örvendetes, hogy az egykori emancipatorikus törekvések eredményeinek a társadalomban való elterjedésével a kreatív gondolkodás is jóval nagyobb teret nyert.

Azonban, ahogy a kreativitás-kutatásokat egykor generáló szabadságésgeszték is szépen feloldódtak valami fajta „konszolidált devianciába”, úgy a kötelező, elfogadott pimaszkodás, a *botrány-menedzsment* is az információ terjesztésének – manipulálásának – olyan eszközévé vált,

134 ECO: *Az értelmezés határai...* 242.

135 MORIARTY, Sandra: *Vizuális szemiotika*, in: *Vizuális Kommunikáció...* 96.

amivel hozzá lehet járulni a globalizált média-össztermékhez. A kreativitás már sokkal kevésbé eszme, sokkal inkább a vállalati logikát kiszolgáló munkamódszer. Egyrészt remény, hogy csökkenti az *elidegenedést* a munkában. A „munkapszichológia”-kifejezés talán sokat elárul abból, hogy milyen szempontok és érdekek érvényesülnek bizonyos kreativitás-kurzusokban. Az ideálisnak tekinthető flexibilis személyiség nem a kapitalista rendszert akarja megváltoztatni, hanem maga a *diszkurzivitás* az, ami mint *hozzáadott-érték* jelenik meg a globalizált piacon.¹³⁶ A kreativitás mint „brand” vagy üzleti „image” jelenik meg cégek üzleti stratégiájában. A „kreatív-iparban” és a társadalomban valami fajta boldogság-hormonként igyekeznek betölteni szerepét.

„A lázadás továbbra is csak arra jó, hogy erkölcsileg igazolja a gazdaság alkalmazkodó képességét a mind gyorsabban változó divatáramlatokhoz.”; „...a lázadás továbbra is csak arra jó, hogy kidobjuk az eddigi holmijainkat, és bármit megvegyünk, amit az idén akarnak a nyakunkba sózni.”¹³⁷

A szkeptikus íz mellett mégse szabad elhanyagolnunk az életben szétáradt alkotó-szellem jelentőségét. A Marcuse¹³⁸ által szidott „egydimenziós-ember” ugyan mindig újratermelődik, de az információ iránya ma már sokkal szerteágazóbb, mint bármikor korábban. Maga a digitalizáció és a szubkultúrák öntudatosodása nagyon sokaknak jelent önkifejezési terepet. Az információ fogyasztása is egyre interaktívabb és a kultúra is sokkal komplexebb lehetőségekkel rendelkezik. A szubkultúrák és az egyének meg tudják találni saját hangjukat és identitásukat.

A kreativitás-tanfolyamokra, segéd-könyvek tanácsaira, hatékony módszerekre már csak azért is lehetséges igény, mivel a társadalmi folyamatok és az oktatás, az egyén valahogy mindig az átlagos közép felé húzza az emberek gondolkodását. A kérdés inkább talán az, hogy a társadalmi folyamatok mennyiben büntetik a flexibilis, provokatív társadalmi magatartást vagy mennyivel hatékonyabb egy alkotó stratégia például az üzleti életben?¹³⁹ Ugyanakkor szakemberek a fogyasztási szokásokban is hangsúlyozzák, sőt emancipálják a kreativitás szerepének a fontosságát.¹⁴⁰

136 HOLMES, Brian: *A rugalmas személyiség - Egy új kultúrkritika felé*; Ford.: Erhardt Milkós, Visszacsatolás, Exindex Antológia, 2012.

137 A 'The Buffler' címszó alatt; DALY, Steven/ WICE, Nathaniel: *Alternatív Kultúra – amit a '90-es évekről tudni érdemes*; Biográf, Budapest, 1996, 19.o.

138 Herbert Marcuse (1898–1979) német filozófus, szociológus, politológus, a frankfurti iskola alapító tagja.

139 Ezzel kapcsolatban egy megjegyzés: Mérő László mesélte, hogy kidolgoztak valami egészen zseniális játékprogramot, amit készek lettek volna bevezetni a világpiacra. Megrökönyödésükre bizonyos menedzserek azt az üzleti stratégiát javasolták nekik, hogy várják meg, amíg más is feltalál hasonlót, bevezeti a világpiacra és annak oldalán, másodikként fog megtérülni a befektetésük. Vagyis nem az innovatív, hanem a „másoló” stratégia a kifizetődöbb.

140 DÜLL Andrea: *A környezetpszichológia alapkérdései, Helyek, tárgyak, viselkedés*; L'Harmattan, Budapest, 2009.

Remélhetőleg egyre inkább érvényesül a spontaneitás, a kreativitás, az együttműködés, a mobilitás, az egyenrangúságra épülő viszonyok, a különbözőség értéke, a közvetlen tapasztalatra való nyitottság. A kreatív szellemre jellemző a *divergens*, vagyis a több irányú gondolkodás, szemben az egyirányúnak tekinthető *konvergencia*val. A kreatív ember személyiségére jellemző a könnyedség, rugalmasság, eredetiség.¹⁴¹ Guilford¹⁴² megkülönböztet *szóbeli, asszociációs, ötletszületési és kifejezési könnyedséget*, valamint a *külvilággal szembeni nyitottságot*.

Bizonyos pszichológusok megpróbálták leválasztani a kreativitást az intelligenciáról. Szerintük az intelligencia az információk ismert minták alapján való összekapcsolásának és raktározásának képessége - jobbra konvergens -, míg a kreativitás inkább a távolinak vélt információkat is képes divergens módon összekapcsolni, így innovatív megoldások születnek.

A kreativitás mérhető is, szokatlan tárgyhasználat-próbák segítségével történik. Ennek során föl kell sorolni minél több lehetőséget egy-egy tárgy használhatóságával kapcsolatban. Minél több a kitalált funkció, minél eredetibb, minél szokatlanabb a javaslat, annál magasabb a kreativitás-szintje az illetőnek.¹⁴³

A kreativitás folyamatát elemezve sokan tekintik *problémamegoldásnak*. Ezt négy lépésre bontják, úgy mint az *előkészítés*, amikor az információkat felfogjuk, begyűjtjük. Ilyenkor lehet egy nagyon fontos *lappangási fázis*, amikor gyakorlatilag öntudatlanul törekszünk a végeredmény felé. *A megoldás hirtelen felismerése* általában csak ezután jön, majd ennek az *ellenőrzése és igazolása* a negyedik fázisban.

A kreativitáson belül megkülönböztetnek organizált és inspirált folyamatokat. Az inspirált esetén nem ismerni a megoldás eredetét, ezért a *tudatalatti asszociációs kapcsolásaival telített lappangási fázis* különösen érdekes lehet.

A kreatív teljesítmény mozgatórugóit az egyén múltjában és identitásában, az önmegvalósításban és a kommunikációra való készletben látják a tudósok.

Elemi része a kreatív gondolkodásnak az *interdiszciplinaritás*, mivel a felvetett problémához más diszciplínákból idéz asszociációkat alkotáskor. Ez egy különösen fontos elv, mivel a művészetben és a tudományban a műfajok és a tudományágak működésére is kihatással van, gyakorlatilag ezen ágak montázsja. A különböző területek vonatkoztatási felületei között létrejövő kapcsolatok nagyon inspirálóak a kreativitás szempontjából.¹⁴⁴

141 *KREATIVITÁSI GYAKORLATOK, FAFEJ, INDIGÓ*, Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975-1986; összeállította Hornyik Sándor és SZŐKE Annamária, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Gondolat Kiadó – 2B Alapítvány, Budapest, 2008; 14. o.

142 Joy Paul Guilford (1897 – 1987) amerikai pszichológus.

143 DÜLL: *A környezetpszichológia*...140.

144 Uo.

Fontos tudatában lennünk, hogy az észlelésben, az emócióinkban és a kulturális meghatározottságunk okán nagyon sok *gátlás* akadályozza a gondolkodásunkat. A problémák izolálásának és lehatárolásának az akadályát érthetjük a *perceptuális* gátláson. Az elvárásokhoz való igazodást, a konformizmust, a tekintélytiszteletet, a racionalitás és a logika túlértékelését, a tévedéseink miatti aggályoskodást, a perfekcionizmust lehet megnevezni az emóció és a kulturális gátlások miatt. A gátlások feloldására találták föl a „brainstorming” régóta elterjedt problémamegoldási módszerét, amit gyakran csoportosan gyakorolnak. Ebben a gátlástalan ötletrohamban nem alkalmazzák - vagy legalábbis késleltetik - azt a kritikát, amivel korlátoznák az asszociáció féktelen áramlását.

Minden bizonnyal előnyben vannak azok, akik egy megoldandó helyzetet bizonyos *metaszinten* tudnak kezelni. Olyanok, akik valamilyen szinten képesek rálátni a helyzetre. Nem hátrány ilyenkor talán, ha a flexibilitás egy flegmatikus, cinikus attitűddel párosul. Ilyenkor az a bizonyos dimenzió-ugrás sokkal könnyebben megtörténhet.

Át kell gondolni azt is, hogy honnan akkumulálódik az alkotókészség? Csak a már megélt, látott, megtapasztalt élményanyagból tudunk alkotni. A képzeletünk a már létező dolgokat illeszti össze valami új megalkotása, valami korábban nem létezett érdekében. A laterális gondolkodás és a kreativitás sokkal több, mint fantázia. Az ötlet az, aminek nincs mintapéldánya (prototípusa). Az ötlet elérése valami olyan katharizis, ami sokszor *kétséggel* teli állapotot, munkát követ. Nem tudni, hogy ennek a munkaperiódusnak melyik részén jutni el egy ötletig, de a könnyedségért sokszor igencsak meg kell dolgozni.

A pszichológus Jádi Ferenc szerint az újabb kreativitás kutatások az „öneszményűség” irányába való rávezetés lehetőségeit kutatják.¹⁴⁵

Én ezt a fogalmat az Erdély Miklós *Optimista előadásának*¹⁴⁶ bevezetőjében hangoztatott „illetékesség” kifejezéshez kapcsolnám. Ebben a szövegben olyan kitételek vannak, amik az egyén szerepének, döntésének ad nagyobb szerepet. Vagyis a kreativitás jövőjét a személyes érintettséghez köti, a problémaérzékenység attitűdjéhez, a merészséghez, a felelősséghez, a képzelethez. A kiáltványként is olvasható szövegben a kreativitás módszertana erkölcsi proklamációvá hangsúlyozódik: „A csekély valószínűséggel megvalósítható, de nagy előnyökkel kecsegtető eshetőségeket ugyanúgy számba kell vennie, mint a nagy valószínűséggel keresztül vihető, de kis előnyt biztosító eshetőségeket.” Továbbá: „Bátorkodnia kell, akár a legirreálisabb, legmegvalósíthatatlanabb alternatívát javasolnia.”

145 MONORY M. András-TILLMANN J. A.: *Ezredvégi beszélgetések*; Kijarat, Budapest, 1998.

146 ERDÉLY Miklós: *Optimista előadás*; In: *Tartóshullám*; szerkesztette: Beke László, Szőke Annamária, Csanádi Dániel, Budapest, 1985.

2.2.2. A laterális gondolkodás

A laterális gondolkodás olyan problémamegoldó módszer, amelyben úgy generálunk ötleteket, hogy a meglévő dolgokra egy szokatlan szemszögből, újszerűen tekintünk. Amíg a logikus (vertikális) gondolkodás a kiválasztott ötletet lineárisan viszi előre, addig az oldalirányú (laterális) gondolkodás provokációval vagy a vonatkoztatási keret megváltoztatásával új, friss ötleteket hoz létre. A vertikális gondolkodás megpróbálja legyőzni a problémát, a laterális gondolkodás viszont egy radikálisan más megközelítés segítségével megpróbálja kikerülni. A laterális gondolkodás legfőképpen Edward de Bono nevéhez kapcsolódik.¹⁴⁷

Bono *Kreatív elme*¹⁴⁸ című könyve nem tesz különbséget a művészi kreativitás és az ötlet szintű gyakorlati kreativitás között. A laterális gondolkodás kifejezés kifejezetten az ötletszintű kreativitással van összefüggésben, ami nem azonos a művészi alkotófolyamattal.

Mivel az oktatásunkban jórészt a görög érvelésalapú gondolkodás dominált, az ítélezés, az igaz-hamis bináris logika határozza meg tudatunkat. Ez az, ami sokszor akadályt jelent az alkotásban. A laterális gondolkodás *fogalomtársításokkal*, asszociációkkal dolgozik. Az emberi viszonylatokban sokkal fontosabb az észlelés, a percepció, mint a logika. Nem a sémák mentén halad a gondolatmenet, hanem – a megszokottal ellentétben – a sémák között kapcsolati ugrásokkal mozog. Mivel a józan ész a hasznos ötleteket igyekszik megragadni, a legtöbb ötletet mint ostobaságot hamar elhajtja. A laterális nem fél a tévedéstől és nyitottan közelít a leghetetlenebb elképzelésekhez is.

Az elménk, - mint általában az önszerveződő rendszerek - hajlamos arra, hogy valami stabil egyensúlyi állapotba rendeződjön. Ahhoz, hogy ebből a terméketlen állapotból kimozduljon, provokációra van szüksége. Az ötlet előidézhető, de ez a provokáció önmagában nem elég. Bono szerint a provokációnak számtalan formája lehet, mint például valami létező helyzethez kapcsolódás – a kidobás – a tagadás – átfordítás – torzítás – túlzás – vágyálom – brainstorming.

2.2.3. A humor

Azt hiszem, másokat is lenyűgöz és irigylésre készít az a rendszeresség és minőség, ahogy

147 BONO, Edward de: *Simplicity*; Manager Kiadó, Budapest, 2007.

BONO, Edward de: *A hat gondolkodó kalap*; Manager Kiadó, Budapest, 2007.

BONO, Edward de: *Gondolkozz!... mielőtt túl késő*; HVG Kiadó, Budapest, 2009.

148 BONO, Edward de: *A kreatív elme*; HVG Kiadó, Budapest, 2010.

bizonyos emberek képesek a kreatív energiáik mozgósítására. Például bizonyos televízió-sorozat komédia-írói vagy a karikaturisták miként tudnak olyan nagy mennyiségben és egyenletes színvonalon poénokat szállítani akár hétről-hétre, ráadásul sokszor egy-egy szerződés kényszerítő követelményeinek megfelelően? Hogyan történik meg az a bizonyos ugrás vagy biszociáció, ami nélkül nem jön létre a hatás?

Biszociáció, leszálló inkongruitás, freudi kisiklatás, össze nem illés, brainstorming, referencia-ugrás, szemantikai inkongruencia, jelentésbeli összeférhetlenség, aspektusváltás – csak néhány a humor kutatói általi kifejezés, amit annak a nehezen megragadható apró jelenségnek adtak, ami a poén létrejöttéhez szükséges.

A kognitív tudományok egyes kutatói az össze nem illőséggel, az inkongruitás elméletével jellemzik a jelenséget. Szerintük egy bizonyos információ az ember sémakészletéből valamit aktivál, de a poén nem egyezik ezzel a sémával. Ez egy másik séma keresésére készítet, ami az előzőnek az ellentéte, így kerül a helyére a poén. A humor az észlelést, érvelést és emlékezést felölelő kognícióra van hatással azzal, hogy perspektíva-váltásra készítet.¹⁴⁹

A humor szétválaszthatatlan az alkotókészség és a laterális gondolkodás jelenségétől. A működési elvét és titkát sokan próbálták megragadni, leírni vagy generálni az azt kialakító folyamatot. Annak ellenére, hogy a humor az emberi elme legjelentősebb megnyilvánulása, ebben az esetben is ellentmond a logika a racionalitásnak.

Freud¹⁵⁰ hosszan tárgyalja a vicc technikáit, - sok olyan eszközt bemutat, ami alkalmas a gondolatmenet kisiklatására. Ilyen például két szó összetolása, a kétértelműség, a szójáték, a nonszensz, a ravaszul hamis gondolkodás, az automatikus gondolati hibák, az illúzió, az elhagyás stb.¹⁵¹

Arthur Schopenhauer azt állítja, hogy amikor a viccben előforduló össze nem illéseken nevetünk, akkor a spekulatív ésszerűség megzavarodását élvezzük. A racionalitás hibákat követ el, képtelen megragadni azt a konkrét valószerűséget, amelyre csak az érzékszervi tanulás és végső fokon a szemlélődés képes.¹⁵²

Theodore Spencer¹⁵³ a leszálló inkongruitást említi, ami mindig és elengedhetetlenül jelen van a viccekben. Ez olyan össze nem illés, amely az emberi pszichét a tekintély, a nagyság, a magasztosság, az ünnepélyesség szintjéről egy alsóbb szintre rántja le. Az így egymásnak

149 www.onlinepszichologia.hu/hirek/a-humor-pszichologiaja-i-resz#sthash.5oyt7EHM.dpuf

150 Sigmund Freud (1856 –1939) neurológus és pszichiáter, a pszichoanalitikus iskola megalapítója.

151 HANKISS Elemér: *Az emberi kaland*; Helikon, Budapest 1998; 179. o.

152 Uo. 179. o.; hu.wikipedia.org/wiki/Arthur_Schopenhauer

153 Theodore Spencer (1902-1947); költő és akadémikus; en.wikipedia.org/wiki/Theodore_Spencer

megfeleltetett dolgokból kapunk új értéket.¹⁵⁴

Arthur Koestler használja a biszociatív struktúra kifejezést.¹⁵⁵ A durva vicctől a finom iróniáig kategorizálja a vicceket. A viccek kialakulásában az intenzitásukat befolyásoló alapelveket az *eredetiség és az újdonság, a poén elhelyezésének a hangsúlyozottsága és a gazdaságosság* – ne legyen se túl terjengős, se érthetetlenül rövid - jelentik. Egy vicc megértésekor ugyanaz a ráció érvényesül, mint egy intellektuális probléma megoldásában.

A kreativitás és a humor az emberi agy aszimmetrikus viselkedésével van kapcsolatban. Ez a racionalitásától eltérőképpen felépülő logika. A kreativitásban az univerzum egy önszerveződő sémaalkotó rendszer, ami aszimmetrikus mintákat hoz létre. A bejövő információt agyunk sémákba rendezi. Ha a „hagyományos módon” akarunk eljutni A-ból B-be, akkor ez egy viszonylag egyenes logikai út is lehet.

A humor azonban megfordítja a folyamatot. Különböző referenciasíkokat köt össze egy hirtelen mozdulattal, ebben rejlik asszimmetriája.

Edward de Bono egy ösvény-hasonlattal szemlélteti a séma asszimmetriáját. Az A pontból B-be haladó út egyenes és széles, ebből ágazik ferdén oldalra a C-hez vezető, keskenyebb ösvény. Az A-tól elindulva kicsi az esélye, hogy a széles útról betérjünk a C-hez vezető keskeny ösvényre. Ugyanakkor, ha C-ből haladunk A felé, akkor szinte egyértelmű az A felé tartó irány. A két út iránya aszimmetrikus.

Példaként egy Laár András vers: „A víziló is randa, és bűdös a szája, Mégse mondja mindig, hogy 'Jegyeket, bérleteket kérem ellenőrzésre felmutatni!’”

Nem lehet túlmagyarázni – éppen a Koestler által említett gazdaságossági elv folytán. A formális logika szerint a vers referenciasíkján látszólag egy állat kellemetlen tulajdonsága a téma. A fölgyült adrenalin akkor csattan ki, amikor e hitükre rácáfol a kitáguló kép – az ellenőrről van szó. Ugyanez egyenes irányban valahogy így hangzana: „*az ellenőrnek olyan bűdös a pofája, mint a vízilónak*”. Ez is egy hasonlat, de referencia ugrás nélkül sokkal laposabb.

Bono ugyanezt a logikát másképp is szemlélteti. Eszerint egy fa törzse a modell, ami ketté, aztán egyre tovább ágazik egészen vékony ágakká. Elképzelhetünk egy hangyát, amint az egyik ágtól halad a törzs felé. A hangya egészen biztos, hogy megérkezik, nincs eltévedési lehetőség – ez a linearitás a racionális logikára jellemzőbb. Amennyiben a fa törzséről szeretne az egyik levélhez eljutni, az eltévedés lehetőségének az esélye már megegyezik a falevelek számával.

Körülbelül ez a helyzet bármilyen ötlet megalkotásakor is. A levél csúcsáról visszatekintve

154 HANKISS: *Az emberi kaland...* 179.

155 KOESTLER, Arthur: *A teremtés*; Európa, Budapest, 1998.

teljesen logikusnak, egyenesnek, egyértelműnek tűnik az út, noha parányi az esély, hogy valóban oda jussunk. A humorban a poén is ezt az evidenciát sugallja - utólag. Az aszimmetrikus rendszerben megközelítve, ami visszatekintve logikusnak tűnik, előretekintve nehezen elérhető.

Talán ezért is olyan kínos, ha valaki egy már elhangzott viccet utólag akar elmagyarázni egy értetlenkedőnek. Ugyanis ilyenkor a mesélő a történetet az „egyenes” logika alapján rekonstruálja, de nem tudja felidézni a referencia-ugrás dramaturgiáját. Az értetlenkedő fél a referenciáknak már birtokában van, de a „kisiklató” mozzanat meglepetésszerűsége elszállt.

A kiváló karikaturista Kaján Tibor egy ötletgyártásban segítő szerkezetet készített.¹⁵⁶ Ez három, koncentrikusan egymáshoz képest elforduló tárcsalap. Egyike eseményeket, a másik személyeket, a harmadik helyszíneket sorol. A mindig más variációban egymás mellé kerülő fogalmak az ötletek inspirálását segítik.

A szerkezet maga is egy nevetésre készítő szellemes ötlet, ami hű tanúbizonysága annak, hogy a kreatív emberek sikeressége gyakran a lustaságból adódó egyszerűsítési hajlamból következik. Mégis felmerül a kérdés, hogy mennyiben segítheti ez a mechanizmus a munkáját? Kaján Tibor személyes bevallása szerint nagyon szórakoztató volt az elkészítése, de nem tudta használni, mert nem volt benne *szenvedély*. Ahogy a láng létrejöttéhez a gyújtható anyag, az oxigén és a szikra, azt hiszem a poén létrejöttéhez is nélkülözhetetlenek bizonyos dolgok. Megfogalmazhatóak-e ezek az összetevők ebben az esetben?

Egy alkalommal szemtanúja lehettem vagy húsz francia karikaturista – köztük többen a Charlie Hebdo alkotói - munkastílusának Korzikán, egy csodálatos fesztivál résztvevőjeként.¹⁵⁷ A grafikusok az eseménynek helyet adó szálloda egyik alagsori, félig nyitott termében agyaltak éjszakánként az asztalaiknál. A koncentráció közben volt, hogy zenészeket hívtak, volt hogy nőket a „freudi kisiklatás” érdekében. Igazi figyelem és hajtépés volt. (20. ábra) A grafikusok produktivására jellemző, hogy a fesztivál tíz napjának minden egyes reggelére kiadtak egy helyben nyomtatott, 10 oldalas újságot - kizárólag erre az alkalomra készített munkáikból.¹⁵⁸

Kaján Tibor szerkezete minden bizonnyal sokat segít egy ötlet részelemeinek egymás mellé rendelésében, az élmények felidézésében, előhozásában. Az ultimátum-szerűen megjelenő képzettársítási kényszer is megadhatja a már említett freudi „kisiklatás”-hoz vagy provokációhoz nélkülözhetetlen feszültséget. Mindenesetre már ez a szerkezet maga is egy olyan attraktív ötlet, ami a munka és az idő megspórolandó drámáját próbálja ezáltal rekonstruálni és mechanizálni.

156 Kaján Tibor: *Kibernetikus karikatúra kompjuter*; 1960 körül, a Petőfi irodalmi Múzeum tulajdona. reprint, Karton Galéria, 2011.

157 *Festival du Vent*, Korzika-Calvi 2002.

158 Köztük volt Tignou is, a *Charlie Hebdo* elleni merénylet (2015) egyik áldozata.

Koestler felosztásában a humoros poénokat az „önérvényesítő” típusba sorolja, amíg az „öntranszcendentáló” mechanizmusok inkább a művészet kategóriájába kerülnek. Az utóbbiak megnyilvánulása néha a sírás – vagy talán inkább olyan valami, amit *katharzisz*nak nevezhetünk.

Az inspiráció-csiholásnak ez utóbbi példáját szintén Franciaországban, egy bretagne-i művészeti központ (*Centre d'Art Contemporain, Domain de Kerguéhennec*)¹⁵⁹ rezidenseként tapasztaltam meg *Marina Abramovic* performance kurzusának műterem- és szállásszomszédjaként. A huszonegy braunschweig-i diák öt napon keresztül böjtölve, étlenül és teljes szótlanságban dolgozott, csak meghatározott minőségű vizet vehetett magához. Több más dolog mellett az alvási pozíciót is meghatározta számukra Abramovic. A kurzuson megvalósítandó alkotásuk témáját az éjszaka álmukból felvert diákok első riadt szava szolgáltatta. A kurzus rengeteg egyéb különös tapasztalatot is felszínre hozott. Mindenesetre érdekes, hogy a „poén-sablonok”¹⁶⁰ helyett itt épp a belevettség, az *öneszményűség* irányába próbálták meg szélesíteni alkotói lehetőségeket. (21. ábra)

2.3. A montázs

*„A montázs rendelkezzen a rémület gyorsaságával. Ne a fogalmi, hanem az asszociatív gondolkodásra apelláljon, amely a tudat legmélyebb rétegeit is képes megmozgatni.”*¹⁶¹
Erdély Miklós

Ahogy a *képi fordulat* gondolkodói reagáltak a képözön jelenségére, úgy nem spórolható meg a montázs módszerének – és főleg – szellemiségének az újraértékelése. Nem csak a képek borították be az élet minden területét, de a vizuális (és a verbális) ingerek *egymásra* is hatnak. Vagyis ebben a kaleidoszkópban hihetetlen erővel, permanensen generálódnak a montázsok.

A digitalizációnak köszönhető grafikai programokkal technikailag is könnyebbé vált a montázs-készítés és a non-lineáris filmvágás.¹⁶² Sokkal kézenfekvőbbé vált a montázsok használata és nem csak a technikában történtek változások. Bárki – akár egyénileg is - elsajátíthat és alkalmazhat olyan megoldásokat, ami korábban nem volt olyan könnyedén elérhető. A képek vágása, illesztése, sebességének megváltoztatása, tükrözése, *cropp*-olása, tónus vagy szín-változtatása, effektek használata szinte csak apró mozdulat. Ráadásul a közösségi megosztó felületeken azonnal terjed és reflektálódik az effajta kreativitás, motiválva és inspirálva a további

159 *Centre d'Art Contemporain - Domain de Kerguéhennec; www.kerguehennec.fr*

160 Erdély Miklós kifejezése.

161 ERDÉLY: Montázs-éhség....

162 DALY-WICE: *Alternatív kultúra – amit a '90-es évekről...*131.

alkotásra. Éppen ezért is elkerülhetetlen a téma újragondolása.

A montázkutatásban közelállónak tekintem az Iconic Turn kutatóinak a szemléletét, ami a képek és metaforák tudományának a tudatosabb kutatását veszi célba. A képre úgy tekintenek, mint amik „csak rá jellemző logikával bírnak”,¹⁶³ olyan művészi képre, ami autonóm, önálló státusa, súlya van. Hipotézisem szerint ahogy a kép, úgy a montázs sem csak „az érzékelés eredménye vagy az adott médium terméke, hanem a szimbolizálás folyamatához tartozik, amelynek segítségével elsajátítjuk a világot.”¹⁶⁴

Noha ennek hatalmas irodalma van, mégis újra fontossá válik az az elmélet és tapasztalat, amit Magyarországon Erdély Miklós *Montázsséhség*¹⁶⁵ című írásában a filmkészítéssel kapcsolatban manifestált: „A szétdarabolt valóság legyen ráilleszhető az asszociáció rekeszes futószalagjára, illeszthetősége folytán alapos, közvetlenül ható, és nemcsak foltokban tapadó hasonlatosság.”

Az esszémben egymást érintő és keresztező témák: az *asszociáció, a kreativitás, a jelentés, a metafora-képződés, az antropológia, a formális, a nyelvi és a non-verbális logika* ellentmondásai – ezek mind a montázs, ezen belül Erdély tapasztalatai felé terelik a gondolatfolyamot.

Erdély Miklós ebben a témában különösen megkerülhetetlen, mivel magával a *montázs* fogalmával talán ő foglalkozott a leg-lényegretörőbb módon. Írásai négy évtized után is nagyon inspirálóak. Ugyan érződik a kor strukturalista szemléletének és nyelvezetének a paradigmája, a korszellemnek megfelelően nagyon tájékozott volt az akkor rendkívül népszerű antropológiai és szemiotikai kutatások tekintetében, de messze túlmutat problémaérzékenységgel az akkoriban népszerű diszciplínákon. A paradox jelenségekhez való vonzódása például egyértelműen meghaladja a modernizmus egzakt, utópisztikus szemléletét. Ehhez adott volt az érzékenysége a tudomány és az élet paradoxonaira, valamint arra az „üres jelre”, amiről a montázsok kapcsán beszél. Az általa hirdetett társadalmi dekonstrukciót szintén a különböző dolgok egymás mellé rendelésével képzelel el.

Erdély Joseph Kossuthnak a művészet, mint önkiszélesítő tautológikus rendszert meghatározó gondolatával kapcsolatban állapítja meg azt, hogy az új komplexitása már a régi remekművekben is benne volt, azt az új művészetfogalom megalkotásakor ismerjük fel.

Kissé megfordítva: a montázsokkal kapcsolatos korábbi gondolatok semmit sem veszítettek aktualitásukból. Sem mint művészet-teória, sem mint alkotói módszer, sem mint a gondolkodásunk olyan metaforája, amennyiben a gondolkodásunk is távoli, különböző fogalmakat vet össze mielőtt a következményeket levonja. „Az emberi tevékenység, sőt az emberi lényeg legalapvetőbb kérdéseit

163 BREDEKAMP, Horst : *Fordulópontok*; In: *A kép a médiaművészet korában*; L'Harmattan 2006.

164 BELTING, Hans: *Valódi képek, hamis testek*; In: *A kép a médiaművészet korában*; L'Harmattan 2006.

165 ERDÉLY: *Montázsséhség...* 1966/4.

érinti.”

Az esszémnek ezt a fejezetét a montázst előkészítő véletlen és az allegória fogalmaival vezetem be. Mivel a leginkább montázs jellegű műfaj, ezért látszólag a *filmről* van a legtöbb szó, de az ennek kapcsán nyert általános tanulságok sokkal komplexebbek. A montázs témája éppen azért szerepel az esszében, mert az asszociativitásra és az analógiára alapuló kapcsolatokon alapszik működése. Erdély *Mozgó jelentés* című írása alapján az izomorf összefüggések meghaladásának lehetőségét vizsgálom: mind a film, mind az ő *hologram-struktúrája* és a montázs zenei szerkezetének segítségével.

2.3.1. A véletlen, az allegória és a montázs a klasszikus avantgarde-ban

A véletlen. A klasszikus avantgarde montázs-koncepciókhoz kapcsolhatók olyan fogalmak, mint például a *coincidencia*. A szürrealisták nagy energiát fektettek minden olyan alkotói módszer kutatására, aminek egy célracionális társadalomban nincs helye. Ilyen kategória például a véletlen, ami reményeik szerint az a szituáció, ami mentes minden olyan hamis tudattól, ami a társadalmi gyakorlat és a rossz kulturális beidegződéseink miatt alakult ki. A véletlen valami olyanra emlékeztet, ami túlmutat a mindennapok törvényszerűségein, egy fajta jelzéseként szolgálnak. Ezek a jelek valami rejtett értelem létezését sugallják.

Két egymástól eltérő tárgy vagy esemény azáltal kerül összefüggésbe egymással, hogy egy vagy több összhangban lévő részletet látunk közöttük.¹⁶⁶ Ilyenkor valami intelligenciát vélhetünk a történet háttérében.

Ez az értelemtételezés tulajdonképpen egyének vagy csoportok közötti konvención alapulnak. A szürrealisták képesek olyan „véletleneket” regisztrálni, melyek másoknak jelentéktelennek tünnének. Ha valaki keres, valószínűleg találni is fog két eltérő tárgy között olyan szemantikai elemeket, amik összefüggést sugallnak. Mivel az értelem kizárólag a kommunikációs kapcsolatoktól függ, az értelemtételezés konvencionális, vagyis egyén vagy csoportfüggő. Valéry megjegyzése szerint a véletlen előállítható. A kapcsolat felismerése valami asszociáción vagy analógián alapul.

A szürrealisták a véletlen provokálásának módszerére törekedtek, valamint a véletlen fölötti uralomra és a szokatlannak az ismételhetővé tételére. Megkülönböztettek „közvetlen” és „közvetett” véletlen-alkotást. Az előbbi keretében például a tasizmus vagy az akció festők alakították

166 BÜRGER, Peter: *Az avantgárd elmélete*; Ford.: Seregi Tamás, Univ, Szeged, 2010, 78. o.

vásznaikat. A véletlen létrehozásának „közvetett” módja viszont az eszközt illetően nagyon is megtervezett. Maga a folyamat egyfajta *automatizmus*, amiben csak az odavezető út kiszámított, a végeredmény nem látható előre.¹⁶⁷

Az allegória. A montázsról való értekezés Walter Benjamin¹⁶⁸ allegória fogalmával folytatható, az allegória- hatás és produkcióesztétikai mechanizmusaival. Benjamin ugyan a barokk irodalomra fejlesztette ki a fogalmat, de az avantgarde művekben találta meg megfelelő tárgyát (e kapcsolatra Lukács György hívta föl először a figyelmet, akinek a modern művészettel kapcsolatban nagy vitái voltak Adorno-val).¹⁶⁹

Az allegória folyamatát a következő sémák szerint lehetne elemeire bontani.

1. Az allegória alkotója kiemel egy részletet a „élet egész teljességéből” és megfosztja a funkciójától. Ez a szerves szimbólummal szemben egy olyan töredék, amiben eltűnik a teljesség hamis látszata.

2. Az ily módon létrehozott és elszigetelt valóságtörmelékek összekapcsolásával egy új értelmet hoz létre az alkotó. Ez a konstruált értelem nem a törmelékek eredeti kontextusából származik, hanem egy más fajta minőség jön létre.

Benjamin allegória-fogalmának e két első tétele gyakorlatilag fedi azt, amit *montázs*nak tekintünk, de további két tétele is figyelemre méltó: a harmadik tételben az allegorizáló tevékenységét a melankóliával hozza kapcsolatba: „a kiüresített embléma csalódott elhajítása”. A negyedik tételben előtérbe kerül a *befogadói* attitűd.¹⁷⁰

Bürger leírása szerint megkülönböztetődik *szerves* és *szervetlen* műalkotást létrehozó művész. Az utóbbi (akit Bürger avantgardistának is nevez) - a szervessel ellentétben (aki a klasszikus) - nem fogadja el kritikátlanul az élet komplexitásának anyagát. Annak jelentését először is kioltja azáltal, hogy kiszakítja egy részletét a *funkció*-összefüggéséből annak érdekében, hogy az eredeti jelentés helyett valami új, üres jel legyen, amit majd ő segít tartalommal megtölteni. Az avantgardista nem egy teljesség élő ikonját akarja megragadni, hanem fragmentumokat kapcsol össze valamilyen értelem-alkotás céljából.

167 Lásd: az esszé 3.4. Olvasási gyakorlat 3. - *Konspiráció-Teória Generátor* című fejezetének műleírását! A mű megtekinthető a világhálón: <http://pacsika.com/generator.html>

168 Walter Benjamin (1892– 1940) német filozófus, irodalomkritikus, esszéista, marxista teoretikus. Művei utóélete révén a 20. század egyik legnagyobb hatású művészeteteoretikusa.

169 BÜRGER: Az avantgárd..83. oldalának lábjegyzetében említi e felismerést Bürger. Lukács „Die weltanschaulichen Grundlagen des Avantgardismus”, *Wider den Missverständnis Realismus*, Hamburg, 1958, 41., továbbá: „Az avantgardizmus világnézeti alapjai”. LUKÁCS György: *Művészet és társadalom*; Gondolat, Budapest, 1969, 450. o.

170 Uo. 84-85.

Lukács György szerint a realista művész feladata az összefüggések feltárása, de ugyanakkor művészileg, a természet látszatának előállításával be kell, hogy takarja az összefüggéseket feltáró absztrahálási munkát. Ez épp az ellentettje az avantgarde műnek, aminek lényegi eleme annak létrejötte, megvalósulásának aktusa és hitele. Amíg a szerves alkotás egyes részleteinek saját autonómiája híján csak a teljes mű vonatkozásában van értelme, addig az avantgarde-ista fontos tulajdonsága az önmaga valóságtöredékekből való összemontírozottsága.

Éppen ezért a montázs nem egyszerű alkotói szisztéma, hanem a progresszív, újíto szemléletű vagy avantgarde művészet vezérlőelve. „A montázs feltételezi a valóság fragmentálását és leírja a műalkotás létrehozásának fázisait.”¹⁷¹

2.3.2. A montázs az avantgarde-ban

Általános értelemben a montázs különböző jellegű, eredetű és anyagú elemek egybeszerkesztését jelenti a modern művészetben.

A festészetben a montázs elv nem következett olyan természetességgel a technikából, mint majd a film esetén látjuk. Noha már Cézanne analitikus módon szétbontó tevékenysége is tartalmazta nyomokban, a kubizmus volt az, ami fölrobbantotta a reneszánsz óta uralkodó perspektíva- és ábrázolási rendszert, hogy aztán e valóságdarabokból valami új komplexitás születhesse. Picasso és Braque kollázsai, papírkivágásai valóban feszültséggel teliek, de anyagkollázsai a festészet paradigmáját nem borították fel. A képi egyensúly, kompozíció, stb. ugyanúgy fontos volt számukra, mint korábbi kollégáiknak, vagyis végső soron a festészet problémavilágán belül maradtak. Ugyan még figyelembe vették a kompozíciót, de a kubizmus, az expresszionizmus, a szürrealizmus és a dadaizmus már más anyagokat is a montázs is részévé tett (kollázs).

Viszont a kortársak ha lehet, még tovább léptek. Egyre több művész kísérletezett a fotó-technikával, mint például a dada vagy a szürrealizmus alkotói. A freud-i álom képei különös hatással keveredtek a valóság képeivel. *Max Ernst* Lautréamont¹⁷² meghatározása alapján szintén hozzájárult a montázs létrejöttéhez: „szép, mint egy varrógép és egy esernyő találkozása a boncaszalon.” A dada volt talán a montázs legelvhűbb képviselője, a szürrealisták a tudatalatti *abszurditását* tették hozzá. Az irodalomban verbális elemek töredékeiből szintén készülnek

171 Uo. 85.

172 Comte de Lautréamont (1846-1870); en.wikipedia.org/wiki/Comte_de_Lautréamont

montázköltemények, amíg Allan Kaprow¹⁷³ szerint a *happening* tulajdonképpen „események kollázsa”. Maga Kaprow is megjegyezte, hogy a happening-jeikben egy idő után feladták a színészek alkalmazását, mivel azok akció közben képtelenek voltak kiiktatni szerepjátszási reflexeiket.

Noha a fotóban sokáig csak több különböző felvétel egymás mellé ollózásának eljárását értették rajta, a fotómontázsok nagyon komoly újítást jelentettek az alkalmazott művészetekben. Hihetetlen erővel szólaltak meg John Hartfield fotó-részletekből össze épített plakátjai a 20-as, 30-as években. A nagyon dinamikus, új képi technika jelentősen befolyásolta a politikai szatíra világát az I. világháború után. Itt az egymás mellé rendezett, többszörözött képek és szövegek politikai üzeneteket szolgáltak, de egyben esztétika-ellenes gesztusok is. Ez azért is érdekes, mert a reklám és a design termelésében terjedt tovább e montázs-technika.¹⁷⁴

Ugyan a szürrealisták irodalmi tevékenységével kapcsolatban említi meg Bürger, de természetesen adódik a következő felosztás képzőművészeti értelmezése is: *szerves* – bármilyen hosszú is egy mondat, lezáródik, van vége – ezt nevezzük *szintagmatikus* struktúramintának.¹⁷⁵ A *szervetlen* műveknél *paradigmatikus* a struktúraminta -, mint például Aragon vagy Breton vagy más szürrealisták automatikus szövegeihez hasonlóan - elvileg nyitott, nincs lezárva.

*Adorno*¹⁷⁶ üdvözölte a montázs forradalmiságát. A szerves művészet imitálja a természet látszatát és egységét, a szervetlen alkotás lemond az összebékülés illúziójáról. „A művészet olyan látszatának, mintha a heterogén empiria megformálása által össze is békült volna vele, szét kell törnie, mert a mű magába fogadja az empiria betű szerinti, a látszatot tagadó romjait, mert beismeri a törést, és esztétikai hatássá funkcionálja át.”¹⁷⁷

Adorno egyébként az új eljárást kimondottan az antikapitalizmus, a baloldaliság ideológiájához társította, noha az olasz futuristák köztudottan radikális jobboldaliak voltak. Bloch, - aki szerint eltérő történelmi kontextusokban teljesen más hatásai lehetnek ugyanannak az eljárásnak - , meg is különböztette a *közvetlen* montázst a *közvetettől*.¹⁷⁸ Az előbbi a késői kapitalizmus, az utóbbi a szocializmusban létezik szerinte. Adorno és kortársai ugyan nagyon következetesen elismerték a kollázs és montázstechnikában a konstrukciós elvet, de azt nem, hogy mindez a jelentés egységének értelmében valami szintézissé – főleg nem – esztétikai entitássá álljon össze.¹⁷⁹

173 Allan Kaprow (1927-2006) amerikai képzőművész

174 The Atlantic; *The Object Poster, the Visual Pun, and 3 Other Ideas That Changed Design* by Steven Heller

175 BÜRGER: Az avantgárd elmélete... 94. o.

176 Theodor W. Adorno (1903-1969); en.wikipedia.org/wiki/Theodor_W_Adorno

177 BÜRGER: Az avantgárd elmélete... 232.

178 Megjegyezném, néhány oldallal ezelőtt pontosan ezekkel a kifejezésekkel történt a *véletlenek* tipológiája: Lásd: 2.3.1, 51. oldal.

179 BÜRGER: Az avantgárd elmélete... 93.

2.3.3. A leginkább montázsjellegű műfaj a film

A film az a műfaj, amiben a montázs jelensége a legadottabbnak tűnik, mivel az egymást követő fényképek gyorsasága valami új minőséget hoz létre. Montázsjellege mégsem egyszerűen a médium által adott technikai adottságából következik. Más a film alkotása, ha egy természetes mozgásfolyamat rögzítünk vagy ha vágással alakítjuk a filmet, ahol művivé válik a mozgássor. A montázs kialakulását a huszadik század elején a filmkészítés technikai fejlődése nagyban segítette. Az addig óriási méretű kamerák, a gyakori leállásokat kényszerítő filmkazetták hossza, valamint az, hogy csak erős napfénynél lehetett felvételt készíteni nagyban behatárolták a szakmai és a művészi kreativitást. A még mindig súlyos, de már mozdítható felvevőgépek, a külső terek és az egyre erősebb villanylámpák egyre inkább felszabadították az alkotók fantáziáját az addigi színpadias beállításoktól a kísérletek irányába.

Amerikában David W. Griffith¹⁸⁰ teremtette meg¹⁸¹ a paralel, elbeszélőmontázst, a klasszikus avantgarde idején Vsevolod Pudovkin¹⁸² alkotta meg a teóriáját. Ebben az elméletben egy vagy több cselekményszál bonyolódik – párhuzamosan, akár több helyszínen -, de a kronológiát többnyire lineárisan vezetve.

Szergej Eisenstein¹⁸³ dolgozta ki az *expresszív, ellentétes montázs* elméletét, amiben egymás hatását fokozó vagy éppen csökkentő képsorokat ütköztet. Híres mondata, miszerint „1+1=3” az ellentétes képek, képsorok egymás hatását erősítő szerepét jelentette. Másik számtani hasonlattal: két elem összekapcsolásából nem összegük, hanem egy más fokozatú, más dimenziójú dolog jön létre. A megvalósuló jelentést a kép tárgyilag nem tartalmazza, az a képek egymáshoz való viszonyából valósul meg.

A rendező elszánt és tudatos tevékenysége során beemeli a környezetéből azokat a hatásos elemeket, amivel a montázs folyamatában átszabja a valóságot. Eisenstein a felvételt ugyanúgy az alkotói aktus részének tekinti, mint a montázsalkotást, amivel úgy akar hatást kiváltani a befogadóban, hogy a *kívánt asszociációkat* keltse benne.

Ahogy a baloldali avantgarde irányzatok – vagy a jobboldali olasz futurizmus – úgy az attrakció montázsa is a polgári élet és kultúra intézményeinek és szemléletének a bombázását tűzte ki célul. A montázs konfliktus és ütközés, - ahogy minden művészet az.¹⁸⁴

180 David Llewelyn Wark Griffith (1875-1948); https://hu.wikipedia.org/wiki/D._W._Griffith.

181 BAZIN, André: *Mi a film?*; Osiris, Budapest, 2002.

182 Vsevolod Illarionovics Pudovkin (1893-1953); hu.wikipedia.org/wiki/Vsevolod_Illarionovics_Pudovkin.

183 Szergej Mihajlovics Eisenstein (1898-1948); hu.wikipedia.org/wiki/Szergej_Mihajlovics_Eisenstein.

184 A szituacionisták gondolata, a 'détournement', a kiközlés módszere is a megfagyott kapcsolatok kifordítását célozta, ahogy lényegében a dekonstrukció is hasonló fegyverrel dolgozik. A rögzült kapcsolatokra való

Eisenstein hosszas elméleti kutatásai nyomán több montázs-tipológiát is megalkotott. A montázsok minőség-tartalma szerint például a *logikus*, az *illogikus*, a *metrikus*, az *asszociációs* montázsokat különböztette meg. Az *asszociációs* montázsok - az intellektuálisakkal szemben - emocionálisak, mivel az érzelmi hatás elérése érdekében a tartalom dinamizálása a céljuk.

Szintén a dinamikus jelleg fejeződik ki a zenei kifejezések használatával megalkotott tipológiában, melyen belül a *metrikus*, *ritmikus*, *tonális* és a *felhangmontázsokat* különböztette meg.

A *metrikus* montázs mindegyik más alapja, a többi ennek a speciális változata. Ennek során a vágás egy adott képkockaszámot vagy időt, az egyes felvételek abszolút hosszát követi - tekintet nélkül azok tartalmára. A gyorsítás mechanikussága okozza azt a feszültséget, melyet az egyes felvétel-részek megrövidítése eredményez.

A *ritmikus* montázs a képi folytonosság megteremtése vágásról vágásra. A tartalom itt nem válik a számtanilag meghatározott ütem alárendeltjévé, hanem egyenlő szerephez jut (aktuális, valós hossz). Az ütem alkalmazkodik a képek specifikus tartalmához. A felvételen belüli mozgás számít, a tárgyak mozgása, a néző tekintete. A ritmikus montázs hatása emocionális.

Hangsúly- vagy más néven *tonális* montázs – a beállítások érzelmi hangsúlyán, a felvétel alaptónusán alapul, a ritmikus montázsokhoz képest tágabb értelmű megoldás. A ritmikus montáznál magasabb szinten fejődik ki emocionális hatása.

*Felhang-*montázs – a metrikus, ritmikus és hangsúlyos tényezők együttes használata, a felvétel összes hatótényezőjének figyelembe vétele, egy fajta szintézis. Az emocionális impresszió helyett a közvetlen, fiziológiai percepció. Nem maguk a montázst alkotó részek, hanem az azon belüli különbségek konfliktusa fontos, mint például az alak és a háttér látványának festői eltérése, az eltérően megvilágított felvételek váltakozása, stb.

Az *intellektuális* montázs – motívumokon alapul, rejtett, intellektuális tartalommal bír, metaforizál.

A hangosfilm megjelenésével az újabb alkalmazható eszközzel „vertikális montázs”-zsá gazdagodott a film.¹⁸⁵ A hang viszonya a képhez szintén lehet paralel vagy ellenpontoszerű. A belső,

rákérdezéssel történő kritika gyakorlatilag minden provokáció alapeleme.

DEBORD, Guy: *A spektákulum társadalma*; Ford.: Erhardt Miklós; Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Budapest, 2006.

185 Fontos megemlíteni, hogy ugyan André Malraux szerint a filmet a montázs tette művészetté, de a film közel sem mindig használja a montázs eszközét. A filmművészetben a húszas évek szovjet forradalmi avantgardjének – amire Erdély Miklós is sokat hivatkozik – és a némafilmek időszakának attitűdjéből eredendően adódott a montázs. A montázs ezen aranykorszaka után megjelenő hangosfilm miatt halálra ítéltetett a filmnyelvnek az a fajta esztétikája, ami akadályozta a realista szándékok megjelenését. A montázból ugyan megmaradt az összefüggéstelen leírás és az esemény drámai analízise, ugyanakkor az objektivitás illúziója érdekében lemondott a metafora és a szimbólum használatáról és a montázssal együtt az expresszionizmusa is eltűnt.

A harmincas évektől a realizmus, később a neorealizmus formanyelvének a kialakulása vált jellemzővé,

majd a virtuális vágás tovább gazdagította a technikai és tartalmi lehetőségeket. Erdély Miklós, aki maga is vágóként dolgozott a Televíziónál többször is idézte Pudovniknak azt a gondolatát, miszerint a már korábban felvett képanyagnak, mint adott képözönnek elkészítését nem érezte olyan fontos alkotói aktusnak, mint ezzel szemben a vágást, ami a montázstechnika által az alkotás lényegi része.

A húszas-harmincas évek Szovjetuniójában hatalmas viták zajlottak a filmelméletben a montázshasználat körül. A moszkvai *Kinopravda* (Cinema Verité - Moziigazság) című folyóiratukban a montázs nem egyszerűen esztétikai vagy technikai probléma volt. A hagyományos filmi megoldások a hagyomány, a kommercializmus, sőt a burzsoá parazitizmus csökevényének számítottak.¹⁸⁶ Tagadták a film narratív szerkezetét, hittek a montázs társadalom-formáló szerepében.¹⁸⁷ Lev Kulesov¹⁸⁸ szerint a film lényege nem egyszerűen a látvány, hanem az a képek összeállítása, vágása során alakul ki. Elutasította magának a színészi játéknak az addigi jelentőségét is. Szerinte az emberi érzelmeket is a vágóollóval lehet kifejezni. Egyik kísérlete során egy színész változatlan tekintetében aszerint látott a néző gyászt, szerelmi vágyat vagy éhséget, hogy éppen egy koporsó, egy nő vagy egy étel képkockái váltották az emberi arcot. A kapcsolódás, a kontextus a

megtörtént a hang és a kép teljes összebékülése. A Hollywood-ot követő időkben a nemzeti filmgyártások kialakulásával – francia, olasz, német, stb. - nem a 'hogyan', hanem a 'mit' kérdése foglalkoztatta a rendezőket. Az egyre érzékenyebb emulziófajták lehetővé tették a jobb képi lehetőséget a mélységélesség kihasználására, ahogy a rövid fókusz távolságú, nagylátószögű objektívek is egyre jobbak lettek. Megnőtt a világítás szerepe és megjelentek a színek is. A filmi megoldás a látvány mélységével a 'drámai térbe' lépett be, ezzel együtt a szereplők színpadiassága is megszűnt. A háttér életre kelt.

A hagyományos montázs veszít jelentőségéből, mert a film cselekményét kevesebb vágással is el lehetett érni, így a felvett jelenetek hossza is megnőtt. Nem mondhatjuk minden esetben, hogy a montázst teljesen nélkülözték, hanem inkább a kép plasztikájába lett beolvasztva. A mélységélességnek köszönhetően a néző közelebbi kapcsolatba kerül a képpel és ez a közvetlenség a befogadásnak egy aktívabb formáját feltételezte.

André Bazin könyvében egy külön fejezetcím (*Tilos a montázs*; Bazin 18-60. o.) foglalkozik azokkal a filmes megoldásokkal, amelyekben kimondottan hátrányos montázst alkalmazni. Amikor a jelenet két vagy több szereplőjének vagy tényezőjének együttes jelenléte a film tartalmi részét képezi, akkor tilos a montázs. Ugyanígy fontos lehet a montázs absztrakt idejűsége helyett a valós idejűséget használni. Buster Keaton gegjei általában az ember és a tér kapcsolatának valós idejű és -terű komikumára alapszik. Burleszkjének hatásosságát egyetlen vágással tönkre lehetne tenni.

Érdekes, hogy Erdély Miklós idejében, az általa kritizált „művészfilmek” egy részében divatba jöttek a „hosszú snittek”, vagyis Antonioni, Jancsó szinte vágásmentes, hosszú beállításai. Úgy fűztek össze térbeliséget hangsúlyozó jeleneteket, hogy a kamera elment az egyik helyről a másikra, követve végig a kiválasztott szereplőt.

HORÁNYI Özséb: *Jel, jelentés, információ*; Gyorsuló idő sorozat, Magvető Kiadó, Budapest 1975.

A 'hosszú snitt-re' kiváló példa Michelangelo Antonioni *Foglalkozása* riporter című filmjének egy kb. 8 perces vágatlan esemény-gazdag jelenete (24. ábra):

http://www.dailymotion.com/video/x2ny6a_michelangelo-antonioni-profession-r_shortfilms

BAZIN: ...2002

BÁRDOS Judit: *Az attrakciók montázsától az intellektuális film elméletéig*.

<http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9803/bardos.htm>.

186 War of Soviet Montage; <http://www.sensesofcinema.com/contents/06/41/dziga-vertov-enthusiasm.html#2>

187 VERTOV, Dziga: *Variant of Manifesto* In.: 100 Artists' Manifestos; Penguin Books, 2011.

188 Lev Vlagyimirovics Kulesov (1899-1970); hu.wikipedia.org/wiki/Lev_Vlagyimirovics_Kulesov

lényeg. A rendező a pontosan megtervezett forgatókönyvvel kizárja a véletlent és az improvizációt.¹⁸⁹ (22. ábra)

Kulesov elutasította a valóság képeinek dominanciáját a filmben, ellentétben a montázst szintén fontosnak tartó Dziga Vertovval,¹⁹⁰ aki számára a kamera és a filmre közvetlenül felvett valóság volt a lényeg. „Én vagyok a filmszem. Én vagyok a gép-szem. Én vagyok a gép...” – vallotta. A különböző helyszíneken, bármilyen időpontban, folyamatos mozgásban megörökített képeket, tényeket, eseményeket később már csak montírozni kellett. Szükségtelennek ítélte a filmi cselekményt, a forgatókönyvet, egyáltalán a játékfilmet, mint a régi, „polgári” világ ósdi maradványát említette. Eisenstein szerint a filmben a hatás az *oppozíciók* és a befogadó pszichikumában felgyülemlett *asszociációk* útján jön létre. „A montázs folyamán nem az egyes jelenségek, hanem az adott néző asszociációs láncainak a szembeállítása megy végbe.”¹⁹¹ Megkülönbözteti saját „cselekvő” stílusát Dziga Vertov „szemlélődő dinamikájától”, amiben társa a szembeállítás, összeütközés helyett „a statikus darabokat a montázssal maszkírozza”. Kulesov túl egyszerű, egyjelentésű és passzív „montázsbetűjét” is kritizálja. Ehelyett az önállóbb és komplexebb „montázs-sejtet” tekinti a montázs alapegységének. Az önmagán belül is ellentétesen szerkesztett beállítások más snittekkel is kontrasztot alkotnak, ahogy ütközve kapcsolódnak a film más alkotó elemeivel is.

Az esszém szempontjából külön figyelemre méltó az a következetesség, ahogy Eisenstein a számára rendelkezésre álló nyelvvelméleti¹⁹² és antropológiai eredményeket kutatta teóriájához. Európában tett utazásai során több nyelven is képes volt tanulmányozni korának tudományos gondolatait. Ismerte és hasonlóságot érzett saját és James Joyce pszichológiai-alkotói motivációi között, akit nem csak felkeresett 1929-ben Párizsban, de kölcsönösen inspirálták is egymás munkáját.¹⁹³

Montázselmélete már korai időszakában sokat merített a pavlovi reflexelméletből, hogy aztán a húszas évek végére a pszichológia *asszociatív* formája felé forduljon. A primitívnek nevezett népek prelogikus gondolkodása, Lucien Lévy-Bruhl¹⁹⁴ gondolatai vagy James Fraser

189 Lev Kulesov: *A montázs mint a filmművészet alapja – A film művészete (Tapasztalataim)* című 1929-ben megjelent kötetéből. Magyarul a teljes szöveg a *Filmművészet és filmrendezés* című Kulesov-válogatásban olvasható (válogatta: Zalán Vince, Gondolat, Budapest, 1985, 86-98. o.).

190 Dziga Vertov (született Denis Arkadievitich Kaufman, 1896-1954)

191 GERÉB Anna: *Orosz montázsiskolák II. - Filmtörténet tizennégy részben.*
<http://www.filmtett.ro/cikk/661/orosz-montazsiskolak-2>

192 Fontos olvasmánya volt például Mihail Mihajlovics Bahtyin (1895-1975) szovjet irodalomtudós munkássága; hu.wikipedia.org/wiki/Mihail_Mihajlovics_Bahtyin

193 PALMER, R. Barton: *Az Eisensteini montázs és Joyce Ulyssese - Az újragondolt analógia*; Ford.: Winkler Nóra, Metropolis, 2007. 01. 14.

194 Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939) francia filozófus, szociológus és kulturális antropológus;

*Aranyág*¹⁹⁵ című műve nyilván közvetlen hatással volt a montázs működési mechanizmusának modellezésére.

Az Eisensteint példaként idéző Erdély Miklós¹⁹⁶ erősen bírálta korának „művészfilm”-készítőit, akik messze nem használták ki a technika adta lehetőségeket, a néptömegek képzeletének a felszabadítása helyett annak „elbódításában” vesznek részt. Cirkuszigazgatóhoz hasonlított olyan „művészfilm”-rendezőket is, mint például Fellini. Magukat a műveikben az idő szalagját és a képeket bátran szeletelő írókat és a költők egy részét is inkább tekintette a film műfajához közelebb álló alkotóknak, mint a legtöbb rendezőt.

Kritikusan a filmnek a „gesamtkunstwerk”-jellege helyett azok *interdiszciplinaritását* kérte számon. A lineáris, irodalmi, illusztratív szerkezet helyett valami komplexebb jelentést generáló film-készítési módot vizionált.

A montázs a tudat láthatatlan részeit az *asszociativitás* segítségével aktiválja, amiben az indulatnak és a hirtelenségnek, a gyorsaságnak is szerepe van. Az igazi alkotás ugyanis a gondolatébresztést nem a formális logika szerint végzi. A tartalmat nem valami közlés útján adja, hanem valami olyan állapotot hoz létre a nézőben, amit Erdély *jelentéskioltásnak* nevez.

Noha a mű részei a kontextusukból vagy a funkciójukról leválasztott elemek, a mű egésze egy üres jel. A montázst felépítő fragmentumoknak a jelentése nem összeadódik a műben, hanem éppen, hogy kioltják egymást. Ez az űr az, ami a nézőt olyan állapotba hozza, hogy egy szokatlan logikai szinten mégis egységet érez. Ez a katarzis. Vagyis paradox módon az eisenstein-i „1+1=3” ebben az esetben: „1+1=0”.

Erdély írásában a nyelvészek által újonnan felfedezett, nem lineáris nyelvi összefüggéseket említi példának, amelyek a „nyelvet áthatják és a szinkronstruktúrák létét felfedik. „Oscilláló dialektikájukkal kutatják a kollektív tudatalatti termékét, a nyelvet.” Az új film szerinte álomszerűen szervezheti a valóság fragmentumait valami „közös tapasztalat” szellemében (Hérakleitosz). „...ne engedje a már ismert jelévé zülleni a minden esetben egyszerit, hanem a totális jelentésszint, létintenzitás és létöröm felé terelje, melynek nincs és nem is lehet jele...Ez a nyelv nem tűrheti a megfagyott jelentést.”

Erdély a montázs ügyével kapcsolatban – ahogy Eisenstein is annak idején – az antropológia kutatási eredményeivel érvelt. A kultúrtörténeti összefüggés-láncolatokat kereső¹⁹⁷ Lévi-Strauss

hu.wikipedia.org/wiki/Lucien_Lévy-Bruhl

195 James George Frazer (1854-1941) skót származású szociálantropológus; en.wikipedia.org/wiki/James_George_Frazer
http://www.ng.hu/Civilizacio/2007/01/Sir_James_Frazer_szuletese

196 Erdély Miklós (1928-1986); hu.wikipedia.org/wiki/Erdély_Miklós

197 ERDÉLY Miklós: *Montázsgesztus és effektus*; 1995 In: Erdély Miklós: *A filmről*. Szerkesztette: Peternák Miklós. Tartóshullám, Budapest, 1995.

tapasztalatait hívta segítségül. Az az ellentét, hogy az ember értelme által különbözik a többi állattól – szerinte – valami fajta rettegéssel, elátkozottság-érzettel és büntudattal járt együtt. Ez a szorongás vetítődött ki a megteremtett démonokra és istenekre és az első piramisok már úgy tekinthetőek, mint az ember tudatának geometrikus mintázatának egyik első montázs.

A Saussure által történő *oppozíciókban való gondolkodás* adottsága alapozza meg az embernek azt az átrendezési képességét, ami a montázsgesztus lényege. A tudat, a gondolkodás és a montázs analógiája érvényesül az ember fogalmainak kialakulásában, ahogy a valóság és tudati képe közötti különbség tekintetében valami fajta autonómia valósult meg.

2.3.4. A jelentés mozgásban¹⁹⁸

Erdély a filmek szerkesztési elvében *nem a szemiotikai* elvek szerinti felépítettséget tekinti irányadónak, hanem a mű struktúráját vizsgálva állapítja meg a lineáris és a centrális szegmentumkapcsolódásokat, illetve hogy minden más is ezeknek az alapsémáknak a kombinációja. A narratív, elbeszélő jellegű váz a lineárishoz kapcsolható, a centrális pedig az a szerkezet, amiben a szegmentumok egy bizonyos motívum köré rendeződnek és például az *asszociáció* útján képes az összes többi részletet értelmezni. Bódy Gábor¹⁹⁹ ezt egyfajta „flipper-struktúra”-hoz hasonlítja, ahogy a játékgép mintájára bizonyos esetekben a gép minden lámpája – ez esetben az értelmezés – az asszociációk hatására kigyullad. Erdély a filmek struktúráját a linearitással szemben a zenei szervezéssel veti össze. Az ismétléses technikával ki tudja cselezni a szemiológia szükségességét, mivel a nem szükségesen az analógián alapuló jelek egy fajta ritmika szerint rendeződnek el.

A szinkronstruktúrák vizsgálatánál szintén a zenei szerkezet a példa. Az a lehetőség, amikor egy film részleteit minden narratív értelmezéstől megfosztva vágják össze úgy, ahogy például egy film nagyon rövid előzetesét. Ezek az előzetesek sokkal stimulálóbb hatásúak és - ellentétben a megvalósult filmmel – éppen az az értelmük, hogy magára a film megtekintésére mozgósítson. Nyisson ablakot a témára, de ne varrja el a narratív szálakat. Egy már megvalósult mozi-élmény a történet megismerésével általában kioltja a további érdeklődést, nem úgy, mint a zene esetében, ami – siker esetén – valószínűsíti a vágyat egy újabb megtekintésre.

198 Ebben a fejezetben nagyban támaszkodom Erdély Miklós: *Mozgó jelentés* című írására: ERDÉLY Miklós: *Mozgó jelentés*; Valóság, 1973. 11. 78-86. o.

199 Bódy Gábor (1946–1985) filmrendező, videó-művész és teoretikus.

Az izomorf összefüggések meghaladása: hologram-struktúra. A homályosan, elmosódottan értelmezhető jelek egy másik kontextusban megtalálják vagy éppen elveszítik eredeti jelentésüket. A művészi alkotás információs értéke nem egyezik meg a használt jelek információs összegével.

A mű inkább közvetítő stimulátor, mint valami, ami szemiológiai értelemben jelöli a művész üzenetét. A cél valamilyen szinten elkerülni a *jelölt* és a *jelölő*²⁰⁰ közötti izomorfiát. Egy olyan közvetítő használatára van szükség, aminek minden részlete az egészre is képes utalni, ahogy a hologram esetében van. A hologram interferencia-csíkok halmaza, semmi hasonlatossága nincs ahhoz, amit közvetít. Minden fragmentum tartalmazza az egészre vonatkozó információt is. A közlés helyett a mű „gondolat-ébresztő”-funkciója működik.

Ebben az esetben az alkotó azt a szituációt akarta létrehozni, amiben az általa képviselt gondolat megszülethet. Az alkotó az ihletettséget adja a közönségnek olyan módon, hogy egy bizonyos állapotba hozza. A befogadói munka az üzenetnek nem valami fajta jelhalmaz megfejtéséből áll, hanem a hatás átéléséből. A néző egy másik állapotba kerül, ahogy például egy burleszk film is egy másik állapotba helyezi a nézőt azzal, hogy megnevetteti.

A hipotetikus jelentésszint feltárása útján lehet elérni a jelentésnek és a tudatnak azt az „ősnevező” rétegét, ahol a szavak és a fogalmak létrejönnek. Ezen a szinten a rokon és átvitt értelmű szavak öntudatlan állapotukban is nagyon eleven kapcsolatokat rejthetnek, mégpedig a létrejöttük ősi időszakából. A metaforák tudatnak ebben az elbújt rétegében keletkeznek. A verbális és nyelvi nehézkesség helyett ebben a totális jelentésszintben a percepció és az észlelés közegében nyílik tér a művészeti kifejezőeszközök számára. Ez a nyelvi eszközök nélkül is megragadható terület lehetőségekkel teli terepe a zenei és a montázs-koncepcióknak.

A Lévi-Strauss-ra is oly nagy hatású Saussure szerint a nyelv kollektív szerkezeteket őriz. A rítusok, a totemizmus, sőt a rokoni kapcsolatok ennek az öntudatlan nyelvnek a részei. Mivel szerinte a teóriák mindegyike csak egy újabb mítosz, a filozófiai írásait is zenei formák szerint alakítja, mivel a legendák formája is mindig zenei - gondoljunk a történetek, rítusok ismétlődésére, ritmusára. Erdély ehhez hasonlóan szeretné a filmi szegmentumokba is beleláttni ezt az evidencián túlmutató többértelműséget.

„A film mint zenei álom fölfejtetheti azokat a vágystruktúrákat, azokat a rejtett emberi képességeket, melyeket a tradíció a megvalósultban, nyelvi formában, fogalmi készletében fogva tart. A már meglévő tehetetlenségi nyomatókát nevezi Marcuse "öszönökbe behorgonyzott ellenforradalom"-nak.”²⁰¹

200 A jelölt és a jelölő - lásd: 38. lábjegyzet.

201 ERDÉLY: *Mozgó jelentés...*78-86.

SEBŐK Zoltán: *Új misztika felé. Beszélgetés Erdély Miklóssal*; Híd, 1982. március, Forum, Újvidék, 365-376.

Noha Erdély a filmmel kapcsolatban írta gondolatait, az említett szerkezetet minden diszciplínára alkalmazhatónak vélte. Kiváló példa *Ásványgyapot*²⁰² című akciója, ami keretében felolvas egy olyan szöveget, amiben mind az idő (*tegnap, először életemben; ...de erről majd később*), mind a tér (*kerületi tanács; tenger; papír fehéren világító szálloda a párnafestékszerű atlanti égen; pecsételő szoba*) a fragmentumaira szakadozik, hogy aztán az egyes szám egyes személyben mesélő *asszociációi* kössék össze őket. Közben a rokon és átvitt értelmű szavak (*a fürdőzés örömeinek adóztam; adóztam*) által is támogatott ironia többször újrakeretezi a történetet, átminősítve bizonyos jelentéseket és az elhangzó irritáló kis történetet. Az ismétlések (például Proust neve) és a keresztbe utalások egy nagyon feszített ritmust adnak a személyes hangulatú szövegnek. A szinte minden mindennel összekapcsolható motívumok úgy egyesülnek egy újabb szituációban, hogy a felolvasás végeztével Erdély több palack bélyegzőfestéket önt egy ásványgyapottömbre, amibe belenyomja egy Proust-kötet fedőoldalait és gerincét, majd lepecsételi vele a gépírási lapot. A szerkezet valóban nagyon filmszerű, még a Bódy Gábor-féle „flipper-struktúra”²⁰³ is belép, ahogy egy-egy pillanatban számtalan más jelentés-fragmentum villan fel egyszerre a szétáramló asszociációk impulzusára.

Erdély szerint a montázstechnika interdiszciplinaritása az élet minden területén érvényes. A montázst azonosította magával a gondolkodással, ami szintén távoli dolgokat illeszt össze mielőtt levonja a következtetéseket.

Noha a művészettel kapcsolatos kutatások a tudományos egzakttságot a formális logika alapján próbálta biztosítani, épp a legegzaktabbnak vélt természettudományok ütköztek olyan filozófiai problémákba, amik ennek a szemléletnek a meghaladására kényszerítették. A megoldhatatlannak tűnő, a továbblépést akadályozó paradoxonok a tudományfilozófiát éppen az intuitívabb, interdiszciplínásabb, a művészi kreativitás irányába terelik. A problémák nem ragadhatóak meg azokkal a nyelvi lehetőségekkel, amik a rendelkezésünkre állnak. Vagyis a tudományos gondolkodás is érdekelt azoknak az utóbbi időkig lenézett gondolkodási rendszereknek a kutatásában, amit inkább a *non-verbális*, a *vizuális*, az *asszociatív* vagy *metaforákon* alapuló diszciplínák alkalmaztak.

202 Az akció leírása: *Tartóshullám*; szerkesztette: Beke László, Szőke Annamária, Csanádi Dániel, Budapest, 1985, 151. oldal. Ebben a kiadványban szerepel FÖLDÉNYI F. Lászlónak a műről szóló kiváló elemzése is, aminek *Tanulj meg felejteni!* a címe.

203 ERDÉLY: *Mozgó jelentés...* 78-86.

2.3.5. A montázs befogadása

„Megérteni annyi, mint egy valóságtípust a másikra vissza vezetni.” - Claude Lévi-Strauss²⁰⁴

Marcel Duchamp 1957-es írása óta vált a művészetelméletben igazán tudatossá az, hogy a kreatív aktusban a tárgyak létrehozása helyett a hangsúly egyre inkább a tárgyak befogadására, interpretációjára helyeződik át. Az alkotás folyamatában a művet megalkotó művész döntései sokszor tisztán intuíción alapulnak. Ezek az ítéletek általában nélkülözik az önreflektív analízis olyan objektivitását, ami a mű további életét lényegileg befolyásolja. A befogadó az, aki a művet segíti elhelyezni a külvilág kontextusában azáltal, hogy megfejti és értelmezi a mű mélyebb tartalmát. E nélkül az alkotó közreműködés nélkül más az alkotás sorsa. Az utókor az, aki - akár az elfelejtett művek rehabilitálásával - hozza meg a végleges ítéletét.²⁰⁵

A befogadás problémája jóval fontosabb és terjedelmesebb annál, mint hogy méltó módon részletezni lehetne egy esszé keretében. Az egymásnak ellentmondó interpretációs megközelítések és logikai paradoxonok is bonyolítják a képet.²⁰⁶ Amiben a legtöbb gondolkodó egyetért, az az egzakt értelmezés lehetetlensége vagy korlátoltsága.

Már az a dilemma se könnyen oldható fel, hogy egy interpretálandó tárgyat hatásaitól függetlenül vizsgálhatunk, vagy azokkal együtt értelmezzük.²⁰⁷

Umberto Eco megemlíti egy interpretációval foglalkozó hermeneutikai tanulmányokban előforduló trichotómiát is.²⁰⁸ Ez a felosztás azt szemlélteti, vajon az értelmező személy a szerző szándékát (*intenzio auctoris*), a befogadó-olvasó motivációit (*intenzio lectoris*) vagy közvetlenül, magában a tárgyban vagy a szövegben benne lévő (*intenzio operis*) üzenetre figyel.²⁰⁹

Egy további, részben hasonló felosztás szerint (a) az értelmezés során elsődlegesnek

204 KAPITÁNY Ágnes és KAPITÁNY Gábor: Rész vevő megfigyelés a saját társadalomban – korszakok szimbolikája; In.: Jelbeszéd az életünk 2. Osiris, Budapest, 2002; 124. o.

205 „Mostanra már minden bizonnyal világos, hogy az egymástól. megkülönböztethetetlen tárgyakból különböző műalkotások keletkeznek a különböző érintkezések nyomán, így hát az értelmezést olyasminek tekintem, ami az anyagi tárgyakat műalkotássá alakítja...Az anyagi tárgy csak egy értelmezés függvényében válik műalkotássá.” „Az értelmezés az átváltoztatás eszköze, amelynek révén teljesen közönséges tárgyak is művészetté emelkedhetnek.”DANTO, Arthur C.: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?*...53. és 91.

206 Az utóbbi időben főként Eco, Bächtmann, Danto, Bürger gondolatai, valamint az antropológiai megismerési lehetőségekről szóló írások (az evolucionista vagy strukturalista vs kulturális relativizmus vita) hatottak rám a leginkább a befogadás témakörében. Ezen kívül a befogadról az esszémben már esett néhány rövid szó Erdély Miklós gondolatain keresztül a 2.3.5. fejezetben.

207 Eco az előbbi *generatív*, az utóbbi *interpretatív* megközelítésnek nevezi, (Patrizia Violi-ra utalva, 1982) *ECO: Az értelmezés határai*.... 32.

208 Uo.

209 A 3.2. (*intenzio lectoris*), a 3.3. (*intenzio operis*) és 3.4. (*intenzio auctoris*) fejezetekben a fenti interpretációs megközelítéseket próbálom modellezni.

tekintjük a művész intencióját, azt az értelmet, amit az alkotó közölni akart. Ugyanakkor (b) lehet, sokkal többet tudunk meg – akár magáról a művésztől is – ha azt figyeljük, maga a mű mit mond – függetlenül az alkotó szándékától. Továbbá lehet fürkészni (c) a közölt tárgyat az őt definiáló jelentésrendszerekkel és kontextusával kapcsolatban. Viszont az is lehetőség, (d) hogy a befogadó csak azt keresi az üzenetben, amit ő a saját jelentésrendszerével, vágyaival, elvárásaival lát bele az értelmezendő tárgyba.

Bizonyos tudósok – mint például Hans Sedlmayr²¹⁰ – megpróbálnak minden szempontot kielégítő értelmezési teóriákat fölállítani. Oscar Bäetschmann szerint azonban a Sedlmayr által kidolgozott *struktúra analízis*, - amiben az írás „négyzertes értelme” technikáját alkalmazza - ugyan komplexen igyekszik megragadni az értelmezés aktusát, de az interpretáció logikai paradoxonjait nem bírja feloldani. Ráadásul tudjuk, hogy az újonnan megjelenő műalkotások ellenállnak az addigi értelemtételezéseknek, a befogadót mindig egy eredetibb interpretációs stratégiára kényszerítik.

Bizonyos szerzők az alkotó eredeti intencióját tartják meghatározónak, mint például Susan Sontag,²¹¹ akivel Arthur C. Danto maga is vitatkozik könyvében.²¹² Sontag tiltakozik az ellen, hogy a műalkotás egyfajta explanandum vagy valami *tünet* lenne. Ellenére van az, hogy egyes értelmezők az alkotásban kódokat, szemiotikai elemeket, freudi vagy kultúrantropológiai jegyeket látnak bele. Sontag szerint magára a műre kell fókuszálni, amittől a néző mindent megkap a befogadáshoz.

Danto - mindezt *antiintelektuális* pozícióként értékelve - hisz az értelmezés átváltoztathatóságában, ami együttesen jön létre az esztétikai tudatban. A művésztől, korától, élethelyzetéről tudottak korlátozhatják az értelmezések körét. Egy-egy alkotás számtalan olyan indirekt elemet is magában foglalhat, amit a művész nem szándékozott beletenni, nem keresett, de az alkotás folyamata közben „talált”. Bármilyen közlésnek – egy műalkotásnak mindenképp – lehetnek olyan mélyrétegei, aminek az üzenet közlője nem volt tudatában. A nem-szándékosság ellenére is olyan értékes információk lehetnek egy alkotásban, amik csak egy *mély-értelmezés*, valami pszichoanalízisre emlékeztető folyamat során kerülnek a felszínre. Az a tény, hogy a művész személye és gondolkodása maga is egy társadalmi-kulturális produktum, megkérdőjelezi a művész saját alkotásához köthető objektivitását. Emellett a kulturális kontextusba ágyazott egyéniség ugyanúgy célterülete az interpretációs munkának, mint maga a kor vagy a megjelenő művészi produktum. Azt is fontos megértenünk, mire gondol a szerző mint cselekvő és mint autoritás. Danto szerint az értelmezést meg kell különböztetni a hermeneutikai vagy mély értelmezéstől.

210 Hans Sedlmayr (1896-1984) osztrák művészettörténész; hu.wikipedia.org/wiki/Hans_Sedlmayr

211 Susan Sontag (1933–2004) amerikai író, filmrendező, aktivista

212 DANTO, Arthur C.: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* - Atlantisz, Budapest, 1997; 58. o.

Danto a közlés rejtett formájaként megemlíti egy görög kifejezést is, a *kledon-t*,²¹³ ami azt jelenti, hogy valaki „a”-t mond vagy tesz, de ezzel egyúttal vagy inkább „b”-t mond, - noha esetleg ennek se ő maga, se más nincs tudatában. A „b” egyfajta rejtett üzenet, amit a mély értelmezés hozhat felszínre. Az „a” az, amivel egyes emberek magyarázatot adnak egyes viselkedésükre. Ez a jelenség fedheti az önérdek és a racionalizáció mögötti maradványt is. A nem-logikus viselkedések sokszor valamiféle érzelmekből, pszichés, tudatalatti érzésekből következnek. Természetesen Freud tovább pontosítja e jelenségeket. Danto bizonyos szójátékokat is például hoz, amivel a történet hőse cselekedetének mély motívumát elrejti.

Lévi-Strauss mondata, miszerint „Megérteni annyi, mint egy valóságtípust a másakra vissza vezetni”²¹⁴ – a befogadói attitűd strukturalista megközelítése. A mondatban mégis benne van a különböző gondolkodásformák eltérő tudatosságának az a mozzanata, amire a megfigyelőnek tekintettel kell lennie. Vagyis Lévi-Strauss a strukturális antropológia meghatározó alakjaként is tisztában volt a *kulturális relativisták* eszméinek indokoltóságával, még ha vitatkozott is velük.²¹⁵ A Sapir-Whorf-hipotézis (1.4.1. fejezet) éppen arról szól, hogy egy másik kultúra csak korlátozottan vizsgálható a saját ismeret-rendszerünkkel. A vizsgált közösség nyelvének ismerete nélkül nem ismerhetjük meg igazán annak a gondolkodását sem.²¹⁶ Az evolucionista, a „kolonialista” vagy az „utazó” kutató attitűdjével szemben a saját gondolati és nyelvi sémáink határozzák meg, mit vagyunk képesek észlelni a környezetünkből.²¹⁷

Ez az a hermeneutikai²¹⁸ szemlélet, ami az antropológiában Boas-tól²¹⁹ korunkig²²⁰ végigkíséri a gondolkodást. A résztvevő megfigyelés részben éppen a modernista-strukturalista megközelítéssel szemben határozza meg magát, gyakran a nyelvelemző és a dialektikus gondolkodásmóddal szemben.

A hermeneutika a helyes értelmezésre való törekvés. Az egyik ember akkor érti meg a

213 DANTO:... 68.

214 KAPITÁNY: *Részt vevő megfigyelés...* 124.

215 Lévi-Strauss nagyon tisztán fejt ki a történelmi összefüggéseket mellőző Boas és a relativista antropológiával szemben képviselt álláspontját.

LÉVI-STRAUSS: *Strukturális antropológia...*I. kötet, 9-37.

216 ERIKSEN: *Kis helyek - nagy témák ...* 15. fejezet

217 MÉRŐ: *Észjárások ...* 203.

218 A megértés tudományának nevét Hermészről kapta, aki mint hírvivő, tolmács, közvetítő az égi üzeneteket fordította az emberek nyelvére. Valójában e névvel tisztázatlan etimológiai kapcsolattal *'hermeneuein'* ige olyan folyamatokat jelöl, amiben valaki kimond valamit, egy másik megérti és továbbadja, közvetíti egy olyan harmadiknak, aki valamiért ezt nem érti. Arisztotelész szerint az interpretáció annyit tesz, hogy valamiről valamit kimondani.

BÄTCHMANN: *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába...*13.

219 Franz Boas (1858-1942); en.wikipedia.org/wiki/Franz_Boas

220 Ez a szemlélet nagyon jól beleillik abba a filozófiai vonulatba, amit hermeneutika néven Kant, Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768–1834), Wilhelm Dilthey (1833–1911), Hans-Georg Gadamer (1900-2002), Paul Ricoeur (1913–2005) Victor Turner és Mary Douglas, valamint a Clifford Geertz képvisel

másikat, ha sikerül neki utánozni, megélni a másik gondolatait. Az érzelmi azonosuláson túl a másik világába, nyelvi keretébe, társadalmi helyzetébe való belehelyezkedésre is szükség van. Az értelmi összefüggést magában az adottban kell megtalálni és nem kívülről belevinni.

Ez a nyitottság, kommunikációs képesség fontos ahhoz, hogy dialógust tudjanak folytatni velük ellentétes véleményekkel is. „Engednem kell, hogy érvényesüljön a hagyomány igénye, s nem csupán abban az értelemben, hogy elismerem a múlt másságát, hanem úgy is, hogy valami mondanivalója van a számomra.”²²¹

A saját egyéniségünkből származó, a másokra vonatkoztatott hipotézisünk több-kevésbé módosul a másik egyénnel vagy alkotással való találkozáskor. A tudásom teljessége segít abban, hogy egy tárgy vagy egy másik ember megnyilvánulásait helyesen soroljam be, hasonlóságokat állapítsak meg más tapasztaltakkal. Mindezt a körkörös formában való közeledést nevezzük „hermeneutikai kör”-nek. A megértés, az értelmezés és alkalmazás folyamatában nagyon lényeges ez a nyitottság.

A befogadás kérdéskörén belül a hermeneutika a *szerves* és a *szervetlen* műalkotást létrehozó művész oppozíciójában válik még érdekesebbé (a 2.3.1. fejezetben már az allegóriával kapcsolatban szó volt erről a felosztásról). A *szerves* – vagy az avantgarde-hoz képest klasszikus - alkotásban a részek és a mű egésze komplexitásában, összhangjában, egységében él. Éppen ezért a szerves alkotás hermeneutikai kör segítségével válik interpretálhatóvá.²²² A részek csak a mű egészéből, a mű egésze pedig a részekből válik érthetővé.²²³

221 GADAMER, Hans-Georg 1984. *Igazság és módszer*; Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, Gondolat, 253.o.

222 BÜRGER: Az avantgárd ... 94.

223 Oscar Bätschmann könyvében különös alaposággal veszi végig a művészettörténeti hermeneutika fejlődését és lehetőségeit. BÄTCHMANN:...1998.

Az alkotások értelmezésének elméletével, az interpretációs eljárás módokkal, a művek értelmezésének gyakorlatával foglalkozó művészettörténeti hermeneutikát megkülönbözteti a filozófiai hermeneutikától.

Bätschmann vizsgálja a különféle mű-értelmezési elképzeléseket, az interpretációs elméleteket, amik a stílus vagy a szöveg szerepét firtatták az *ikonológiában*. Az *ikonográfia*, az *ikonológia* és a *stílusanalízis* különbségét és módszereit elemzi, illetve vázolja elégtelenségeiket. Tisztázza, mennyiben a megértés része a szemlélés, a megismerés vagy a tartalomelemzés. Megkülönbözteti az önmagára reflektáló értelmezést a hermeneutikai megértéstől.

Panofsky szerint az ikonográfia a művészettörténetnek az a „kiszolgáló” területe, amely a műalkotások tárgyával vagy jelentésével foglalkozik, szemben a formájukkal. Az ikonográfia nem egyenlő az interpretációval. Az ikonográfia nem más, mint saját, már nem értett múltbeli kultúránk tartalmának feltárása, a kulturális veszteségeink pótlása. A belső jelentéssel az ikonológia foglalkozik.

Az átértelmezés csak körkörösén történhet: a tárgyak és tényállások azonosításához interpretálni kell az ábrázoló elemeket, így válik érthetővé a többi réteg.

Bätschmann ismert néhány további interpretációs módszert, amiknek talán épp a perfekcionizmusuk jelenti korlátjukat. Ilyen többek között a már a 65. oldalon említett Hans Sedlmayr struktúra analízise, amiben az írás „négyeszeres értelme” technikáját tartja megfelelő módszernek. Először a sejtésszerű, szemléletes jelleget határozta meg, majd az artikulált, formális, később az allegorikus, eszkatologikus és tropologikus szinteket. Végül a magasabb rendű fiziognómiai megértést eredményező összegező megértés következik.

Panofsky egy három lépcsős interpretációs sémát dolgozott ki, ami Bätschmann szerint a megértés és magyarázat komplementer aktusainak a modellje. A mátrixban az értelmezés első aktusa a *preikonografikus elemzés*, ahol a primér tárgy jelenik meg. Ehhez elegendő lehet a hétköznapi tárgyak, események szintje és a

Noha a hermeneutikai megközelítések egészen közel igyekeznek menni a megfigyelthez, ezt a módszert is sok kritika éri. Egyesek szerint ez a párbeszéd az uralmi technikák újratermelésének eszközévé torzul, a társadalmi körülmények kényszere meghatározza magát a kommunikációt is. Danto tanácsa szerint „*könnyű elkerülni a rettegett hermeneutikai kört, elegendő, ha nem vagyunk hajlandók belelépni, s általában elkerüljük a hermeneutikát*”.²²⁴

Oscar Bätschmann is a kritikai, tehát érvelő diskurzus irányában tudja elképzelni a hermeneutika módszerének a helyességét: egy „... a művészettörténeti hermeneutika csak kritikai diskurzus révén jöhet létre, és csakis ennek során határozhatja meg tartalmait és irányát. Arra készlet, hogy párbeszédbe fogjunk másokkal, a történelemben visszamenőleg is. Az alapról való lemondás így nem vezet az úrben történő lebegéshez, hanem a tudatok közösségéhez - modernebb kifejezéssel: egy tudományág argumentációs közösségéhez – kapcsol bennünket.”²²⁵

A *szervetlen* mű – a szervessel ellentétben - a *montázs* elvével dolgozik. A szervetlen mű esetén a befogadás is más jelleget kap, a korábbi alkotásoknál megszokott módszer nem biztos, hogy működik. Mivel a mű alkotórészei önállóbbak, a formák szétbontottak és sokszor ellentmondanak az értelemnek. A néző mindezt és az értelem-összefüggés roncsolását *sokként* éli meg. A mű nem nyújt értelmezést lehetővé tevő összbenyomást, sőt össze akar zavarni az értelem-tételezéssel szemben. Az avantgarde művész szándékaiban ez a *provokáció* eszköz és cél, mert nem az eddigi megbékélt állapotot, harmóniát, katharizist szeretné a nézőből kiváltani, hanem meg akarja változtatni a viselkedését. Bosszantani és stimulálni szeretné, esetleg interakcióra készíteni. Bele akar szólni akár a néző életébe is, hogy az megkérdőjelezze vagy akár meg is változtassa saját viselkedését, életformáját. A reakció kiszámíthatatlan. A befogadó esetleg megpróbál valami korábbi vagy hagyományos interpretációs szisztémákat előkeresni egy olyan mű esetén, amihez más síkon kénytelen közelíteni. Az értelem-keresési folyamatban megtorpan és az alkotás konstrukciós elvei felé fordul. Pontosan ez a rejtélyesség az, ez az az összetöredezetség az a lényegi elem, amivel a szervetlen mű nem valami fajta megértésre készlet, hanem hatást akar elérni. A mű alkotó részeinek harmóniája helyett azok ellentéte működteti.

E gyakran sokkoló jelenségre nagyon hasonlít az, amit *kulturális asszimiláció*nak nevezünk.

stílusok története. Az *ikonográfiai elemzés*ben a másodlagos vagy konvencionális, a képek, történetek és a llegóriák világát alkotó képtárgyat próbáljuk értelmezni. Ebben az esetben szükséges az irodalmi források, témák és fogalmak, valamint a típusok történetének az ismerete. A legmagasabb szint az *ikonológiai értelmezés*, ahol a tulajdonképpeni jelentés vagy a szimbolikus értékek világát alkotó tartalom rajzolódik ki. Ehhez már szükség van valami szintetikus intuícóra, amelyet eleve meghatároz a személyiség pszichológiája és világnézete, továbbá a kultúra jelenségeinek vagy „szimbólumainak” története.

224 Danto:.. 74.

225 Bätschmann:... 79.

Oscar Bätschmann²²⁶ Panofskyt, illetve rajta keresztül a hamburgi Kunsthalle múzeumigazgatóját, Gustav Paulit említi, aki Franz Marc²²⁷ *A mandrill* című expresszionista festményét 1919-ben állította ki intézményében. (48. ábra) A mű realizmust nélkülöző expresszív vadsága hihetetlen botrányt kavart a nézők körében. A hasonlításaként felfogott megértés kudarca indulatot váltott ki a közönségben. Pauli szerint a mű éppen ezzel az érthetlenségével töltötte be a szerepét. A megértés, az interpretáció munkája ebben az esetben is a hagyomány-összefüggésbe való bekerülés folyamataként fogható fel. Ez jelenti azt a szellemi aktivitást, aminek eredményeképpen a még oly különböző kulturális differenciák is kiegyenlítődnek. Amennyiben az alkotás provokatív izgalma megszűnik, beintegrálódik a többi, már kevésbé kihívást jelentő festmény közé, amik már megkapták a kanonizáció által kijelölt helyüket.

226 Bätschmann:...23.

227 Franz Marc (1880-1916) expresszionista festő; https://hu.wikipedia.org/wiki/Franz_Marc

3. Olvasás-gyakorlatok

Az esszém utolsó nagy egységében a következőkben leírt módokon igyekszek egy olyan „olvasási gyakorlatot” megvalósítani, amiben „újraolvasok” bizonyos jelenségeket. A három rész mindegyikében egy-egy értelmezési attitűdöt próbálok megragadni.²²⁸ A befogadásmódoknak részben a befogadás szemléletbeli különbségeiből, másrészt a logikai paradoxonokból adódó korlátolt lehetőségeit szeretném modellezni ezekben a fejezetekben.²²⁹

Az első fejezet - *intenzio lectoris*²³⁰ (olvasás-gyakorlat 1. - **3.2.**) az említett Tropenmuseum-ban látott *Kunstkammer* szimbólumsorát²³¹ „olvassa újra”. Az „újra-olvasás” ötletét és szempontjait a 3.1. fejezetben részletezem. Mi sem lenne adottabb, mint hogy felütni valamelyik, a sok nagyszerű jelkép- vagy szimbólumszótár valamelyikét és kibetűzni belőle a szimbólumok jelentését.²³²

Ami ennél jóval izgalmasabb, hogy a *denotatív* jelentésen túl - természetesen a jelképtárak is főként valamilyen szintű közmegegyezésen alapuló *konnotációkat* sorolnak fel - milyen olvasati módot tudunk belelátni a szövegbe? Azt remélem, hogy egy olyan konnotáció-háló tud kialakulni, ami új gondolati szerkezeteket rajzol ki. Ezek a puha struktúrák esetleg vannak olyan sztatikusak, hogy más jelentéseket is magukhoz ragasszanak.

Az említett hopi indiánok nyelvhasználatához hasonlóan (1.4. fejezet, 20. oldal) én sem a tárgyakra, a dolgokra figyelek, hanem az interpretációt inkább a folyamatokra koncentrálni próbálok megvalósítani.

Barthes *kódokat* adott meg az említett Balzac-kötet újraolvasásához, én ebben a fejezetben *szempontoknak* nevezem azt a néhány konnotációs stratégiát, amivel a 3.2. részben a Tropenmuseumban látott szimbólumsort vizsgálom. A 3.1.1. részben megfigyelési módszereket

228 Ahogy a 64. oldalon leírt Eco által említett interpretációval foglalkozó trichotómia felosztása szerint az értelmező személy a szerző szándékát (*intenzio auctoris*), a befogadó-olvasó motivációit (*intenzio lectoris*) vagy közvetlenül, magában a tárgyban vagy a szövegben benne lévő (*intenzio operis*) üzenetre figyel.

229 Már említettem, az utóbbi időben főként Eco, Bächtmann, Danto, Bürger gondolatai, valamint az antropológiai megismerési lehetőségekről szóló írások (az evolucionista vagy strukturalista vs kulturális relativizmus vita) hatottak rám leginkább a befogadás témakörében. Ezen kívül a befogadásról az esszémben már esett néhány rövid szó, mint például a montázs befogadása 2.3 5-nél illetve Erdély Miklós gondolatain keresztül: 2.3.4.

230 *Intenzio lectoris*: a befogadó-olvasó motivációi.

231 az értekezésem bevezető részében már leírtam: az első tárlóban egy sámán képe jelent meg, a továbbiakban egy gnóm, aztán egy törpe, majd a törpe kerti- és Disney-féle változata, majd annak a gombára emlékeztető kalapja. A sort egy hallucinogén gomba folytatta, aztán egy gomba a fehér pöttyeivel, amelyek ismétlődtek egy piros labdán és egy mai baseball sapkán.

232 HOPPÁL Mihály-JANKOVICS Marcell-SZEMADÁM György: *Jelképtár*; Helikon, 1990.

PÁL József—ÚJVÁRI Edit (szerk.) (1997) *Szimbólumtár*; Balassi, Budapest

FROTCHERT, Sven: *5000 Zeichen Und Symbole Der Welt*; Haupt Verlag Bern, Stuttgart, Wien, 2006.

sorolok fel, kitérve a szimbolikus antropológiára. A 3.1.2. az idő vonalának tartalmi vonzatáról szól. A 3.1.3. a szimbólumok túlélését és újra-megjelenését (survival-revival), a 3.1.4. a tárgyak szimbolikájának gazdagságát vázolja, a 3.1.5. fejezet a fertőzés-kategorizálhatatlanság kérdésével foglalkozik.

Ebben az esetben nem feszélyezem magam a *sűrű-leírás*²³³ során létrejövő „*hermeneutikai sodródástól*”,²³⁴ már csak azért sem, mert mindez talán nem is olyan idegen az annak idején a posztstrukturalizmussal párhuzamosan megjelenő pszichoanalízisre emlékeztető írásmódtól. Egy permanens *lábjegyzet-emancipáció*. A tömondatok gyakran nem tűnnek minden esetben teljesnek, szakadozottak, közel sem kerekednek ki annyira úgy, mint más fejezetekben – a tartalom miatt. Maga a szöveg egyáltalán *nem* törekszik *mennyiségi teljességre*, inkább egy módszer bármennyire is fejleszthető *próbája*.

A **második** olvasás-gyakorlat - *intenzio operis*²³⁵ - (olvasás-gyakorlat 2. - **3.3.**) Rem Koolhaas sajátosan interdiszciplináris alkotói gyakorlatát veszi célba. A kortárs építészet nagy alakja a tevékenységét körülölelő média és szemiotikai háló alakítójaként igazán jó példa arra, hogyan válnak a jelenségek, így az építészet lényegi részévé a vizualitás és a szimbolizáció. Koolhaas eredetileg hihetetlen inspirativitásával ragadott meg, amiben az ötlet, a humor és a kritikai attitűd montázshatása érvényesül. Az épület már nem csak építészeti vagy urbanisztikai szempontok alapján tölti be szerepét, hanem maga a látvány és a média szférájában való megjelenése is alakítja az életet. Az általa használt globalizált kontextus természetesen rendezi egymás mellé azokat a kulturális és hatalmi metaforákat és opozíciókat, amikkel az élet mikro- és makro- szintjén megvalósítja montázsait.

A **harmadik** olvasás-gyakorlat²³⁶ (olvasás-gyakorlat 3. - **3.4.**) az értelmezésnek azt az irányát próbálja megragadni, amely az *alkotó szándékát* (*intenzio auctoris*) tartja elsődlegesnek. Vagyis ez esetben a művész maga ír a *mestermunka-kiállításán* megjelenő alkotásáról. Szándékom szerint e művemben is fontos szerepe van a montázs-hatásnak²³⁷ és a *kulturális* asszimilációnak.²³⁸ A Konspiráció-teória Generátor egy olyan interaktív szerkezet, amiben az alkotó a mű automatizmusának megszerkesztéséig kontrollálja a folyamatot, de magát a kiszámíthatatlan

233 Clifford Geertz kifejezése

LETENYEI László: *Kulturális antropológia – Elméleti történet*; Typotex, Budapest, 2012; 176.o.

234 Eco kifejezése; ECO: *Az értelmezés határai...* 2013.

235 *intenzio operis*: közvetlenül, magában a tárgyban vagy a szövegben benne lévő üzenet.

236 *intenzio auctoris*: a szerző szándékát elsődlegesnek tekintő értelmezés.

237 2.3.5. *A montázs befogadása* fejezet.

238 Bächtmann említi a mandrillt ábrázoló festmény befogadás-történetét könyvében.: BÄTCHMANN:... 23.

végeredményt a befogadó aktivitásához köti.²³⁹

3.1. A szimbólumok elemzésének technikái a 3.2. fejezetben

Erdély a *Montázsgesztus és effektus*²⁴⁰ című írása végén Julia Kristeva²⁴¹-t és Tzvetan Todorovot²⁴² említi, akik az új művészi alkotás létrehozására elégtelennek tartják az arisztotelészi logikát. Az addigi *monologikus* irodalmi nyelvet is abba a normatív vagyis azonosító, leíró, elbeszélő, igazságkutató szabály-paradigmán belülre sorolják, aminek a szabályait kizárólag az általa megnevezett *dialogikus* szöveg képes áthágni. Erdély az új alkotótevékenység lényegét a montázs gesztusában látja megvalósíthatónak, amit egy *koannal* szemléltet. A történetben a két mester a csésze alján tükröződő holdat firtató vitáját egy harmadik a teáscsészék félrúgásával oldja meg. Vagyis a két lehetséges megoldás keretét egy harmadikba helyezi át.

Már maga a létező tudat jelensége is paradoxon, a paradoxonok megszüntetését a tudat egyfajta 'megamegtiltásával' lehet elérni, amit Erdély *jelentéskioltság*nak nevez. „A montázs olyan technika, mely megidézi az ellentmondást, és addig élezi a feszültséget, míg az a szépségben feloldódik és egyesül.”

Julia Kristeva a '*költői beszéd*' forradalmiságát hirdette, hogy a szimbolikus-társas mögött a sokkal rejtettebb szemiotikus szintet is megmutathassa. Roland Barthes²⁴³ a konstrukció helyett szintén a folyamatra, a kognitív helyett a cselekvésre helyezi a figyelmét.²⁴⁴ Barthes a strukturalizmus egyik alapítójaként az értelmezés és az interpretáció kapcsán eljutott a strukturalizmus meghaladásáig és kritikájáig. Egy harminc oldalas Balzac novella kétszázötven oldalas interpretálása során fejt ki gondolatait.²⁴⁵ A történetben a Zambinelli család titokhálóját fejt fel, egy olyan vonalat, ami nem csak az olvasónak nem nyilvánvaló, hanem – tragédiájaként - a főszereplőnek sem. Itt maga az olvasás, az interpretálás gyakorlata vezet el az elmélkedéshez, miközben a *lexiáknak* nevezett részekről rövid értelmezéseket ad.

A teljes leírást soha nem elérő strukturalista megközelítéshez képest Barthes későbbi

239 Lásd: 2.3.1. 49. o.

240 ERDÉLY: *Montázsgesztus és effektus*...

241 en.wikipedia.org/wiki/Julia_Kristeva

242 de.wikipedia.org/wiki/Tzvetan_Todorov

243 Roland Barthes (1915-1980); hu.wikipedia.org/wiki/Roland_Barthes

244 A Sapir-Whorf hipotézis kapcsán megemlítődött, hogy a világot másként észlelő hopi indiánok nyelve Whorf szerint folyamat-orientált és a mozgásra koncentrált (ebből a nyelvből majdhogynem hiányoznak a mi fogalmaink szerinti főnevek), amíg a telepes európaiaké a főnevekre és a dolgokra. 1.4. fejezet, 20. o.

245 BARTHES, Roland: *S/Z*; Osiris, Budapest, 2011.

időszakában a *denotáció*nak az elsődlegességét a *konnotáció* javára megtörő szisztematikus olvasati módot dolgoz ki. Szerinte a denotáció „mi ez?” kérdésével kezdődő megismerési folyamatokat a „mire utal ez?” konnotativitásával folytathatjuk, amíg az akció megint csak a denotatív megerősítéssel záródik.²⁴⁶ A konnotáció többé nem egyszerű élőködő, hanem egy interpretációt is meghatározó irányító elvet is betelepít a nyelvbe. Vagyis az olvasás, vagy még inkább az újraolvasás folyamata nem egy passzív, hanem egy nagyon is teremtő aktus.

„Egy szöveget interpretálni nem azt jelenti, hogy egy többé-kevésbé igazolt, többé-kevésbé szabad jelentést adunk neki, hanem éppen ellenkezőleg, elfogadjuk azt, hogy milyen pluralitásból tevődik össze.” Az interpretáció célja nem „a jelentés”, hanem a jelentés sokféleségének feltárása.

A megközelítésnek a *szabad-asszociáción* alapuló pszichoanalízis szemszögéből is jelentősége van. Ahogy Kristeva, Lacan is hasonló „írhatóságot” szeretett volna elérni a kutatásaiban.

A korábbiakban az értelem rendjét az alkotó egyéniségében, a környezetében, a tárgyban vélték felfejthetőnek. Ezzel szemben az újraolvasóban feltáruló plurális, végtelen és folyamatszerű értelem kreatív aktusába olyan elem is bekerül, mint a *vágy*. Vagyis a strukturalista értelemhez képest egy másfajta, az *asszociációk hosszú sorozata* segítségével létrejövő koherencia valósul meg.

A szimbolikus antropológia

„Bármely szimbólumnak tekinthető, ami szimbólumként működhet, ami bármely korban, bármely társadalomban, bármely csoport (vagy akár egyén) számára kifejezi, megjeleníti valamely más dolog tartalmát, struktúráját, asszociációkörét.”²⁴⁷

„Egy dolog, mely közmegegyezés révén jön létre, mint természetes ábrázolása, bemutatása vagy felidézése valaminek hasonló minőségek birtoklása, avagy valódi vagy gondolatban létesített kapcsolatok alapján.”²⁴⁸

A Tropemuseum-ban felmerült kérdésekkel kapcsolatban talán a Victor Turner²⁴⁹ és Mary Douglas²⁵⁰ valamint a Clifford Geertz²⁵¹ képviselte *szimbolikus antropológia* művelőivel tudtam a

246 MORIARTY, Sandra: Vizuális szemiotika, in: Vizuális Kommunikáció, Képfilozófiák; Typotex, Budapest, 2010, 95. o.

247 KAPITÁNY Ágnes és KAPITÁNY Gábor: *Tárgyak és társadalom II. Kapcsolatok: a tér, a tárgy és a képi kultúra összefüggései*; Magyar Iparművészeti Egyetem, Budapest, 1991; 133. o.

248 Ezt a meghatározást Korbai Hajnal idézi az „Oxford English Dictionary” -ből; KORBAI Hajnal: *Victor Turner: Szimbolikus kutatások*. In: *Kultúra és Közösség*, MTA Szociológiai Kutatóintézet Kultúrakutató Műhely, 2011/01, 59-71.

249 Victor Turner (1920-1983): hu.wikipedia.org/wiki/Victor_W._Turner

250 Mary Douglas (1920-1983); en.wikipedia.org/wiki/Mary_Douglas

251 Clifford Geertz (1926-2006) en.wikipedia.org/wiki/Clifford_Geertz

leginkább azonosulni. Ők azok, akik már nem tartották olyan kizárólagosnak a nyelv kultúrahordozó szerepét, mint például a kognitív embertan képviselői. A legösszetettebb szimbólumrendszernek, nyelvnek - még ha nem is tagadták le kitüntetett fontosságát -, azonban minden más közös jelentést hordozó szimbólumot, mint a divatot, zenei hangokat, közlekedési táblákat, hajviseletet, lakásbelsőket érdeemesnek tartottak a megfigyelésre. Turner, Douglas és Geertz szerint a szimbólumok nem csak jelhordozók, de a társadalmi mozgásokat is helyettesítő képződmények. A kultúra nem valami elvontan zárt intellektuális képződmény, hanem a társadalom tagjainak kommunikációját segítő általánosan használt szimbólumokba ágyazódó dolog. Nem csak kifejezik és interpretálják, de együtt is mozognak a társadalmi folyamatokkal, sőt erőteljesen alakítják is azokat.²⁵²

A szimbólum kifejezi az őt használó emberek egymáshoz való kapcsolatát is, éppen ezért érzelmekkel telített. Egyszerre van szubjektív - és mert egyezményes jel, - egyúttal objektív jellege is.

Maga az egyén és saját pszichikuma is társadalmilag meghatározott, ezért az 'én' mindig egy másikkal szemben, szimbolikus interakcióban jelenik meg empirikusan.

Turner külön kitér a jel és a szimbólum közötti különbségre,²⁵³ amiben a jelet inkább a Peirce által képviselt logikai szemlélettel azonosítjuk (Peirce-ről bővebben: 2.1.6.). Éppen ezért a racionális gondolkodás „idő- és energiatakarékossága” miatt a jelek hajlamosabbak az egy-jelentésűsége és a jelölőt a jelölthöz jobbra konvencionális kapcsolatok kötik. A szimbólumok szerepe szintén a helyettesítés, de szemantikailag nyitottabbak, új fogalmak is bekerülhetnek a szemantikai hatókörükbe. A *poliszémia*, vagyis a többértelműség, a homályos jelentés olyan gyakorlati jellemzők, ami által szintén lehetősége van a rugalmasabb tartalmi képzésre. Az asszociációk komplexitása, a gondolkodáshoz képest az érzelem és az akarat hangsúlyossága mind eltér a jel tisztább szándékától. A szimbólum további tartalmi elemekkel is gazdagodhat, jelentésük bővül, átalakul vagy akár feledésbe is tud menni (lásd: 3.1.3. – Survival-revival!). Elég szemléletesen megvilágítja a különbséget az a hasonlat, mely szerint ugyanaz a vörös zászló jelfunkciót tölt be forgalomelterelésnél és szimbólum szerepe lehet egy tüntető tömeg élén. A szimbolizációban mindig lehetnek téves logikai tartalmak, de a tudományos gondolkodás számára addig még feltáratlan racionális igazságok is.

A szimbólumok a kultúrában mintákat képeznek, amik a viselkedésük (habitusuk) miatt

252 TURNER, Victor: *A rituális folyamat*; Osiris, Budapest, 2002.

253 Turner az utóbbi kifejezést preferálja, mivel az *ikon* kifejezésre már a félreértés határáig ráakódott a középkori szentképek hagyománya.
KORBAI: *Victor Turner*...64.

*kultúra-személyiség*nek is szokták nevezni. Nagymértékben hatnak a társadalomra, ahogy a hatalom is szereti megerősíteni magát a használatukkal, illetve manipulálásra használni. Ugyanakkor nagyon alkalmasak éppen a hatalmi és a manipulatív struktúrák feltárására is.

Turner írásainak asszociációfelhőiből könnyedén kirajzolódhat egy-egy szimbólumsor, például abból, amiben a zambiai *ndembuk* környezetében érő ragadós *vörös gumit* („mukula”) termelő fát említi.²⁵⁴ Minden egyes összefüggésnél beazonosítható a kapcsolat *metafora* vagy *metonimikus* jellege. A mukula a hasonlatossága miatt kapcsolódik az alvadtt vérhez. Maga a vér az éréshez kötődik. Nem csak a ndembuk nyelvén történő hasonlóság (mukula = vörös gumi; kukula = átesni az érésen) segíti a nők menstruációjára való asszociációt, hanem a fiúk férfivá éréséhez is. Ez a képzettársítás már csak azért is jogos, mert a ndembuknál az éppen körülmetélt fiúk ülőhelyeként használják a mukula fa törzsét. Vagyis az átmenethez, az átváltozáshoz, a fertőzéshez (e kifejezés majd később Mary Douglasnál kap egyértelműbb értelmet a 3.1.5. Az osztályozhatatlanság – a fertőzés fejezetben) is kapcsolódik.

Turner gondolatmenetében az említettekhez kapcsolódó *asszociativitás* európai szempontú lehetőségét is érinti, amennyiben Krisztus vérének karácsonyi szimbólumait - ezen keresztül a kereszténység előtti tradíciót is -, a magyalt és a vörösbegyét hozza föl mint metaforát.

Kissé önkényesen a képzettársítás köre úgy is bezárható, hogy visszatérnék a már említett II. Lipót idején elkövetett gyarmati borzalomhoz (1.3.1. – 20-21. oldal), a Zambiával éppen szomszédos Kongóba. Alice Harris (16. ábra) fotóján egy apát látunk, amint épp lánygyermeke levágott végtagjait nézi. A jelenet magyarázata az, hogy a belgáknak nagy mennyiségben kellett a nyersgumit II. Fülöpnek és a kereskedelmi társaságnak szállítania. A bennszülötteket hihetetlen kínzásokkal kényszerítették munkára. Mivel a lőszer drágának számított, a munkafelügyelőknek golyónként egy-egy levágott végtaggal kellett bizonyítani megbízóinak azt, hogy nem használták feleslegesen a fegyverüket. Nem csak halottak, hanem élők – legtöbbször gyerekek - kezét-lábát is nagy tömegben csapták le „bizonyítékképpen”. (14-16. ábra)

A fantáziámban így zárul be a szemiotikai kör: a vérrel összeálló gumi azzal a fájdalomssorozattal, amiben indexikus jel-funkciót töltenek be a testrészek - a világ egyik legkegyetlenebb történetében.

254 KORBAI: Victor Turner...59-71.

3.1.1. Megfigyelési szempontok

Mik azok a jellemzők, amik a szimbólumok megfigyelésénél szempontok lehetnek? Ebben nagyban támaszkodom megint csak a Kapitány-házaspár tapasztalatokban gazdag gondolataira.²⁵⁵ Mindez jelen korunk szimbólumvilágának tanulmányozásában is nagyon segíthet.²⁵⁶

a. A dolog azonossága önmagával. A világban mozgó emberek megpróbálják a környezetüket minél jobban átlátni és leegyszerűsíteni azáltal, hogy kiemelnek egyes egymáshoz hasonló elemeket a különbségeket elhanyagolva. A szimbólumképződésnek ez a legegyszerűbb formája, ami az ismétlődések által újra csak megerősödik. Az ismétlődés mintázattá konstruálódik össze a gondolkodásunkban, ami nem csak a mentális energiahatékonyságot növeli nagyon, hanem nagy segítség például dolgok felidézésében vagy döntéshelyzetekben.

Éppen ezért figyelniük kell az ismétlődő jelenségekre környezetünkben. A jelenség gyakorisága valami tendenciát is jelenthet, de természetesen - ahogy már korábban meg lett említve az analógiával foglalkozó részben - meg van az általánosítás veszélye (2.1.1.).

b. a dolog azonossága valami mással – az $A=A$ -val mellett az $A \text{ nem}=A$ logikája is érvényes lehet. Ez segíthet kiegyensúlyozni az önazonosságnak a különbségek ignorálásából és a mintázatok bevéssződéséből adódó valóságtorzítását. Ebben az esetben az önmagával azonosnak tekintett dolgokat más létezőkkel kapcsolja össze. Az ismétlések észlelése után a szimbólumnak a metaforikus és a metonimikus karaktere lehet egyfajta vizsgálat tárgya. A másik tárggyal egyszerre azonos és eltérő is egyben. A metafora az eltérő létszférák közötti asszociációk aktiválásával a szimbólum kifejezi az eltérő létszférák közötti kapcsolatok gazdagságát. A metonimikus jelleg is az azonosság-nem-azonosság kettősségét fejezi ki, noha ez nem csak utal rá, de részletében azonos is a jelzett dologgal.

A metonimikus és a metaforikus keresése. Ezek nagyon gyakran egy-egy közösség identitását fejezik ki, olyan jelképek, amik hívőjelek is lehetnek. Amennyiben a hasonulások részben azonosak, de utalnak is a fogalomra, ebben az esetben metonímiáról van szó.

c. az ellentétek egysége a dologban. Saussure egyik szemiotikai alapelvét Lévi-Strauss is magáévá

255 KAPITÁNY Ágnes és KAPITÁNY Gábor: Adalékok a tárgyszimbolika kutatásához
http://www.socio.mta.hu/dynamic/kapitany_adalekok_a_targyszimbolika_kutatasahoz.pdf

256 Concrete and me / beton és én, szerkesztette Budha Tamás, Etentuk Inemesit, Tábori András, Tökmag publishing, 2009.

tette, miszerint az oppozíciókban való szisztéma is jellemzője a gondolkodásnak. A jelentés abból fakad, hogy valami *nem* az,²⁵⁷ mint ami a környezete. Ellentétek minden fogalomhoz társíthatóak, azt, hogy egy tárgy melyik jellemzőjét hozzuk kontrasztba vele, ezzel éppen hogy ki is emeljük ezt a bizonyos karaktert és a dichotómia által egy tartalmi párt is alkotnak. Ezek a komplementer kapcsolatok a világ dinamikáját okozó, egymással ellentétes dolgok egységéről is szólnak.

d. Szintén dialektizáló hatású az azonossághoz képest a szimbólumoknak az időbeli változáshoz való viszonya. Az elmozdulás, a dolgok transzformálódó természete magában foglalja a jelentés-képző folyamatokat.

3.1.2. Az idő rejtett vonala

Azt megállapíthatjuk, hogy az idő felfogása is kulturális konstrukció. Az emberi psziché olyan kivetítődése, ami a pszichológiai, szellemi, társadalmi és kozmológiai szükségleteit tükrözi vissza.

A múzeumban látott szimbólumok alkotta *asszociációsornak* (26. ábra) egyértelmű a kronológiai jellege (Ellentétben például a Gruppo Tökmag térben megvalósuló gyűjtésével, ami jobbra a jelen utcai kultúrszférájának a motívumvilágában kutatja az összefüggéseket – 1.2.).

A 19. századi antropológiai irányzatok a technikai fejlődésbe vetett hitük szerint jobbra a „vadak” és a civilizáltak” felosztásban gondolkodtak. A kolonialista civilizáció – (lásd a Brüsszel melletti Közép-Afrikai Múzeum aulájában látható szobrokat - 13. ábra, valamint az 1.3.1. fejezetet: *Az antropológiai-múzeumi kontextus*) – már csak ereje folytán se kételkedett a „pogányok” feletti felsőbbrendűségében, akiknek a gondolkodását amúgy is „prehistorikus”-nak tekintették. Maga a felvilágosodás, a rációba vetett hit is a babonák világába sorolta a törzsi társadalmak gondolkodását, ahogy az egyéb technokrata-modernista irányzatok és a marxizmus is a termelőeszközök fejlettségéhez és a javak elosztásához kötötte a társadalmak megítélését. Némi technokrata göggel a nyugat-európai társadalom és az emberi fejlődés tetőpontjaként üdvözölhetnénk azokat a gépi technológiákat, amik által a TROPENMUSEUMBAN látott asszociációs sor legvégén megjelenő *gadget*-ek készültek.

Ahogy az írás megjelenése, úgy az idő mérése is teljesen átalakította a gondolkodást. Azelőtt pusztán a cselekvések és a természet változásaihoz viszonyított tapasztalat létezett. Az elvont idő az, amivel ugyanúgy gazdálkodni kénytelen az ember, mint ahogy a pénzzel is, - kialakul az idő

257 Moriarty idézi Muffoletto-t In: MORIARTY: Vizuális szemiotika elmélet; Vizuális... 2010.

érzete. Vannak népek, amiknek a nyelvében egyszerűen nem létezik a jövő idő.

Sokan másképp szemlélték az idő linearitását és a kultúra viszonyát. Johann Winckelmann²⁵⁸ írásában, - amit a klasszicizmus manifesztumának tekintenek²⁵⁹ - korának dekadens romlottságát vádolja. Szerinte amikor az alkotóeszközök már nem töltik be céljukat, az emberi gyengeség és vágy miatt felborulnak az egyensúlyi állapotok. Az eszközök öncélúvá válnak a tetszetősség és a siker kedvéért, az imitáció, az öncélú virtuozitás és a feleslegesség szembemegy az erkölcsökkel.

Rousseau pellengérré állította az ízlést és korát hanyatlónak tekintette. Kortársaival egyetemben kialakult egy természetes vonzalom a korábbi korok romlatlan, vad, tiszta, egyszerű, primitív világa iránt. Egy olyan művészeti diagramot vizionáltak, amiben az ősi, vad, archaikus időszak után egy „klasszikus”, majd egy hanyatló dekadens kor következik.

Ebben a koncepcióban nem csak esztétikai, hanem erkölcsi kérdéssé is vált a tiszta és világos vonal. „Az emberek előbb a szükségést érzik, aztán törődnek a hasznossal; később veszik észre a kényelmet, majd élvezik a kellemest, s így elmerülnek a fényűzésben, és végre bolond módra eltékoznak mindent, amijük csak van. „...A népek természete eleinte kegyetlen; azután szigorú; később jóakaró, majd finom; és végül kicsapongó.”²⁶⁰

A primitív egyszerűség és tisztaság eszméje, egyáltalán a fejlett visszanyúlása korábbi korokhoz minden időszakban felmerül. Magában a népi kultúrában is megkülönböztetnek archaikusabb és olyan korszakokat, amik jelentősen eltérnek mindettől a civilizáció irányába. Bartók a magyar pentaton-alapú zenét az *össz- eurázsiai* kultúra egy olyan részének tekintette, ami megőrizte azokat a jegyeit, amiket például a páros-ütemű zenei világra²⁶¹ áttért nyugat-Európaiak már nem ismerhettek. Amikor Bartók e zenei készletet ütköztette – szívesen használnám megint csak a *montázs* kifejezést – a kortárs klasszikus zenei törekvésekkel, ez máig hatóan meghatározó lett a világ zenei világára.

Azt megállapíthatjuk, hogy a történelem folyamán többször is volt olyan időszak, amit egy fajta *képi fordulat*-nak nevezhetnénk és ennek a jelenségnek az ívét is beeláthatjuk az idő linearitásába. Maguk az írás ismerete előtti népek természetesen hihetetlen gazdag vizualitással rendelkeztek. Már az egyiptomi el-Amarna korszakát is emlegethetnénk, amikor felszabadult egy időre a képiség az Ámon-kultusz rideg ábrázolásvilágától. A zsidó vallásban a képek eltűnnek, hogy

258 Johann Joachim Winckelmann (1717– 1768) német régész. A mai értelemben vett művészettörténet első írója, a tudományos régészet megalapítója. A németországi klasszicizmus szellemi megalapítója.

259 Johann Joachim Winckelmann: *Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról*; In: GOMBRICH E. H.: *Művészet és fejlődés*; Ford.:Dienes Gedeon, Corvina, 1987; 40. o.

260 Gian Battista Vicot idézi: GOMBRICH: *Művészet ...*40.

261 Mint például a kétütemű „sramli”.

Isten szavának, a Tóranak adják át a helyüket. A vizualitás, a szemlézés helyébe a hallás, az olvasás a tanulás és a magyarázat lép. Ezután a nyugati kereszténység egy nagyon gazdag vizuális világot valósított meg, egy *képi fordulatot*, egészen a protestantizmusig.²⁶² A lemeszelt templomokban Luther és Kálvin tanai újra a szöveg-alapú világlátást erősítették, amire az ellenreformáció reakciója újra csak káprázatszerű képözön volt. A modernitás és a posztmodern sok tekintetben szintén a szó- és a kép- kultúrájának küzdelméről szól.²⁶³

Korunk növekvő képözönének következtében az egyes képek egyre kevésbé mitizáltak. Miközben egyre jobbak a technikai lehetőségek, egyre erősebb a képi addikció és a fetisizmus. Azt a narcisztikus kéjt vagy *voyerizmust*, amit egykor drága pénzen, lassan egy festmény megrendelése által vagy akár csak fotó elkészítése során kapott meg valaki, most szinte pillanatonként kielégítheti.

3.1.3. Survival-revival

A szimbólumok, szokások, kulturális jelenségek gyakran kikerülnek eredeti szerepükből. Egyes ilyen jelenségek mégsem tűnnek el, hanem valamilyen oknál fogva vagy túlélnek a korábbi funkció megszűntét vagy újra feltűnnek.

Az első esetben *survival*-nak hívják a jelenséget, *kulturális csökevényként* is említik. A kulturális jelenség a funkcióból való kiesése után jobbára valami szokás miatt marad fenn, esetleg már nem is emlékezve az eredeti létrehozó okra. Edward Burnett Tylor szerint²⁶⁴ a *survival*-jellegű jelenségek mint láncszemek segíthetnek a kulturális evolúció rekonstrukciójában. Tipikusan *túlélő* helyzet az, amikor a pásztor a használatban lévő botja mellett az ünnepnapokra is tartogat magának egy nagyon díszesen, reprezentatívan kialakított példányt, amit kímél a használatától. Később esetleg már elfelejtette az eredetit, viszont az új megtartja reprezentatív szerepét. Az újabb felfogás szerint igazából nem funkció-megszűnésről, hanem változásról van szó. Ugyanis ez esetben a botnak az identitást jelölő funkciója az, ami túlélte az eredeti szerepet.

Az ógörög épületek *triglif*-jeit akkor is kifaragták kőből, amikor talán már feledésbe merült az, hogy eredetileg a fa-építmény mennyezetét tartó gerendák végződéseiként szolgáltak.

262 Ennek a főképpen a szimbolizáción alapuló képi aktivitásnak nagyon szemléletes leírását adja Huizinga. HUIZINGA, Johan: A középkor alkonya; Európa, Budapest, 1996. Továbbá lásd: 2.1.2. Az analogikus gondolkodás szkeptikusai.

263 Ugyanakkor megjegyezném még Villém Flusser nevét, aki szintén megkülönböztette a zsidó-protestáns textuális kultúrát a katolikus képiségtől.

264 KISDI Barbara: *A kulturális antropológia története, elméletei és módszerei – egyetemi jegyzet*; Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Budapest, 2012; említi TYLOR, Edward Burnett: *Primitive Culture*; London, 1873.

Nagyon érdekes az a funkcionális diagonalitás, amiről K. Csillédi Klára írt a magyar paraszti építészettel kapcsolatban.²⁶⁵ A lakásbelsőik honfoglalás korából átöröklődött *szakrális* és *munka* terének szerkezetének használata láthatóan elfelejtődött. Ennek ellenére tudósok²⁶⁶ továbbra is fölfedezni vélik azt a „szent-sarkot” korunk lakásbelsőiben, ahová a csipketerítővel borított televíziót teszik a lakók.

Mindenesetre az esszém elején említett múzeumi tárlókban látott szimbólumsorban a vörös alapon fehér pöttyös motívum manapság jobbra szimplán esztétikai-dekoratív felhasználásával találkozunk, amiben rejtve van az eredeti szimbolika tartalmi vonzata. (26. ábra)

A *revival* jelensége szintén összefügg a funkcióváltásokkal. Olyan tárgyakra vagy fogalmakra vonatkozik, amelyek egy – általában inkább csak emlék-szerepű - periódus után újra betöltik funkciójukat. A jelenséget segíti, ha az eredeti kialakulásához hasonló körülmények jönnek újra létre. Ugyanakkor a régebbi tárgy a szimbolikája, jelentése okán is előkerülhet újra, mint például egy régebbi közösségi jelkép vagy identitásreferencia. Egyes egymásra épülő nép vagy vallási szokások is egyfajta újjászületések, mint ahogy a karácsonyfa-állítás tradíciója is ősi germán hagyományokon alapszik vagy a pászka ünnephez kapcsolódik a húsvét. Ugyanakkor számtalan példa van görög, római vagy egyéb motívumok, archetípusok középkori újra-alkotásáról.

A szimbólumok eltűnésének számtalan oka lehetséges. Lehet, hogy elfelejtődik vagy eltitkolják, esetleg amit megjelöl, az ártalmas. A *néveltitkolás* jelensége, hogy bizonyos állatoknak nem említjük a nevét attól való félelmünkben, hogy megjelenik. Noha sok állatnak van farka, csak egy bizonyos állatot emlegetünk „farkas”-ként, ahelyett hogy az „igazi” - már nem ismert – nevét mondanánk ki. Ez az oka annak is, hogy a *medve* elnevezést szláv nyelvekből vettük át.

3.1.4. A tárgyak szimbolikája

„A jelentés a funkcióban előfeltételezett” - Erdély Miklós²⁶⁷

A tárgyak szimbolikáját bizonyos kutatók a használatukból eredeztetik.²⁶⁸ Az, hogy léteznek szakrális vagy reprezentációs, tudatosan szimbolikus tárgyak, ezek eredete szintén a funkciójukból

265 K. CSILLÉRY Klára: *A magyar nép bútora*; Corvina, Budapest, 1972.

266 KAPITÁNY: Részt vevő megfigyelés...148.

267 BEKE László: Erdély Miklós munkássága. Krono-logikai vázlat képekkel 1985-ig. In: Erdély Miklós. Kiállítási katalógus, Óbuda Galéria, Zichy Kastély.

268 Ebben a fejezetben nagyban támaszkodom KAPITÁNY Ágnes és KAPITÁNY Gábor a *Tárgyak szimbolikája* című kötetére, valamint KAPITÁNY: *Adalékok a tárgyszimbolika kutatásához*.

vezethető le. Például a marok-szerszámként használt tigrisfog használója egyrészt átveszi a tárgy praktikus alkalmasságát és ettől fogva osztozik az állat erejében is. Ugyanakkor a fog egyúttal ennek a képességnek és emberi tevékenységnek a szimbóluma is válik.

A tárgy „helyettesítő” jellege hasonló szerepet játszhat, mint ahogy a jelképződésben a jelölő helyettesíti a jelöltet.²⁶⁹ A használati tárgyak alakulásával újabb tartalmi többlettel gazdagodhatnak, mint ahogy egy-egy tárgy csoport- vagy korszimbólummá is válhat.

További tartalmi gazdagságot jelent az, hogy Villém Flusser szerint a szerszámok tulajdonképpen az emberi test protézisei: a kalapács a kezét, az autó a lábakat, a fényképezőgép objektívje a szemeket, a számítógép az agyat igyekszik helyettesíteni. Peirce meghatározása szerint minden, ami helyettesít valamit, az egyben jel, vagyis a szerszámok szimbolikus töltete természetes adottságuk.

A tárgyak kifejezhetnek hierarchiát, presztízst, hatalmat is, például a birtoklásuk által, vagy mert valamilyen erőt tulajdonítanak neki.

A munkamegosztás és sokak alávettetsége révén megkülönböztetődnek azok a tárgyak, amit munkavégzésre nem használnak. Ezeknek a hasznostól eltérő, egyre inkább presztízst kifejező, díszített tárgyakkal éppen az a szimbolikus funkciójuk, hogy a mindennapi értelemben nem funkcionálnak, akár haszontalannak is tűnnek. Sokszor szakrális vagy éppen nagyon is profán üzenetük lehet.

A paraszti világban az állatorzók szerszámaikat természetesen gyakorlati funkciójuk szerint használták. Ha díszítették, - például egy botot - akkor is csak olyan szinten, ahogy egy folyamatosan igénybe vett tárgyat, amivel ütötték az állatot, verekedtek vele, támasztéknak használták, stb. Olyan korszakban, amikor a falu lakosságának már egyre több feleslege volt, a díszítések is egyre zsúfoltabbak lettek. Ahogy a revival-jelenségénél már meg lett említve (3.1.3.) - a kondászoknak egy idő után két botja volt: egy, amivel az állatokat őrizte a szabadban és egy díszített, amit ünnepnapokon vett elő. Ezzel elvált a funkciótól az esztétika.²⁷⁰

A nem-hagyományos funkció nem csak presztízsz-szemponthoz fejezheti ki, de strukturálhatja a közösséget, társadalmat, emberi, rokoni kapcsolatokat. Itt megemlíthető a *potlach* jelensége,²⁷¹ ami több bennszülött népnél is megfigyelhető, egyfajta ajándékozás és csere. A *potlach* kifejezés nehezen lefordítható. Az ajándékozás – ami sok esetben csak a csere első, viszonyosságra ösztökélő mozzanata – magát a gazdasági tevékenységet helyettesíti, de sokkal több is annál. A közösségi kapcsolatok építésén túl kifejezi és aláhúzza az egyén hierarchiában elfoglalt helyét,

269 *Jelölő-jelölt* – lásd: 38. lábjegyzet.

270 HOFER Tamás, FÉL Edit: *Magyar népművészet*; Corvina, Budapest, 1977.

271 A *potlach*-ról: 1.4.3. fejezet.

aláhúzza a biztonságérzetét.

Az emberi történelem során a használati funkciók, a társadalmi struktúra építő és fenntartó szerepe, a csoportjellemző, a korfelidéző természetük egymásra rétegződhetnek a tárgyak szimbolikájában. Ha például vallási, osztály vagy bármilyen ideológiai csoport, emberi közösség csoportképzését segíti egy tárgy, párhuzamosan létező, szimbolikus jelentéssíkokat különböztethetünk meg.

A különböző közösségek egymástól eltérő jelentéseket is vetíthetnek egy-egy tárgyra. Egy hűtőszekrény például lehet a gazdagság kifejezője, de bizonyos környezetben érdektelen, mivel a jólét más eszközökkel fejeződik ki, sőt egy konyhagép éppen hogy a civilizáció és a fogyasztói társadalom hátrányát idézheti. Ugyanakkor az igazgyöngy az óceáni kultúrákban a gyerekek játékának számít. Az őslakók lesajnálják, infantilizálnak tartják az értük egymást gyilkoló európaiakat.²⁷²

Jean Baudrillard *A tárgyak rendszere* című kötetében²⁷³ lakás-belső kapcsán ír – némileg szarkasztikusabb hangvétellel. Az otthonok minden egyes eleme, a bútoroktól kezdve a beszélgetések, az erkölcs és a szokások mind üzenethordozók számára. Elemzéseiben mintha minden egyes tárgy saját eredetijét helyettesítené, vagyis mintha jelként üzenne valami kimondatlant, szinte tudatalattit. A felszín alatti dolgokat, a fogyasztói társadalom tárgyi és vele együtt a rituális környezetét a *freud-i szabad asszociáció* módszerével leplezi le. Baudrillard megjegyzi, hogy a modern bútorok kevésbé családszimbólumok, mint a régebbiek.²⁷⁴

A tudatosan szimbolikus tárgyak teremtése egy későbbi fejlemény. E tárgyaknak külön szerepe lehet a jelzés, az információ átadása. Ezek a jelzőtárgyak gyakran meg is személyesülnek. Ez a *megszemélyesülés* vagy a tárgyakhoz kapcsolódó személyes viszony különös fontosságot is kölcsönözhet a tárgyaknak. Azért is fontos, mert az empátia útján képes igazán megismerni tárgyukat. Ezzel kapcsolatban a hermeneutikai megközelítés a legkézenfekvőbb.

Az utánzatok, mint például az aranyozott bútorok, a műmárvány, a fautánzat, a tigrisbőr-minta, az üvegszerű műanyag, a fatörzset helyettesítő oszlop szintén valami pótlékot szolgálnak gyakran: tárgyak, amiket nem birtokolhatunk, de vágyunk rá. Ez a pótlás-helyettesítési gesztus ezekben az esetekben is egy újabb tartalmi szintet sugároz.

A nem-önmaga-tárgy kategóriába tartoznak bele a műalkotások is. Érdemes megemlíteni a

272 A természetes környezetükbe anyagilag szinte értéktelen gyöngyök kereskedelmi árának manipulált kialakításáról érdemes elolvasni Dan Ariely Kiszámítottan irracionális című könyvének *A kereslet-kínálat téveszménye* című fejezetét.

273 BAUDRILLARD, Jean: *A tárgyak rendszere*; Ford.: Albert Sándor, Gondolat, Budapest, 1987.

274 Ehhez hasonló jelenségről ír RIDDERSTRALLE, Jonas és NORDSTRÖM, Kjell: *Funky Business – Talent makes capital dance*; ft.com, London, 2000; 62. p.

giccs utánzási-helyettesítési ráutaló szerepét, azt hogy a giccs gyakran él a túlhalmozás, a kényelem, a közepszerűség, a kevéssé eredeti, az inadekvátság, a szinesztézia eszközeivel. Mindez persze a nem-giccs alkotásaira is lehet jellemző. A különbség minden bizonnyal abban ragadható meg, hogy a giccs egy pusztán önmagát jelentő kapcsolatot hoz létre, ami nem nyitott, nem indít el további szellemi folyamatokat, valójában passzivitásra motivál.²⁷⁵

A tárgyak számos érzelmeket is felidézhetnek és kiválthatnak. Hankiss Elemér előadásaiban és írásaiban beszélt a tárgyak kapaszkodót, védelmet jelentő szerepéről, arról, hogy ellenállásra készítetnek, önazonosságunkat, társadalmi státusztudatunkat erősítik, kommunikációs funkciót töltenek be, az önkifejezés eszközei, mágikusan hatnak ránk, a halhatatlanságot közvetítik.²⁷⁶

Külön érdekes fejezet lehetne a „*vágy-tárgyak*” köre: a gazdasági, használati, a birtoklás vagy a szabadság érzésének és örömeinek a vágya. A piactudományban, a fogyasztói társadalomban a vásárlói igények generálásának a tanúi vagyunk. Adorno²⁷⁷ szerint a kultúripar termékeinek előállításának és terjesztésének a gazdasági érdekeknek megfelelően történik. „A piac bővítése érdekében korábban nem létező vágyakat kell generálni. Olyan szükségletek felé kell terelni az emberek akaratát, amire igazából nem is lenne szükségük. A cél a kapitalista és gazdasági uralmi modell stabilizálása.”²⁷⁸

A *szexuális szimbolika* a gyakori rejtettség ellenére is nagyon karakteresen jelenik meg. Már magának a nemi szervnek a látványa is erőteljes ingerteremtő képez. Az ezt helyettesítő vagy arra emlékeztető tárgyakra való *asszociációs hajlam* pedig nagyon gazdag képi világot hozott létre. Sokszor éppen a társadalmi korlátozások és elfojtások generálták a legváltozatosabb, legtitokzatosabb szimbolikát. A modern kor szexuális liberalizmusa paradox módon éppen a nemiség eltárgyasultságához vezetett.

Az emléktárgyak, az azokhoz való viszony az individuum előtérbe kerülését fejezik ki. A *gadget*-ek, olcsó – általában tömegben termelt - holmikhoz való ragaszkodás az egyéni kötődések és az elidegenedés sajátos viszonyát fejezik ki. Általában csak fölhasználják bizonyos tárgyak érzelmi töltetét, ötletességét, de nem adják meg azok komplexitását. A *gadget*-ek a varázslással védő amulettek, a kincs képző, értéket-tároló, nagy baj vagy rablás esetén váltságdíjként, emlékként, identitást meghatározó, gazdagságot és nemi szerepet is kifejező ékszerek egyfajta leszármazottai.

275 A fogyasztói társadalom szempontjából üdvös a fogyasztók szellemi passzivitása - ,de a konzum-társadalom nem a történelem vége. DÜLL: *A környezetpszichológia alapkérdései...*2009.

276 HANKISS: *Az emberi kaland...*1998.
HANKISS Elemér: *Félelmek és szimbólumok*; Osiris, Budapest, 2006.

277 Theodor Wiesengrund Adorno (Frankfurt am Main, 1903 – 1969) német filozófus, zeneesztéta, a marxizmushoz közel álló frankfurti iskola képviselője.; hu.wikipedia.org/wiki/Theodor_Adorno

278 FÜRST: *Bevezetés a filozófiába...* 10.

A játékok a való élet átélését segíthetik, a kreativitást.²⁷⁹ A játék, mivel általában valaminek a szimulációja vagy modellje, ezért helyettesít, tehát adott a jelölő, szimbolizáló szerepe. A negatív érzelmeket kiváltó tárgyak, a gépek, műszaki termékek, a képzelt tárgyak szintén tovább árnyalják a szimbolizáló lehetőségeit.

A tárgyszimbólumokat fölfejtő elemek. Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor alaposan sorra veszi azon elemeket, amik segítenek a tárgyszimbólumok jelentésének fölfejtésében. A tárgyak szimbolikája az *érzéki* sajátosságaikból és az azokhoz kötődő *társadalmi asszociációkból* tevődik össze.

A kerek-szögletes formák ellentétpárban az előbbi nyilván mindig holisztikusabb, puhább, lelkebb, közösségibb, mint ahogy az utóbbi a keményebb, élesebb, sokszor a redukáltság, a racionalitás, a modernség érzetét kelti.

A színeknek hihetetlenül gazdag a jelentése. Ha a természetből indulunk ki, akkor a kék nyilván az eget, a levegőt, a szabadságot, a sárga, az arany, a vörös a Napot és a meleget, a zöld nyilván a növényi világot, a sötét színek pesszimizálóbbak, drámaiak. A tüzes vörös energiagazdagsága lehet pozitív és fenyegető. Ugyanakkor a konvenció szerint a fekete a mi kultúránkban lehet a gyász jele, ahogy másutt ugyanezt a fehér is jelentheti.

Az anyag ritkasága és értékesége külön kifejező-eszköz. Az anyagok természetessége, műanyag-jellege például korhoz is köthető. Ha valami nemesfémből van, az természetesen a tulajdonos társadalmi státuszát is kifejezi. A méret valaminek a hangsúlyosságát, erejét vagy éppen esendőségét is sugallhatja, ezáltal alkalmas a hierarchia kifejezésére. A minőség, a tartósság vagy a törekenység szintén köthető akár nemekhez is.

Az állapot, miszerint új, ép vagy használt, a régi-modern ellentéppárral lehet párhuzamos, de nyilván ez is összekapcsolható a funkcióba-belevetettséggel.

A tárgy környezete, a közeg nagyon meghatározó tud lenni, hiszen viszonyítási alap lehet például a méret esetében. Az eltérő közeg esetén érvényesül a montázshatás.

Mivel a tárgyak használata kultúra-, egyén- és közösség-függő, a szimbolikája a közös élmények és asszociációk nyomán alakul ki. Mindez az idők folyamán képes fejlődni és változni. A tárgyak szokatlan használatában benne van a szimbolika bővülésének a lehetősége. A tárgyak nem rendeltetés szerinti használata egyébként a kreativitás mérésének egyik kedvenc tesztmódszere a pszichológiában.

279 Hankiss könyvének *A játék világa* című része nagyon gazdagon foglalkozik ezzel a szimbolizációval. HANKISS: *Az emberi kaland...* 151.

A szokatlan megoldások nem csak pragmatikus-innovatív szempontból fontosak, hanem új fajta tartalmak is felszínre kerülnek. Egy jó példa talán a változtatható méretű és elrendezésű bútorok megjelenése. Ezek annak idején látszólag elsősorban a praktikusságuk miatt terjedtek el, valójában azért, mert a praktikusságuk egy olyan modernista életérzést sugallt, amit sokan át akartak élni.²⁸⁰

A modernizmus-korszerűség szintén szimbólum-jelző elem. A modernség egyik paradoxona, hogy a tömegtermeléssel növeli a másolatok jelentőségét, de ezzel épp a modernizmus által hirdetett innováció és kreativitás esélyeit is korlátozza.

Maslow²⁸¹ szükséglet-hierarchia modelljének piramisa szintén segíthet a szimbolikus értelmezésben, hiszen a gúla különböző szintjei egyben értékeket és az értékekhez való viszonyt jelöli.

Megemlítendő még a tárgyak kereskedelmi érték-tulajdonsága is. Ez nem minden esetben realizálható a kereslet-kínálat keretében, sőt bizonyos árucikkek egész egyszerűen nem léteznének vagy teljesen másképp jelennének meg, ha nem az adott gazdasági rendszerben jönnének létre.

3.1.5. Az osztályozhatatlanság – a fertőzés

Az ember ősi beidegződése, hogy a túlélés, a tájékozódás, a dolgok áttekinthetősége és rendszerezhetősége érdekében mindent kategorizál.²⁸² Nem véletlen, hogy az emberek a rend és a rendetlenség, a tiszta és a tisztátalanság között folyamatosan különbséget tesznek. A hagyományban az állatok közötti osztályozás is éppen ezért lényeges. Ami nem besorolható, az gyanús, annak húsát nem fogyasztják el vagy éppen hogy különleges tulajdonságokkal ruházzák fel.²⁸³

A „mocsok” egy olyan kategória, ami erodálja a már kanonizált tipológiát, tehát veszélyes. Ezért is vannak a tisztázó, tisztító rituálék, tabuk és tiltások, amik szétválasztják egymástól a tisztátalant a szentségtől. Természetesen a civilizációnk már ismeri a betegségeket terjesztő organizmusokat, de az észleléssel foglalkozó pszichológus vagy kulturális antropológus is érintett a kategorizálhatatlanság kérdésében.

Az észlelési folyamatban az észlelő *mintázatba* szervezi az újonnan befogadottakat. Ezek a

280 BAUDRILLARD: A tárgyak rendszere... 21.

281 Abraham Maslow (1908 – 1970) amerikai pszichológus, a Maslow-piramis kidolgozója.;
hu.wikipedia.org/wiki/Abraham_Maslow

282 DOUGLAS, Mary: *Rejtett jelentések – antropológiai tanulmányok*; Ford.: Berényi Gábor, Osiris könyvtár, Osiris, Budapest, 2013.

283 Lásd még korábban: 1.4.2; 26. o.

tudati sémarendszerek azok, amikre megint csak rátapadnak az újabb integrálandó benyomások. Minden új impulzus egyfajta kihívás a helyes megértésre. Amennyiben az egyén valami, az eddigi ismeretstruktúrába nem illeszkedővel találkozik, a „beillesztés” sokkal nehezebb feladat. Mindenesetre ez a túlélés és a tanulás elengedhetetlen feltétele. Előfordulhat, hogy az egyén az újat öntudatlanul ignorálja vagy ellenáll. Esetleg a harmónia reményében valami módon „bepréseli” az eddigiekbe, de akkor egy olyan feszültség jön létre, ami zavart okoz: ezt hívják „kognitív disszonanciának”.²⁸⁴ Ettől a jelenségtől az egyén természetesen idegenkedik.

A bizonytalanság nem csak egyénileg, de társadalmilag se könnyen tolerálható. Az új impulzusok - ha mégoly provokatívak is - szükségesek a fejlődéshez nélkülözhetetlen önreflexivitáshoz. Mivel mindez fel is kavarhatja a közösség életét, gyakori az intolerancia, az elkerülés vagy a konformitásra törekvés. A közösséghez tartozó deviáns egyének is próbára teszik ezt a fajta türelmet, ahogy kívülre helyezik magukat a számukra oktrojált hierarchián.

A mocskok, a fertőzés és minden fajta anomália elutasítása a bizonytalanság hátrítása. A szennyezési szabályok tiltják a vérrel, a váladékkal, a hányással, a haj-, a körömvágással, a főtt étellel való érintkezést, ahogy a menstruáló nővel vagy a halottakkal is.

Ami a disszertáció múzeumi alapélményét adó szimbólumsorban (3.2) feltűnő, hogy a legtöbb tagja nehezen felel meg az osztályozhatóság lehetőségének, illetve kívül esnek a „normális” rendszeren. A sámán szerepe a közösségében, a „rendellenes” adottságokkal rendelkező emberek vagy a mind az állat, mind az állatvilágon kívül eső gomba, a tisztázatlan funkciójú tárgyak mind egyfajta anomáliák.

3.2. Olvaságyakorlat I.-Az alapélményként említett Kunstkammerben lévő szimbólumsor (intenzio lectoris)

Sámán

A sámán az ősi társadalomban olyan komplex szereppel rendelkezett, amit a mai fogalomkészletünkkel nehezen tudnánk megragadni. A személye és közösségében betöltött hivatása egyfajta *prestation totale* – a dolgok egy csomagban, szétszálazhatatlanul érkeznek. A sámán kultikus szerepéről leválaszthatatlan az orvosé, a művészé, a falubolondjáé, a tanaré, a papé. Az adott közösség egy fajta vezetője, tekintélye, lelkievítő, mesélő, tudós, varázsló, művész, tanár, az

284 FESTINGER, Leon: *A kognitív disszonancia elmélete*; Osiris, Budapest, 2000.

élet nagy eseményeinél (születés, házasság, halál) jelen lévő egyén, a közösség élményvilágának archiválója, stb.²⁸⁵

A sámánok felsorolt funkciói nem váltak szét, hanem szinte minden megnyilvánulása ugyan arról a hivatásról szólt. A sámán dobolása nem egyszerűen zenei tevékenység, hanem sok esetben a gyógyítás eszköze.

A gyógyítás nem vált el a szakrális tevékenységtől, ahogy az ima és varázslás is gyakorlati szerepet töltött be. A sámán az énekek embere, megértenünk minden bizonnyal csak valami olyan holisztikus szemlélettel tudnánk, amiben nem különböztetődik meg a test és a lélek.

A gyógyítás kapcsolódott a halálhoz. A sámán a világok összekötőjeként segített a másvilágra átkelés nehézségében azon a hídon, ami összekötötte az egyik kozmikus területet a másikkal. Másokkal ellentétben a sámán utazni tudott e terekben, egyfajta összekötő volt. Az esszé elején említett amszterdami kiállításra (*From Siberia to Cyberspace*) egy hídon keresztül lehetett bejutni. A látogató ettől fogva nem egyszerű néző, de mintegy az ügy beavatottjává vált.

A szimbolikus antropológia kutatói számára az átkelés az egyik központi téma. Turnert az átmeneti rituálékon belül a *liminaritás*, az átkelés szimbolikája érdekelte, Mary Douglast a szabályok áthágásának szimbolikája.

A sámánok dobján az égi-földi- alvilág oszlop egyenesei és ívei láthatók, kapcsolódik a fönt és lent. Ugyanakkor a sámán egyedi, erős személyiségének az önuralom az alapja. Az öngyógyítás képessége adta azt a hatalmat, hogy a közösségét is szolgálja. A ritmusos zajnak egyértelmű a tisztító ereje. Jaan Toomik észt művész videóján egy régóta használatban lévő kompon utazik.²⁸⁶ (27. ábra) A hajó előregeedett motorja olyan zajosan üzemel, hogy a művész önkéntelenül táncolni kezd a ritmusára. Mire a komp kiköt, Toomiknak elmúlik a depressziója.²⁸⁷

Gnóm

Noha a világ sok területén elterjedt, a sámánizmus a sarkkörök környéki hideg területeken alakult ki a legjellemzőbben. Eliade szerint ez az éghajlat nagyon erős kihatással van az itt élők labilis idegrendszerére és ez a mentális állapot a sámánok jellemzője.

A sámán erős jelleme ellenére gyakran testi vagy pszichikai rendellenességgel rendelkezett. Az ősi magyar hitvilágban az lehetett táltos - ami egyébként nem teljesen azonos a sámánnal -, aki foggal született vagy hat ujja volt. Adynak szintén hat ujja volt, erre a tulajdonságára költészetében

285 A sámánokról többek között Mircea Eliade írt kimerítően, több kötetben ELIADE, Mircea: *Sámánizmus, Az eksztázis ősi technikái*; Ford.: Saly Noémi, Osiris, Budapest, 2001.

286 Manifesta 1, Rotterdam, 1996; <http://manifesta.org/manifesta-1>

287 Részlet látható Toomik munkájából: <https://vimeo.com/20020328> – 32:42-től.

többször is hivatkozott.

Ismervén – főként Lévi Strauss kutatásai nyomán, aki ennek a témának egészen fontos szerepet szánt – az ősi társadalmak vérségi, családi viszonyok eltérő és bonyolult rendszereit, az incesszus és a genetikai torzulás nagyon is elterjedt lehetett.

Az ősi társadalmakban a testileg-lelkileg rendellenesnek tekintett embereknek különleges tulajdonságokkal és szerepekkel ruházták fel. Az antropológusok szerint az *anomáliák* mindig kihívást jelentenek egy közösség gondolatrendszerében. A testi vagy születési anomália is ehhez hasonlóan közösségi figyelmet kap: azokat az állatokat, amiket nem tudnak besorolni saját rendszerükbe, az emberi és a spirituális világ közötti közvetítőnek tartják. A sámánok hasonlóan nehezen integrálható egyének.²⁸⁸

Mivel az időt nem mérték, az idős embereket sajátos tisztelet vette körül. Egyrészt ő az, aki a legtöbbet látott, a legtöbb ismeretet felhalmozott, a közösség mitológiájának konzerválója. Az ősök sok generáción keresztül visszamenőleges felsorolása fontos identitásképző. Egyben sugallja azt a reményteli folyamatosságot, amiben a hallgató, mint majd egykor leendő megemléített része lehet a közösségnek.

A varázserő és a rítusai fogatékossághoz kötődnek. A vak Teyresias a látnok. Olyasmit lát, amit más nem. Befelé lát, vagyis mindent.

Ahogy például a nemek közötti bizonytalanságnak is jelentőséget tulajdonítottak. Hamvas Béla részletezi *Az androgynos* című írásában²⁸⁹ azt, hogy a világ eredetileg hím és női princípiumok szerint osztódik fel. Bizonyíték a világ legtöbb nyelvében létező hím- és nőnem. Szerinte az ősi princípium kettétört az aranymetszés pontjánál és a széttört darabok azóta egymást keresik. Fellini Petronius könyvéből készült *Satyricon* című filmjében megjelenik egy hermafrodita fiatal, akinek szintén varázserőt és gyógyító képességet feltételeztek.

Napjainknak is létezik a földi és az égi világ összekötőjének a hivatása. Steven Hawking a világon a legnépszerűbb asztronómus és fizikus, aki a világ keletkezésével, az Ősrobbanással, a fekete lyukakkal a legtöbbet szerepel a világsajtóban. Bizonyára bizarrnak és méltatlannak tűnhet első pillanatban az, ha Hawking esetében megemléjtük betegségét. Pedig laptop-billentyűzete és kerekese széke közé zárt alakjában egyesül a sámán, a gnóm, sőt a *celebrity* archetipusa. A szuper intellektus, aki olyan átmeneti területekről hoz nekünk hírt, ahol a mi természeti törvényeink nem érvényesek. Ugyanakkor kritikusai szerint Hawking kutatói munkássága koránt sem indokolja ismertségét, ami részben éppen testi rendkívüliségének köszönhető. (28. ábra)

288 ERIKSEN: Kis helyek – nagy témák...295.

289 HAMVAS Béla: *Az androgynos*; Szabad Gondolat-kör, Győr, 1987.

Boszorkányság

Talán a boszorkányság az a téma, ami számomra minden misztikus- és transzcendens íze ellenére a materializmus egy tipikus megnyilvánulási formájának tűnik. Ennek oka talán az, hogy olyan alantas emberi vágyak kielégítése a cél sokszor, mint például a bosszú. Akaratlan – akár alvás közben is ható erő, gonosz tett – amikor elfogy az érv, az ok-okozati összefüggéseket egy sajátos logika helyettesíti. (30. ábra)

A boszorkányság jelenségét a legkomolyabban talán Edward Evan Evans-Pritchard tanulmányozta az antropológiában. A dél-szudáni *patrilineáris*²⁹⁰ fölművelő *azandék*²⁹¹ mindennapi életében és világnézetében fontos szerepet játszik a boszorkányság intézménye. Ez a valakire spirituális úton bajt hozó képesség csak néhány azande törzsbeli sajátja. A varázsigéket és orvoslást is magába foglaló mágiától a tisztán spirituális jellegében és abban különbözik, hogy a tett általában nem szándékolt. Akár alvás közben is rontó hatást tud valaki kifejteni, ha rendelkezik ezzel a képességgel.

A boszorkányság jelenségével sok szerencsétlen dolgot magyaráznak meg. Az, hogy a kígyómarás után miért lázasodnak be, nem értik, de azt, hogy miért történt a marás egy bizonyos napon, arra az ellensége által okozott rontás a válasz. Az érthető, hogy a természetek lassan szétrágták a magtár tartórúdjait. Az viszont ok-okozatilag nem megmagyarázható, hogy miért épp abban a pillanatban dőlt el az építmény, amikor többen az árnyékában pihentek. Erre megint csak a boszorkányság ad magyarázatot.

Noha az azandék nem zárják ki a kauzális összefüggéseket az életükben, a boszorkányság ad választ, amikor a tiszta ész kudarcot vall.

Mint ahogy a tiszta ész kudarcra adja az összeesküvés-elméletek virágzását is. Ennek igen nagy irodalma van. Mind az antropológia tudással és hatalommal foglalkozó kutatói, mind maga Eliade is a sámánizmus tematikájához kapcsolja a titkos társaságokat, a szabadkőműveseket. Megemlíti többek között a Nagy Orvos Páholyt²⁹² is, ami egy újabb nagy témát vetít előre, a *gyógyítás* folyamatát. Az orvos-beteg kapcsolatában benne lévő hatalmi viszonyt, az orvosi gyakorlatban jelen lévő rituálét, amiről Sebeok ír Peirce kapcsán.²⁹³ A beteghez intézett kérdések a szakma placebo-rítus része, rituális hatalmi folyamat.

A boszorkányok - sokszor zöld kontúros - ötágú csillaga kézenfekvővé teszi a formai asszociációt a vörös csillagra. A képzettársítást megerősíti, hogy eredetileg Evans-Pritchard abban a

290 A *patrilineáris* népcsoportokban a gyermek az apja társadalmi csoportjába tartozik.

291 Uo. 288. o.

292 ELIADE: Sámánizmus... 287.

293 SEBEOK: Ismeri a módszeremet?... 51.

reményben tanulmányozta az azandék boszorkányságát, hogy ez a tapasztalat majd hozzásegíti a szovjet kommunizmus megértéséhez. Egyfajta strukturális-funkcionalista remény volt az, hogy a tudásrendszerek erősítik a társadalom pilléreit, az összetartást, kordában tartja a deviáns magatartást és ezen tapasztalatok által megértünk más struktúrákat is.

Törpe

A törpék megjelenése a mitológiákban, mesékben nagyon elterjedt: Hófehérke, Hupikék törpikék, Hüvelyk Matyi, manók, koboldok, stb. Tulajdonképpen minden olyan történetben jelen van, ahol a gyenge legyőzi az erőset. Mesékben a legkisebb fiú válik hihetetlen hőstetteket követően királlyá. A testvérei által eladott József válik majd családja megmentőjévé. Gulliver meséjében viszont épp a liliputiak a negatív szereplők.

A Tropenmuseumban láttam egy térképet, ami a Hollandiában észlelt „kabouter”-ek (ottani manók) előfordulásait ábrázolta. A Hófehérke és a hét törpében a 7-es szám szintén visszaigazolja az Eliade által is említett törpék sámánokhoz kapcsolódó eredetét.

A törpék esetleges genetikai rendellenessége emlékeztet minket a Lévi-Strauss által is vázolt családi kapcsolatok európai szemmel tekintve vérfertőző jellegére, illetve hogy minden ilyen ember egy ilyen kapcsolat eredménye.

Az alacsony emberekről sokan úgy gondolják: energia-koncentráltabbak, kompetitívebbek, hajtósabbak. A túl magas fiatalok szintén gyakran érzik magukat rendellenesnek. Az irigyek szemében kirívóbb, ha a náluk alacsonyabb ambíciója vált át hatalomvágyba. Napóleon és Sztálin. Az utóbbi sámlira állt, miközben a Vörös-téren a felvonulókat üdvözölte. Ceausescu izmos ökölvívók gyűrűjében fényképeztette magát, ahogy Picasso is imádott nagy termetű bokszolók társaságában megjelenni.

Törpék az udvari bolondok – lásd Diego Velázquez festményeit²⁹⁴ - , a középkorban nevetség tárgya volt az, aki testileg eltért az átlagtól.

A szimbólum máig ható erejét mutatja, hogy a brókerek világában is szerepet kap. A *Wall Street farkasa* című filmben is látható a „törpedobálás” nevű népszerű „szórakoztató játék”. A verseny során védőfelszerelésbe bujtatott, kis méretű embereket dobálnak matracra vagy tépőzárral borított falra. Ez minden infantilizmusa ellenére sem játék, hanem rituálé. Az állandóan reszkető, de aznap éppen sikeres bróker, akinek a tevékenysége túl van minden emberi léptéken - a nagy hal megeszi a kis halat - hülyülése. Mások szemében ezek az öltönybe bujtatott óriáscsecsemők titkos

294 en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Sebastián_de_Morra

társaságként működnek – gondoljunk csak a „bennfentes információ” kifejezésre.²⁹⁵ A felhőkarcolók égi világából röhögnek le a mindennapoktól szenvedő nyomorult valóságra. A törpedobálás megalázó jellege miatt be lett tiltva egyes amerikai államokban és Franciaországban.

Manó

A manó mai megjelenése a manga *anima* és *anime* figurái a keleti populáris animációban. A kortárs japán kultúra hatalmas montázs-szerkezetként termeli ki azokat a hibrideket, amik a nagyon erősen – de egyre kiüresedettebben – létező helyi tradíció és a modernizált kapitalizmus ikonjaiból keverednek össze.

Ezek egyre inkább olyan multiplex személyiségek, akik szökdécselnek a kultúrák és az identitások között²⁹⁶

Hankiss Elemér meglepetésemre *manónak* nevezi a labdát egy szemiotikai elemzésében, amiről még ebben a részben szó esik.

Gomba

Mivel a gomba nem igazán növény és nem is állat, ezért besorolhatatlan az élőlények kategóriarendszerében. Egy botanikai anomália. Noha korábban a növényekhez sorolták, nem alkotják az élővilág önálló országát, mivel a gombák az állatokhoz hasonlóan szénszükségletüket szerves anyagokból, energiaszükségletüket pedig kémiai anyagokból fedezik, azaz heterotrófok. A már említett osztályozhatatlanságot sok kultúra anomáliaként éli meg. Ez a fajta normalitástól való eltérés a gombára is igaz.

Mivel gyakran mérgező a hatása, ezért a halálfélelem is körbelengi az auráját. Hogy fogyasztása közben ne történjen baj, a fogyasztójának nagyon biztos ismeretre van szüksége. Ez a tudás megint csak öröklődő tapasztalatok gyűjteménye.

A gomba a földhöz, a nedvességhez kapcsolódik. Ez részben női princípium, és a fallikus formája, a spórája, a szaporasága miatt is van egy furcsa szexuális kisugárzása. Formája miatt egy kis világmakett is egyben: van egy látható, azon belül is egy ernyős, kalapos része, valamint egy láthatatlan, föld alatti kötődése. A kalapja miatt nyilván a kis említett erdei lényekre is emlékeztet.

A gyűjtőgető – hagyományosan női szerep – életmódhoz kapcsolódik.

A gombák gyökérfonalaikkal ugyanúgy egy hálózat alkotórészei, ahogy a *rizómák* is. Gilles

295 ALMÁSI Miklós: *Hová tűnt az a rengeteg pénz?* - Válsággönyv, Atheneum, Budapest, 2009.

296 CRARY, Jonathan : *Multiplex személyiségek*; Gondolat-Jel 1995 / 5; 10-12. o.

Deleuze és Felix Guattari a rizomák²⁹⁷ metaforáján keresztül eredetileg az irodalmi művek, a könyvek legfőbb típusait igyekeztek bemutatni - egy botanikai osztályozás keretében. Milyen rendszerben ülepedik le a tudás, a gondolkodás, a filozófia?

Elsőként a klasszikus könyvet megjelenítő *gyökér*-könyvet említik. Ez a vertikális fa és annak fő-gyökérzete, annak leágazásai a hierarchikus rendszert metaforizálják. Ezek a könyvek a történelem során létrejött nagy mitikus, metafizikus írásokat tartalmazzák, mint például a Biblia, vagy a nagy filozófiai rendszerek. Ezekben a függőleges mozgás a jellemző, amelyben a tudat egyre magasabb pozíciót foglal el a tudatosodás szintjén.

A szerzők *a modernizmust* modellezik *a hajszálgyökér-rendszer* vagy *nyalábos gyökér típusal*. A modernizmus azt a felismerést hozta az embernek, hogy képtelenség a világot egy egységes rendszer alapján modellezni. A nyelv lineáris egységének a megtörésének az igénye merül fel és a szerzők példaként említik Joyce-t, aki szójátékaival a nagy európai tradíciót továbbépítő tudás „körkörös egységét” feltételezi. Ez esetben a főgyökér elhajlása természetes realitás ugyan, viszont annak egysége, mint múltbeli, vagy még eljövendő, mint lehetséges egység éppúgy fennmarad.

A harmadik könyv és kognitivitás-rendszer a többiektől eltérő föld alatti gyökérszerkezettel rendelkező növény, a *rizóma*. A növények közül például a hagymák vagy a gombák, a tarack, a gyom, a gumók is egyfajta rizómák, de az állatok között ilyenek például a patkányok. „A rizóma bármely pontján kapcsolódhat és kapcsolódnia is kell bármely más rizómával. E tekintetben teljesen különbözik a fától vagy a gyökértől, melyek rögzítenek egy pontot, megszabnak bizonyos rendet.” Fontos a fajták diverzitása, a permanensen átalakuló sokféleség, továbbá az, hogy egy anamnézissel vagy genealógiával nem rendelkező élőlényfajta, a származása szerint nem visszakövethető. A kapcsolódásra való hajlam a rizóma egyik legfőbb tulajdonsága, szinte nincs is más megnevezhető képessége. A rizóma kapcsolatépítő aktivitása okán a legvalószínűbb metaforikus megjelenése a *világháló*. A cenzúra tehetetlenségében a rizomatikus jellegű médiumokkal szemben megpróbálja a kontrollt újra és újra kiterjeszteni. A cenzúra a hierarchikus fa-gyökér-jellegű politikai térben tud gondolkodni, vagyis a börtön, bilincs, erőszak dimenziójában. „A fa leszarmazás, a rizóma viszont szövetség, csak szövetség. A fa kikényszeríti a létezés igéjét, a rizóma szövete az „és... és... és....” kötőszó. Elég erő van ebben a kötőszóban, hogy megrázza és gyökerestől kiirtsa a létigét. Hova tart? honnan jön? mire akar kilyukadni? - megannyi hasztalan kérdés.”²⁹⁸

297 DELEUZE, Gilles-GUATTARI, Félix: *Rizóma*
www.c3.hu/~exsymposion/HTML/fu/deleuze/foszoveg.htm

298 DELEUZE, Gilles-GUATTARI, Félix: *Mille Plateaux*; Éditions des Minuit, Paris, 1980.
www.c3.hu/~exsymposion/HTML/fu/deleuze/foszoveg.htm

Ahogy a korábbiak, úgy Deleuze és Guattari könyvei sem olvashatóak önmagukban, csak az összes többi mű kontextus-hálójában értelmezhetjük őket. Ez a rengeteg mű is egy hatalmas kaotikus vegetáció.

A gombák a hálózatukkal a tér, információ és az identitás – növelésében vesznek részt. Az ókorban a görögök mnemotikus technikaként sétálva tanultak, a memóriájuk csápjait mindig a térben adott képhez kötötték. Felfedezték, hogy az emlékezés ereje, tartóssága, felidézésének képessége függ a tér- és vizuális-élménytől. Az ismeretek és emlékek felhozatalának technikájában a kognitív tudás, a pszichikai energia és a tér asszociatív összekapcsolását alkalmazták. (28-30. ábra)

Bizonyos gombák aktív hatóanyaga, a pszilocibin, drámaian megváltoztathatja a szenzorális észlelést, az idő és a térérzékelést. Azokban a kultúrákban, ahol még nem mérték az időt, minden biztonnal kevésbé vált szét a megélt élmény mint élvezet, mint utazás, mint valóság, mint varázslat vagy gyógyítás.

A bolondgombákban benne rejlő hallucinogenitást mi különbözteti meg a varázserőtől? Vannak elképzelések, hogy maguk a bódító gombák katalizálták azt az evolúciót az emberi tudat kialakításában. Terence McKenna szerint a gombát a Földre beszivárgó földönkívüliek terjesztették el és ennek a fogyasztásával tanult meg az ember beszélni.²⁹⁹

Timothy Leary szintén témája volt az említett kiállításnak a Tropenmuseum-ban. Az egykori amerikai pszichológus és író, aki a hippimozgalom és a pszichedelikus tudatmódosító szer használatát nyilvánosan pártfogolta. Leary az LSD és a pszilocybin betiltása előtti időben kísérleteket folytatott a Harvard Egyetemen. A kutatások több tanulmányt is eredményeztek (Concord Prison Experiment-et, Marsh Chapel Experiment), végül Learyt több más társa el lett távolítva az egyetemről.

Sarlatánság vádolták, miközben Leary nem csak az LSD terápiás eredményességében volt meggyőződve, hanem nagyon komolyan hirdette a filozófiai lehetőségeit. Gondolatai, előadásai és olyan mondatai, mint hogy „turn on, tune in, drop out” (kapcsolódj be, hangolódj rá, ess ki), „set and setting” (beállítottság és beállítás), vagy „think for yourself and question authority” (gondolkozz a magad módjára, kérdőjelezz meg a tekintélyt) nagyon erőteljes hatást gyakorolt a 60-as-70-es évek ifjúságára és ellenkultúrájára. Exo-Psychology című könyvében nyolc áramkörös tudatmodelljében olyan transzhumanista elképzelésekről ír, amelyben komplex tudatfejlődési koncepciót fogalmaz meg, intelligencianövelést, úrvándorlást, élethosszabbítást, transzperszonális lélektani kapcsolatokat.

299 DALY-WICE: *Alternatív kultúra...* 146.

Learyt rendszeresen letartóztatták, a világ jó néhány országának ült a börtöneiben, de hatása a digitális kultúrában is jelentős. Leary nem csak az ősi múlt gyakorlatával véli igazolva elméletét, hanem a digitális kor felé is próféciaikat fogalmaz meg.

A gomba pöttyös jellege valami fajta kiütésre, vörhenyre, sebre emlékeztet. Az élőlények külseje és egyéb tulajdonságuk között gyakran találunk megfelelést. Umberto Eco említi a hasonlóság problémájával kapcsolatban Paracelsus-t,³⁰⁰ „aki szerint a nevet a forma (és a hasonlóság) miatt adják, és azoktól következik a hatóerő, míg ... más esetekben sem morfológiai hasonlóságról, sem oksági viszonyról nincs szó, hanem tüneti következtetésről”. Egy másik középkori tudóst is megemlít: „Bizonyos növények külsejéből következtetnek azok hatóerejére: a foltos növények, amelyek foltos állatok bőréhez hasonlítanak, azok erényeivel is rendelkeznek. ... a pikkelylevelű növények, melyek a kígyóhoz hasonlítanak, jók a hüllők ellen”.³⁰¹

Kerti törpe

Több okból is fontos a szimbólumsorban. Egyrészt egy igazi helyettesítő. Ez az a tárgy, ami jelentősen elválik a korábbiaktól, lévén sorozattermék, ráadásul sokszor műanyag. Egy minden bizonnyal a funkciójából kiesett, a feleslegből kinőtt tárgy. Korábbi szimbolikus funkciója homályos.

Ha megkérdeznénk embereket, miért fontos, hogy egy ilyen a kertjükben legyen, nem valószínű, hogy meg tudnák indokolni. Talán a „szépségét” és a „báj”-át emlegetnék, ami számomra nem túl hihető. Ez egy tipikus példa a *revival* jelenségre, ami sokszor éppen a kispolgár kertjében jelent meg újra. Nagyon fontos ez a felejtés-mozzanat. Senki nem emlékszik arra, honnan jött a szokás, de van benne valami olyan, amiért ragaszkodnak hozzá.

Nyilván beszélnünk kellene a giccsről, de a vizsgálódásunk tárgya éppen az a mechanizmus, ami létezésben tart olyan dolgokat, aminek nem látjuk indokát.

Azért is érdekes, mert ebben a sorban talán az első a szimbólumok közül, amit pénzre cserélnek.

Műanyag

Minden korábbi anyagtól eltérő paradigma. A műanyag talán egyik legfontosabb értéke és bűne ugyanaz: tartóssága, elpusztíthatatlansága. Ezzel kizárja magát a szerves világgal való bármilyen

300 ECO: Az értelmezés határai... 94.

301 Uo. 97.

közösséggel. Nem kerül be a tárgyak örök körforgásába, nem vesz részt, no recycling.^{302 303}

A rendeltetéséből képes – talán sokkal hamarabb – kikerülni, de nem porlad el, hanem a tárgyaknak azt az egyre problémásabb halmazát növeli, amit szemétnak hívunk. A szemét az, ami kiesett funkciójából. A műtárgynak sincs funkciója, de manifesztáltan autonóm.

A műanyagban benne van a modernizmus ígérete: a könnyű megtermelhetőség és éppen ezért mindenki számára könnyed elérhetőség. A kapitalizmus és a szocializmus párhuzamos ígérete. Több fogyasztás és társadalmilag egyenlőbb felhasználás. Haladásba vetett hit. A felszabaduló idő ígérete.

A műanyagtárgyak olcsó előállítására és olcsó megszerezhetősége a korábbi szisztémákat is érinti. A tömegtermelés kiszorít minden korábbi „műves” szisztémát. Aki idáig mester volt, mostantól a futószalag mellett áll és *fröccsönt*. Nem csak a tárgy, hanem az előállítója is leértékelődik, ahogy a fogyasztó is kevesebb tiszteletet érdemel már csak az igénytelensége miatt is. A műanyagtárgyaknak nincs aurája, ahogy például egy fából készült tárgyon érezzük az esendőségét, a történetét, ezáltal az egyediségét, identitását.

Imitálja, sőt helyettesíti a korábbi anyagot: lásd műanyagválFA, műanyagÜVEG, stb.

Baudrillard³⁰⁴ szerint a természetes – szintetikus felosztás az arisztokratikus mítosz fönntartásáról szól, amiben a művészen keresztül a régi arisztokratikus kort hiányoljuk. Ezzel szemben a műviség jelenik meg. Kézművesség a nagyipari technológiával szemben. A tömeggyártás, design, formatervezés.

Ahogy annak idején az ipari forradalom is megalkotta a saját, új design-ját, a szintetikus anyagok fejlődése, a digitális korban egyre egyénibbre szabott technológiák is megváltoztatták az új tárgyakhoz való viszonyunkat. A gadget-ekkel szemben már léteznek egészen magas szinten gyártott, drága műanyagok, amik nem az eldobhatóságukkal válnak a fogyasztás részeivé. A tartalmat helyettesítő logók által értéknövelési technikák működnek a gadget-ek esetében.

Nem állhatunk meg annál a gondolatnál, hogy korunk műanyag-tárgyai az „elidegenedés” reliktumai.

Törpe a Disney -filmből

Nem önmaga tárgy - része az amerikai mitológiának. Már az Andersen vagy a Grimm-testvérek által összegyűjtött mesékben is sok minden feledésbe ment abból a tartalomból, ami régebben benne lehetett.

302 *Műanyag*; Néprajzi Múzeum, Budapest, 2007.

303 BARTHES, Roland: *Mitológiák*, Európa, 1983.

304 BAUDRILLARD: *A tárgyak rendszere...*54.

A rajzfilmek fázisainak redukált rajzi megjelenítése megújította a karikatúra műfaját – új fajta rajz-technika, mozgás.

A filmgyártás terjesztésével a sztár-mechanizmus az animáció figuráira is kiterjedt. Az, amikor egy névvel kapcsolatban az a cél, hogy minél elterjedtebb legyen, minél jobban ismerjék. A néveltítkolás ősi szokásának ellentéte.

Pöttyös labda

A labda nyilván a vörös szín és a fehér pöttyök által kapcsolódik a gombához.³⁰⁵ Hankiss a labdát, mint fontos szabadsággenerátort említi, mint ami maga a 'szabadság démona'.

Megdöbbenésemre van egy tőmondata, amivel mintha e szimbólumsorhoz kapcsolná e tárgyat: „Kiszámíthatatlan manó”.

A labdának mintha saját akarata volna, mintha élne, pattog, mintha súlytalan volna. Már-már metafizikai funkciója van, a játékosok közötti katalizátor-szerepe a korábbi szimbólumokhoz köti. A játékba bevezeti a kiszámíthatatlanság elemét, a véletlent.

Ugyanakkor hozzátenném, hogy a labda egy kicsi gyerek életében is egészen sajátos viszonyt fejleszt a tárgyakkal: a kontrollt és a birtoklást. Az, ahogy elpattan a játékosától, rögtön megéli azt, hogy el is veszítheti, újra meg kell érte küzdeni.

A tárgy megragadása megnehezíti azt az interperszonális gesztust, hogy a labdát továbblökje. A labda – mint nagyon sok játék – a kapcsolatalakítás eszköze. Odaadja és visszakapja. Csere.

Szabadság, sőt, szabadidő. Tevékenység a munkával szemben. A mozgással le lehet *fogyasztani* az elfogyasztott felesleget. Fogyasztói társadalom, ami a pop-artban manifesztálódik. Sport és sztár-mechanizmus.

Létezik egy Roy Liechtenstein-festmény, ami egy labdát a feje fölé tartó fürdőruhás nő fotója után készült. (31. ábra) A labdát és a nő arcát a Liechtenstein által használt raszter-pöttyök borítják.

A pop, ami tagadja a szemiotikai jelleget, a tárgyak „jelzett” jellegét, inkább a tárgyak „metafizikai otthontalansága”³⁰⁶ fejeződik ki a művekben.

Baseball sapka

Egy női ruhán megjelenő pöttyök - és ez a sapka minden bizonnyal inkább nők által hordott – nagyon intenzíven dekoratívak. Igazán *charme*-os megjelenést biztosít, ahogy a szeplő is lehet nagyon izgalmas. Ugyanakkor a szeplő is egyfajta apró rendellenesség, még ha nem is beteges

305 HANKISS: *Az emberi kaland...*164.

306 DANTO, Arthur C: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?*; Atlantisz, Budapest, 1997.

kiütés, vörheny. Valami mindig átöröklődik a „szeplőtelenység”-kifejezésből, pontosabban az ellentétéből. A frissen megjelenő pöttyök mindig valami váratlan bosszúságok: mi ez? Kiütés? Himlő? Herpesz? Ragályos? Mit ehettem? Elmúlik? És ami talán a legrosszabb: látják mások is? Az ehhez kapcsolódó személyes diagnózis általában nem jut el a tudományos rituáléig (orvos). Inkább csak a szégyenlenni való foltok tüneti kezelése és a bizonytalanság marad.

A baseball sapka az alternatív kultúra egyik fontos szimbóluma. Az ellenzőjével hátra csapott verziója nagyon elterjedt a hip-hop szférában.³⁰⁷ A Beastie Boys-rajongó aranyláncot, adidas-t, sztereokészüléket hordó rap-őrült *B-boys* és *break flygirls*, valamint a más szubkultúrák tagjai büszkén hordanak logókkal ellátott sport-ruházatot. Ezzel manifesztálják, hogy ők is megtehetik: nem csak az árát képesek kifizetni, de sportolni is van szabadidejük.³⁰⁸

Ezek a szimbólumok, apró gesztusok vagy mémek funkcionálisan szintén egy-egy közösség egységesedését szolgálják. Áthidalják a tagok közötti különbségeket és egyfajta kötőerőként egyben tartják a közösséget. Nem csak jelzi a közös tudatot, hanem tovább is alakítja.

A babos-kendő magyar vonatkozását nem lehet kihagyni a sorból. A hetvenes-nyolcvanas évek egykori Beatrice-rajongóinak nyakában hordott ruhadarab igazán meghatározó identitás-jelölőnek számított annak idején. Az énekes Nagy Feró gyakran nevezte magát a „nemzet csótányának”, amivel pont azt a besorolhatatlanságot, integrálhatatlanságot, elfogadhatatlanságot, haszontalanságot fejezte ki, ami sok fiatal életérzése volt. Ez a szimbólum a magukat kitaszítottnak vallók, a társadalmon-kívüliek csoportját segítette közösséggé. E szubkultúra tagja volt az a *Waszlavik Gazember Ulmannmónika Werolex László* nevű egykor Lvov-ban végzett vörös diplomás atomfizikus-egyetemista zenész, aki mint *rock-sámánt* határozta meg magát. (33. ábra)

307 A gesztus mém-jellegét emeli ki Sebők Zoltán: „Erős mém pl. a fordítva viselt baseballsapka. Ha megkérdeznénk azokat, akik így hordják ezt a ruhadarabot, zömmel nem is tudnának válaszolni a kérdésre, hogy vajon miért. Ez is egy jellegzetes tünete a sikeresen fertőző mémeknek: csak végrehajtom a "másolj le!" programot, de nem tudom, miért.” "Másolj le!" (Sebők Zoltán memetikus) – Hungler Tímea interjúja Sebők Zoltánnal; Magyar Narancs, 2003./45. (11.06.)

308 DALY-WICE: *Alternatív kultúra – amit a '90-es évekről...* "B-fiúk" címszó.

3.3. Olvasásgyakorlat II. - Koolhaas CCTV - (intenzio operis)

Korunk kortárs építészetében az épületek látványa egyre inkább leválik az őt hordozó létesítményről. A kép nem csak önálló életet él, hanem néha fontos, elsődlegessé váló szerepe van. Nem csak leképezik a világunkat és az identitásunkat, de részt is vesznek azok konstruálásában és a valóság alakításában.³⁰⁹

Koolhaas komplex kreatív tevékenysége egy olyan permanens képtermelés, aminek során a szimbolizáció asszociatív csápokon kapcsolódik más gondolatrendszerekhez. Figyelme kiterjed arra is, hogy bevonjon a magas kultúra szféráján kívüli jelenségeket is az alkotás mechanizmusába.

Az építészet nem csak betör a média szférájába, de befolyással van az emberek észlelési formáira is. A képi fordulatnak nevezett jelenség manifesztálódik a rotterdami színtér után a pekingi CCTV épületében is. A vizsgálódásom tárgya, hogyan alakul át a szimbolizáció és ugyanakkor hogyan vesz részt egy másik gondolat-rendszer kialakulásában, milyen a viszonya a hatalomhoz?

A bevezetőben említett múzeumi tárlóisorhoz hasonlóan Koolhaas minden egyes alkotói gesztusa képes működésbe hozni a sokrétegű kulturális emlékezetet, továbbá kiváló példája annak a kreativitásnak, ipari méretű ötletgyártásnak, amiben az asszociativitás a szimbólumalkotást segíti.

3.3.1. Koolhaasról és építészetéről.

Koolhaas valamikor újságíróként és kritikusként dolgozott, és ez ma is érvényesül érdes, szarkasztikus attitűdjében. Az építészetéhez kapcsolódó tevékenysége is nagyrészt kommunikáció, egyfajta médiaépítészet. Ez nem csak a kiadványaiban jelenik meg, nemcsak az épületek sajátosan kiterjesztett funkcióiban, de a közszerepléseiben, kiállításokban, interjúkban.

Koolhaas nem egyszerűen épületeket tervez, hanem az urbanizációs folyamatokba avatkozik bele. Szabó módjára alakítja, rehabilitálja a város szövetét, figyeli a haladó üzleti mozgásokat és használja a tömegkommunikációt. A produktumban egyre több az immateriális elem, egyre fontosabb a kép és a kommunikáció, az épületek hatása a környezetükre, az identitásképzés.

Noha a képzőművészettel szemben az építészet teljesen más feltételek között működik,

309 Koolhaas a doktori szigorlatom témája volt, pontosabban az általa készített *Content* című kötet, ami nem csak könyv formájában létezett, hanem egyben mint a hasonló című kiállítás is megvalósult. A *Content* egyike azoknak a könyveknek, amit életemben a legtöbbet lapoztam, mivel annyira inspirálónak találtam. Korszakos példája annak a jelenségnek, amit Iconic Turn-nek neveznek, aranybányája egy Visual Studies-kutatónak és ezeken felül a képanyagában is bőven segíthet a kutatásomban.

Koolhaas tevékenységét nem szívesen nevezném alkalmazott művészetnek. Egyrészt tevékenységének figyelme és ítéletei messze túlmutatnak az építészet általános gyakorlatán, egy társadalmi szobrászat komplexitása felé. Másrészt a társadalmi-szakmai pozíciója is jóval nagyobb autonómiát tesz lehetővé ennél. A *documenta 10*-en való megjelenése valami olyat sugallt, hogy a kor nagy kísérletei és kérdései a képzőművészet paradigmáján és intézményrendszerén kívül történnek.³¹⁰

3.3.2. Rotterdam

Még a pekingi WTCC esetében is fontosnak tartom megemlíteni Rotterdamt.³¹¹ A város egyedi kontextusa sok tekintetben hozzájárult ahhoz, hogy a modern építészet laboratóriumává válhatott. Koolhaas szerint e város nélkül az irodája se létezne. (34-35. ábra)

A világháborúban tökéletesen lebombázott települést Koolhaas családja kénytelen volt egy időre elhagyni. Így Koolhaas Indonéziában töltötte gyerekkorát, ahol apja a holland politikával szemben kiállt a helyiek ügyéért. A rá jellemző globális méretekben gondolkodás, otthonossága Ázsiában és a globális, így a kolonializmus problémájára való érzékenysége innen is eredeztethető.

Rotterdam a kortárs építészet kísérleti terepe lett. A város szimbóluma többé nem Zadkine³¹² háborús emlékműve, mivel a tudatos image-váltás eredményeképpen Rotterdam egy utópisztikus, optimista, jövő-orientált várossá vált az ezredfordulóra. Paradox módon éppen az iszonyatos háborús pusztításnak köszönhető, hogy nem kötötte semmilyen építészeti hagyomány a várostervezők fantáziáját.

Az óriási volumenű építkezések nem nélkülözték a kritikai légkört, ugyanis a diskurzusba bevonták a rotterdamiakat is. Az építészek nem csak a pályázatokban fejtik ki nézeteiket, hanem a nagyközönség előtt is beszélnek az elveikről, törekvéseikről. Vitatkoznak, saját monográfiákat adnak ki, előadásokat tartanak, tanítanak. Ennek a dialógusnak része nem csak a szakma, hanem azok a nagy számban jelen lévő intézetek, amik interaktív módon járulnak hozzá a díszkurzushoz. A programokban nem csak az építészeti intézmények, hanem a média-művészetet kutató V2, a Photo Institute, a Film Intézet, a Witte-de Witt, stb. is aktívan együttműködik.³¹³ A művészeti alkotásokhoz

310 *documenta 10*; Cantz, Ostfildern, 1997.

311 A fejezet Rotterdammal kapcsolatos részében sokat segítettek a Kas *Oosterhuis* holland építésszel, Ilona Lénárd szobrásszal és Tóth Károly művésszel való beszélgetések, valamint *Polyák Levente: Rotterdam második rekonstrukciója: a képekből épített város* című írása: epiteszforum.hu/polyak-levente-rotterdam-masodik-rekonstrukcioja-a-kepekbol-epített-varos

312 hu.wikipedia.org/wiki/Ossip_Zadkine

313 A számos helyszínen megrendezett *Manifesta 1*. kiállítása annak idején egész könnyedén ráilleszthető volt a

hasnolán átélhető kulturális produkciókat, élményeket akartak generálni.

Ez a szemlélet érvényesült a képzőművészek által kezdeményezett project-ekben is. A galériák helyett egyre inkább a közösségi tereken valósítják meg elképzeléseiket. A szemléletük egyre interdiszciplinárisabb, közösségibb, nem csak használják, de alakítják is a tereket, bevonva az új média lehetőségeit is.

Rotterdam történetében nagy lökést jelentett, hogy 2001-ben Európa Kulturális Fővárosává vált. A város vezetői nem olyan programokban és épületekben gondolkoztak, amikben a produkciók lezajlása után azok majd üresen állnak. Ehelyett a város sokszínűségére figyeltek. A helyi szubkultúrákat szólították meg, a kikötői munkásokat, huligánokat a jellegzetes helyi techno-partyk, a *gabber*³¹⁴ világot, valamint a helyi lakosság már akkor közel felét adó bevándorlókat. Ezekre olyan organikus entitásként tekintettek, ami kellő táptalaja lehet egy olyan „humuszrétegnek”, amibe belegyökerezhet egy olyan kultúra, ami a programok elmúltával is része marad a város életének. Ezzel a város lakossága részt vehetett egy nagy közösségi narratívás és identitás kialakításában.

A tudatosság mértéke a város reprezentációjának alakításában a sok filmes produkció meghívásában is látható. A filmek háttérben megjelenő építészeti látvány emblematikusan rögzül a nézők tudatában. Az egykor letarolt síkság, a mélyföld horizontjából égre törő magas épületek egymásra tükröződő, ikonikus képe, a holland mentalitásra és életmódra jellemző transzparencia, letisztultság.

A kísérletező helyi építész-szcéna terepet kapott a digitális építészet lehetőségeinek kiaknázására. Ez nem csak az új technológiára, hanem a korábitól eltérő formavilág kialakulására és társadalmi szemléletére is jó hatással volt.³¹⁵

Az építészet a sajtó világán keresztül is részévé válik a közéletnek. Ennek a közvetlenségnek a legjellemzőbb időszaka az volt, amikor Rotterdam a Kulturális Főváros szerepét töltötte be. A későbbiekben a kulturális atmoszféra hatására a városba nagy mennyiségű befektetés ömlött. Ez viszont nem feltétlenül volt pozitív hatású az építészeti produkciókra.

A város képe, az üzenet, a vizuális reprezentációban manifesztálódó törekvések nem egyértelműen találtak a városlakók praktikus elvárásaival. Ezek az épületek ugyan attraktívak, de nem könnyű élni bennük. A hatás és a látvány érdekében alakuló arányok sokszor figyelmen

város kulturális intézményeinek hálójára.

314 A *gabberhouse* rotterdami végletekig gyors elektronikus techno- diszkóirányzat. A *gabber* a lokális zsargonban a futball-huligánok elnevezése, amihez némi szexizmus és fasisztoid jelleg is párosul. DALY-WICE: Alternatív kultúra – amit a '90-es évekről tudni érdemes...1995.

315 A digitális építészet nagy alakja, a Rotterdamban élő Kas Oosterhuis Budapesten épített műve az eredetileg CET néven indult, de *Bálnaként* megvalósult épület.

kívül hagyják a helyi polgár mindennapi térhasználati gyakorlatát. A magát egyébként modernistának valló Koolhaas utópisztikus magyarázata, - miszerint ez a fajta építészet jó hatással van a lakók életkörülményeire és segíti a büszke polgári öntudatot - nem elégít ki mindenkit.

Hogy az építész szakmában milyen vita alakult ki a látványvá váló építészet körül, arról a érdemes belelapozni a *Content* című kiadványba.

3.3.3. A Content

Rem Koolhaas 1975-ben alapította OMA (Office of Metropolitan Architecture) nevű irodáját Londonban, ami számos építészt, várostervezőt, tanácsadót és kritikust foglalkoztat. Koolhaas már ezt megelőzően is számtalan korszakos épülettel gazdagította a világot: Kunsthal Rotterdam, Dall' Ava Villa, Karlsruhe Center of Media for Art and Technology, Euralille, stb.

(36-40. ábra)

A több. mint 1300 oldalas *S, M, L, XL* (1995)³¹⁶ című kötete az építészet regénye. Már a ruhaméreteket idéző cím is jelzi az eltérő dimenziókat és léptéket, amikben Koolhaas kifejti hatását. Bruce Mau látványos tipográfiája a tartalom eredetiségéhez méltó, újszerű külsőt kölcsönzött – ugyanúgy a digitális szerkesztés új lehetőségeit stimulálja, ahogy a kortárs építészetét. Ebben a kiadványban egy, a megszokott építészeti szemléletnél sokkal komplexebb látásmódot manifesztált Koolhaas. Esszék, tanulmányok, fotók, vázlatok, manifesztumok, grafikonok töltik ki a súlyos kötetet.

A 2004-es *Content*³¹⁷ a hasonló című kiállításához kapcsolódott. A szándék az volt, hogy - a korábbi kiadványtól eltérően – ez a nagyközönség számára is elérhető áron jelenjen meg. Az általa tervezett rotterdami Kunsthal-ban megvalósult kiállításon a kép, a tér és a tipográfia sajátos viszonya fejezi ki a globalizált világban történő urbanizációs folyamatokat. Ebben a világban a város-bolygó szövetével dolgozó szabó rengeteg, az építészetten kívül eső dologra kell, hogy tekintettel legyen.

A kötetben tovább nyílik az intellektuális tér: politika, szociológia, demográfia, antropológia, szemiotika, média. Az építészet ezek kontextusában jelenik meg. Cinikus hang és fekete humor kíséri végig a kötet szinte minden egyes lapját: a fejlődő világ néhány nagyvárosának döbbenetes méretei nem követik azt az utópikus ideát, ami a modernitást jellemezte. 'Generic citys' – új

316 KOOLHAAS, Rem: *S, M, L, XL*; Monacelli Press, 1995.

317 KOOLHAAS, Rem: *Content*; Taschen, Köln, 2004.

társadalom identitás, szokások nélkül, felhőkarcolók közmű nélkül.

A képözönben megjelennek a még készülő project-ek, mint a seattle-i Közkönyvtár, a berlini holland-követség, a pekingi CCTV, a porto-i Casa da Musica, a New Whitney Museum, stb. Minden egyes project-nek gazdagon illusztrálja a társadalmi, politikai, demográfiai kontextusát, a kulturális indokoltóságát, a várható környezeti hatását: fotók, 3d-s és styropol-makettek, vázlatok.

Háborúk, globalizáció, statisztikák, városatlasz a világ jobb- és baloldali intellektuális erőiről. Cikk arról, ahogy a várostervezés a háborús konfliktus eszköze (pl. Ciszjordánia). Hosszú riport Venturival Las Vegas építészetéről. Robert Venturi Las Vegas épületeinek mediatisztizált megjelenését hozza fel példaképként.³¹⁸ A modernista felfogásával szemben a las vegas-i városképet nem az épületek funkciójával valamilyen harmóniában lévő forma, hanem az épületeket beborító egyéb képi elemek, mint a neonok, poszterek, feliratok alakítják. A város sokkal inkább információhordozó felületek komplexitása és kulisszája, mint az architektúra produktuma. Maga a kép megkapja azt az autonómiáját, ami a korábbi modernista gyakorlat szerint az „anyag-szerkezet-funkció-forma” modernista egységébe nem tagolódhatott be.

Koolhaas ugyanilyen alaposággal és fantáziával ismerteti és indokolja az Európa Parlament által is megtárgyalt zászló-javaslatát: a tagállamok lobogóinak színét követő vonalkódot.

Külön hangsúllyal jelenik meg a kötetben a *múzeum-boom*-nak a jelensége, amit egy grafikonnal vezet fel: a kiadványt megelőző idők szédítő gazdasági növekedését a részvényindexeken keresztül hozza párhuzamba a világ néhány múzeuma kiállítóterének négyzetkilométer-számának növekedésével. (38. ábra)

Látszólag szó sincs dekadenciáról, de az iszonyú pörgés látványát végigkíséri valami szarkazmus és polémia az urbanizációs vagy inkább a globalizációs folyamatokkal szemben. Mindez a történelemben azelőtt soha nem látott gazdasági expanzió következtében létrejött építészeti fellendülés időszakában valósult meg. Az említett szkepszis pedig mintha azt a folyamatot jelezte volna, aminek a végét sokan sejtették, de senki nem beszélt róla.³¹⁹

3.3.4. Ötletgyár

A *Content* című kiállításon az egymás mellé helyezett grafikonok, ábrák, makettek az említett

318 'Re-learning from Las Vegas' - Interview with Denise Scott Brown and Robert Venturi – Interview by Rem Koolhaas and Hans Ulrich Obrist; *Content*... 150. p.

319 MONORY-TILLMANN: *Ezredvégi beszélgetések*...8.
ALMÁSI: *Hová tűnt az a rengeteg pénz?*...2009.

Kunstkammer-t idézte számomra. Koolhaas minden egyes projekt leírását a témát kellő alapossággal ismertető *asszociációs láncokkal* hálózott körbe. Ezek a kapcsolódások az élet szinte minden területéhez hozzákötik. A technológiai, kulturális, szociológiai, történelmi, antropológiai szempontok alapos kutatása során a tervezés alakulásának számtalan verziója válik láthatóvá.

(45. ábra)

A könnyedén összedobált styropol-makettek ilyen folyamatsorokat mutatnak be. Amennyiben minden egyes kis építmény az előző variáció folytatása, az alapötlet minden esetben valami újabb elemmel egészítődik ki, amíg a sor nem a legmegfelelőbbnél köt ki. A különféle épületterv verziók gyakorlatilag egymás asszociációi által jöttek létre.³²⁰

Ezek a makettek maguk is helyettesítenek, jelölnek valamit, tehát jelek, mert van egy megvalósulásra vágyott eredetijük. De itt a helyettesítő valósul meg hamarabb azért, hogy képzeletünkben megjelenhessen mindaz, ami majd egyszer megvalósulhat.³²¹

A történelmi kontextus, a város *konnotatív* tartalmának tudatos kezelése fejeződik ki a berlini holland-követség építészeti megoldásában is. Egy fémmel burkolt spirális közlekedő tekeredik az épület belsejében, ahol az épület nyílásainak szabásával választja ki gondosan Berlinnek azok a panoráma-részleteit, amik emblematikusan megjelenítik a város viharos történelmét. Ezzel az épület nem csak a térben, hanem az időben is kiterjed, több csatornán keresztül talál kapcsolatot Berlinnel.

Számomra fontos szemiotikai töltete van annak az üres jelnek is, ami Rotterdam háborús romjain támadt. Az új magas-építményeken az üveg használata ugyanis a holland protestáns hagyományból eredeztethető transzparenciát sugallja. A magánlakások függöny nélkülségének szokása átöröklődött az irodaházak, intézmények, iskolák belső tereit átláthatóvá tevő belső ablakokban és üvegfalokban: minden transzparens, világos és áttekinthető. Az igazgató ugyanúgy átlátja az egész szisztémát, mint bármely látogató.³²²

320 „My reading of the building as a collective, a word with complex associations” - *Content...* 489. p.

321 Hogy ezek a műanyagtömbök a laterális kísérletezés kiváló eszközei, arra szemléletes példa a Velencei Építészeti Biennálé svájci pavilonja, ahol maguk a nézők alkothattak maketteket a kiállítás ideje alatt az odakészített műanyagelemekből.

322 A transzparenciáról egy másik rotterdami építésszel készített interjúmban:

„Kas Oosterhuis: A digitális technológiánkkal pontosan annyi anyagot használunk föl, amennyit kell. Nem termelünk hulladékot, nincs maradék.

P.R.: A zavaros gazdasági helyzettel szeretném szembeállítani a gondolatodat, hogy a non-standard építkezés folyamata teljesen átlátható. Az általad kidolgozott technológiának ugyanis van egy olyan ígérete, hogy a tiszta formák mellett a kidolgozott, egy kézben tartott tervezés és kidolgozás folyamata átlátható helyzetet teremt az építkezés körül is.

Kas Oosterhuis: És majdnem teljesen *open source*, vagyis nyitott a forráskódja. Igen, minden részlet nyitott, mindent le tudsz írni - és a költségvetés is teljesen átlátható. Egy építkezésnél a megbízók nem érdekeltek a szerződés átláthatóságában. A külön- és mellék-szerződések, a többletköltségek, a tárgyalások az alvállalkozókkal – mind - ne legyenek átláthatóak, mert így csinálnak pénzt. Ez mindenhol így van, ez globális.”

Koolhaas üveg használatát nem egyszerűen gyakorlati vagy esztétikai érvek indokolják, hanem hazájának az a hagyománya is, ami évszázadok óta pusztán egy üveglappal választja el az utca és a család terét. Hogy ez a szemlélet mennyire tudatos az ő esetében, ez az egyik Big Brother jelenségével foglalkozó *Content*-cikkből is látható. (39-40. ábra) A televíziós „intimitás-biznisz” jeleneteit egy-egy Vermeer-festménnyel hozza párhuzamba. A helyi tradíció így válik egy olyan globalizált jelenség részévé, amiben az ipari-méretű exhibicionizmus Warhol „mindenki lehet tizenöt percig híres” utópiáját idézi.³²³

3.3.5. Fenntarthatóság-pilótajáték

A kötet megjelenése óta eltelt idő sok mindent felülírt: ha a gazdasági pörgés így hatott a kultúrára, hogyan hatott a válság? A kortárs építészet fantasztikus data-konstrukciói talán csak a válsággal kipukkanó pénzügyi lufi térbeli megtestesülései voltak? Mennyiben van hitele azoknak az egyébként globalizáció-kritikus sztárepítészeknek, akik Kínában, az Arab-öbölben vagy a Gazprom székház terveinél pályáznak?

Miközben a kultúránk a gazdasági folyamatokat érdekek törvényszerű működéseiként írja le, látjuk, hogy sokkal több bennük az irracionális és a kiszámíthatatlan elem, mint gondolnánk. Noha a közgazdaság alapvetően a kereslet – kínálat dinamikájából származtatja a vitalitását, kiderül, hogy a felpumpált és átláthatatlan folyamatok és a tényleges gazdasági értékképzéstől elidegenedett spekulatív tranzakciók csak annyira tűnnek ésszerűnek, mint a Malinowski-ék által is leírt *potlachek* jelensége.³²⁴

A pénz árut helyettesítő, értéket kifejező és információt közvetítő jel-funkciója is megváltozik a pénzügyi folyamatok digitalizációjával és a manipulációk következtében kialakult absztrakcióval.³²⁵ A brókereket helyettesítő computer szoftverei egyre gyorsabban detektálják, értékelik és reagálják le tranzakcióikkal a tőzsdei mozgásokat.³²⁶

Bizonyos sztárepítészek korábban látványosnak, extravagánsnak számító tevékenysége egyre hiteltelenebb. Az emírségek, az azeri vagy orosz – stílusukban digitális – valójában egyre giccsesebb épületsodáit a megrendelők jacht-esztétikája határozza meg. A Gazprom székházánál

Index – a művészet helyszínei, 2010. márciusi szám, no.35.

„link” melléklete Pacsika Rudolf szerkesztésében, interjú Kas Oosterhuis-szal, internetes változat: http://crisisover.blogspot.hu/2010_02_01_archive.html

323 *Content...* 294. p.

324 Lásd: 1.4.3.

325 ERIKSEN: Kis helyek - nagy témák...2000.

326 ALMÁSI: Hová tűnt az a rengeteg pénz?... 2009.

pályázó építészek bizonyára tisztában vannak megbízóik természetével. A leginnovatívabb technológiák valósulnak meg olyan rendszerek legitimációjaként, amelyek a legkevésbé sem az intellektuális potenciálba fektetnek. A kreativitást olyan diktátorok finanszírozzák, akik soha nem fogják hazájukban megengedni az alkotáshoz és az innovációhoz elengedhetetlen szabad gondolkodást saját polgáraik számára.

3.3.6. Kína

Kína óriási kaleidoszkópként termeli az olyan víziókat, aminek tükörszilánkjait bárhogyan fordítjuk, nagyon erős ellentéteket látunk: a tradicionális Kína, a kommunizmus, a globalizáció, a fogyasztás, a technikai fejlődés elemei bárhogy kerülnek egymás mellé, a kontraszt egyre nagyobb. A nagyvárosok, ahol a vizet kannákkal cipelik föl a felhőkarcolók tövéből, milliárdosok párttagkönyvvel a zsebükben, stb. Ai Wei Wei - miközben a pekingi olimpiai stadion egyik tervezője - fotókat készít a kapcsolódó építkezések kegyetlen valóságáról. Az ambiciózus ország, amelyben mind a kommunizmus, mind a kapitalizmus rosszabbik oldala jut a lakosságnak.

Természetesen a Koolhaas által tervezett pekingi CCTV-t (41. ábra) igencsak vitatták az építészek. Sokak a helyi tradíciót féltették, másokat az a reprezentatív funkció bosszantott, ami éles ellentétben áll a kifosztott, szegény Nyugat-Kínával szemben.

Az elnyomó rezsimnek készülő mű miatt Koolhaas-nak is magyarázkodnia kellett. Magazinjában megtorpan a rá jellemző cinikus hangvétel, amikor saját project-jét magyarázza hosszú cikkeken keresztül.

A CCTV-székházat azzal az ambícióval építették, hogy a világ központja a lerombolt new york-i WTC helyett Pekingbe kerül. A 2001-es katasztrófa friss élménye miatt fontos szempont volt az épület biztonságossága. A CCTV két tornyát a föld szintjén egy derékszögben megtört alaprajzú átjáró köti össze, míg a tornyok átlójának másik oldalán egy hasonlóan megtört forma hidalja át a legfelső emeleteket. (41. ábra)

Koolhaas szinte utópisztikus víziója, hogy az épület szerkezete a biztonságon túl jótékony hatással lehet a kínai sajtónyilvánosságra is, egy fajta antidiktátúra ígérete. Az épületben az irodák, az adminisztráció, hírszolgáltatók, szerkesztőségek, program produkció és szolgáltatás összekapcsolt tevékenységei, egy információ-gyár kapnak helyet. Koolhaas szerint az épület sok *asszociációt* sugall,³²⁷ a látogató a baldachinként a környezete fölé emelkedő magaslati pontról

327 Első benyomásom az volt, hogy Koolhaas egy Rubik-háló nevű műanyag tárgyat használt makettnek a pekingi

kapcsolatot tart a Tiltott város látványán keresztül a történelemmel is.

Baudrillard szerint a civilizáció fokát azon keresztül mérik, hogy az milyen mértékben mediatiszt. Miközben a projekt az információs társadalom mítoszát sugallja, Kína a technicizáltságában, a műszaki innovációban, így az építészetben is az élre tör. A CCTV egy új gondolkodásparadigmát céloz meg, ahogy a hatalom az információs technikákkal a nyelvhasználaton keresztül is képes szervezni a társadalmat. Vajon a CCTV-ben nem egy új fajta hatalmi szemiotika manifesztálódik?

Ahogy az emberiség történetében az írás megjelenése a korábbihoz képest egy teljesen eltérő világszlelési formát alakított ki, úgy a Gutenberg-galaxis megingása is erőteljesen hatott az emberi logikára. Az információs technológiai újítások ígérete általában a nyilvánosság, a demokrácia lehetőségeinek kiszélesítése, a hatalmi struktúra lebontása. A McLuhan-i világszlelés jóslata megvalósulhat, amennyiben a telekommunikációs eszközök által az emberiség egy nagy aggyá egyesül. Más kérdés, hogy ezt az agyat ki kontrollálja? (42-43. ábra)

3.4. Olvasási gyakorlat III. - Konspiráció-Teória Generátor³²⁸

- (*intenzio auctoris*)

A befogadás-értelmezés körüli vitában gyakran az alkotó intenciója az értelmezési szempont. Az olvasási gyakorlatok utolsó darabjaként erre teszek kísérletet azzal, hogy egy saját alkotásomat mutatom be. Külön indokolja a figyelmet az, hogy ez a régebbi művem is szerepel a mestermunka-kiállításomon.³²⁹ (46-47. ábra) A mű adatai:

Cím: Konspiráció-Teória Generátor

Interaktív computer-installáció.

Év: 2003

Méret: 185 x 70 x 65 cm

Anyag: fa, számítógép, hangszóró,
computer-print (photoshop); interaktív animáció (flash)

Elérhetősége és működtethetősége a Web-en: <http://pacsika.com/generator.html>

Eddig a következő kiállításokon lett bemutatva:

NoMad - Budapest Galéria (2003), *Low Tech* - Videospace Galéria, Budapest (2009), *Kinetica Artfair'10* – London (2010), *'Konceptuális művészet Magyarországon a 90-es évek elejéig'* - Paksi Képtár, kurátor: Tatai Erzsébet - (2013), Folt-Kávészó, Szentendre (2012), *OFF-Biennale* Budapest (2015), *DLA-mestermunka-kiállítás*, Labor, Budapest (2016)

épületnél. Valóban, a kínai internetezők többek között a WTCC-nek a „TV Rubik-kockája” becenevet adták.

328 A mű megtekinthető a világhálón: <http://pacsika.com/generator.html>

329 A mestermunka kiállításom anyagát itt lehet megtekinteni: lancolatok.blogspot.hu/

A Konspiráció-Teória Generátor egy olyan interaktív alkotás, ami a kocsmai nyerőautomaták - népszerűbb nevén a *félkarú rabló* – technikai szisztémáját sajátítja ki. Vagyis az alkotói akarat a befogadó aktív részvétele és az alkotás automatizmusán keresztül érvényesül. Egy montázs gép, ami az asszociációt és a montázs befogadásának a reflexeit használja. Ebben az alkotásban sok, az esszémben leírt tapasztalat összegződik. (46. ábra)

Nem tekinthetjük járatlan útnak egy szerencsejáték-gép alkalmazását, mivel már többen alkottak hasonló elven működő szerkezeteket a művészet története során. A művészetben mindig is kihívás volt az inspiratív helyzetek generálása és az alkotói módszerek modellezése. A véletlenek provokálására törekvő szürrealisták például szintén törekedtek az esetlegesség fölötti uralomra, és ismételtetvé tételére. Az akció-festők vagy a *tasiszták* vászon-alkotásainak „közvetlen” véletlen-alkotásával szemben, ebben a „közvetett” módban az eszközt illetően nagyon is megtervezett a véletlen létrehozásának az *automatikus* folyamata.³³⁰ Ebben csak az odavezető út kiszámított, a végeredmény nem látható előre.

A mű két kreatív egységből tevődik össze: egyrészt a számítógépből és a monitorból álló elektronika, másrészt az azt védő burkolat.

A gép homlokzatán olyan képpárok jelennek meg, amik valami banális formai hasonlóság alapján kerültek egymással kapcsolatba. A készülte idején talán nem volt tudatos, de utólag úgy vélem, hogy a Koolhaas *Content* című kiadványában található tipográfia, design és képözön inspirálhatott. Tetszett az asszociációk könnyed alkalmazása, a szellemessége, az a laza képszerkesztés, amiben nem volt zavaró a gyűjtött vagy talált képek pixelesége sem. (47. ábra)

A homlokzati montázs központi eleme egy korábbi kollázsom, amiben a jól ismert Brueghel festményen látható épülő Babel-tornyára úgy montíroztam rá Tatlin 3. Internacionálé Emlékművét, mintha az befejezetté egészítené ki a meg nem valósult építményt.

Amíg a nyelvnek megvan az a Babel-toronyhoz kötődő mitológiája, miszerint az Úr az emberi *nyelv összezavarásával* akadályozta meg az emberek azon törekvését, hogy fölérjenek hozzá, addig nem tudom, volt-e ehhez hasonló törés a vizuális nyelvezetben? A Sapir-Whorf-feltevés szerint szoros meghatározottság van a nyelv kategóriái, szerkezete és világ-észlelési módjai között. Ezek szerint a nyelvek összezavarásával a velük összefüggésben lévő gondolkodásformák is eltávolodtak egymástól. Kérdés, hogy a képanyelvvel történt-e hasonló megosztás a globális kultúrában avagy az emberiség a szimbolizáció szintjén megőrizhette információs egységét?

330 A „közvetlen” és a „közvetett” véletlen-alkotásról lásd: 2.3.1; 53. o.

A homlokzati rész alatt található az a gomb, amivel a mű befogadója a generátort működteti. A montázs-gépben három kis vízszintes ablakocskában pörögnek a random-szerűen egymás mellé kerülő információk. A baloldaliban események vagy más jól ismert hírek jelennek meg, míg a másik kettőben olyan személyek, intézmények, terrorcsoportok vagy egyéb szerveződések nevei, akik mindezt konspiratív módon elkövethették.³³¹

Évszázados eszköze az alkotásnak az az automatizmus, ami ezeket az összeesküvés-elméleteket is gerjeszti. A dada és a szürrealisták tudatosan kísérleteztek vele, szerintük a véletlen az egyedüli esélye az olyan tartalmi relációknak, amik még megkíméltek a hamis tudattól és az ideológiáktól.

A szcientista gőg és az utópiák nagy korszakai után is létezik a technikának az az ígérete, hogy megold valami olyat helyettünk, ami fárasztó vagy amire nem lennénk képesek. A szerszámok és így a gépek az emberi feladatokat átveszik helyettünk, vagyis a testünk olyan apparátusai, amiket egy fajta protézisnek tekinthetünk. Peirce meghatározása szerint jel az, ami valamit helyettesít. Ebben az esetben nyilván az agyunk bizonyos funkcióit pótolja az apparátus.

A gép személytelensége több szempontból is előnyös. Megspórolja például azt a munkát, amit a montázsselemek felidézése jelent az agyunk memóriaraktárának mélyéből. De ez a kényelem annak a polgárnak a konformizmusa, aki a gépekhez és a hírekhez, mint fogyasztó viszonyul. Olyan híreket fogyaszt, ami neki tetszik. Arról a világról és csak azt a hírt fogja meghallani, ami megerősíti a korábbi információkat.

Ellis stimulációs játékelmélete szerint a játék feladata az érdeklődésnek és az izgalmi állapotnak a fenntartása. További elméletek szerint a játékok az újdonság, a disszonancia élményét keltik, vagy éppen a környezet ellenőrzésének szükséglete dominál bennük. A kompetencia, illetve a hatásosság érzése kellemes, az ember élvezi, ha ő lehet az ok.³³²

Ilyenkor az az ösztön elégül ki, amely szeret azonnali megoldásokat találni. Egyfajta biztonságérzetet jelent az, hogy tisztában vagyunk a tényekkel, kontrolláljuk a környezetünket. A bizonytalanság zavaró, terheli a mentális az energiát.

Mivel a kategorizációnak létezik egy *jutalmazó*-funkciója, ez a szerkezet segít hozzájutni ehhez a megkönnyebbüléshez.

Egy bolgár esszékötetben olvastam³³³ a gondolatmenetet, miszerint a hírek fogyasztója csak

331 Az alkotás nem csak megtekinthető, de működtethető is a világhálón: <http://pacsika.com/generator.html> (először kattintás a képre, majd a „space” - gombbal lehet a hipotéziseket generálni)

332 HANKISS: Az emberi kaland...155. o.

333 A mutáns egzotikum – bolgár posztmodern esszék; Orpheus, Budapest, 1993.

arra az eseményre nyitott, amire az illető témában már van egy korábbi előképe. Azt a sémát például hogy „Balkán” a nyugati – vagy magyar – olvasó csak olyan hírral együtt tudja befogadni, ami ehhez a fogalomhoz konnotálódik. Bármilyen ettől eltérő információ egyszerűen képtelen ráragadni a sémahálójára, ezért is olyan nehéz változtatni az előítéleteken.

A montázsselempként megjelenő események valódiak: az emberek szenvedése vagy halála reálisan megvalósult tény. Mégis az az érzésünk gyakran, hogy nem a valóság részei, hanem egy kreált univerzum alkotóelemei. Az eseményeket, tragédiákat, híreket nem csak közvetíti a sajtó, hanem kreálja is. A reálisat a reális jele helyettesíti. „Ha az esemény reprodukciós formájában társadalmilag fontosabbá válik, mint eredeti állapotában, akkor az eredetinek a reprodukció után kell igazodnia, tehát az eredetinek a saját reprodukciója pusztá matricájává kell váljon.”³³⁴ Egy konstruált valóság, amiben a hírekben szereplők egyénisége is konstruált. (Nyilván ebben az esetben a „konstruált” - terminus se mellőz minden paranoiát, a fent leírtaknak is van némi összeesküvés-íze.)

Alkotásom egy fajta „luddita” szerepet betöltő gép, ami a sajtó-manipulációk-szisztémáját dekonstruálja. A kis ablakokban megjelenő 'event'-ek vagy szereplők a degradálendő zurnaliszta nyelv részei.

A személytelenség a „fogyasztó” pozíciója, mivel el tud bújni a véletlenszerűség mögött. Felmenti magát a kimondott szó visszavonhatatlan felelőssége alól.

A gép érzéketlen működésének kontrollálhatatlansága sorsszerűnek hat. A dolgok tőlem függetlenül megtörténnek, nincs hatásom rájuk. A felelősség elutasítható, nem vagyok elszenvedője mindannak a pszichikai érzelmeknek, amit az *illetékesség* jelent. Ez a gép megspórolja az utat az igazság felé, egy hipotézis-kreátor. Felszínre hoz, kiderít dolgokat, de nem Sherlock Holmes logikai módszerességével, hanem a babona erejével és szuggesztivitásával.

Bármely felmerülő kép vagy szöveg beindít bennünk egy gondolati láncolatot. A fogalomhoz kapcsolódó konnotációk működésbe hozzák érzéseinket és előzetesen kialakult sémáinkat. Ez esetben szó szerint megvalósulhat az Erdély által említett Bódy-féle „flipper-struktúra”, amikor is egy impulzus hatására a gép minden lámpája – ez esetben az értelmezés – kigyullad.³³⁵ Ha az előkép nem egyezik az újonnan tapasztalttal, az egy olyan pszichikai feszültséget jelent, amit a befogadónak le kell tudnia dolgoznia. Vagy elfogadja – de ebben az esetben elfojtja magában az előző ismereteket, vagyis egy döntéssel letiltja az újra és újra feltörő kételkedést. Más esetben az új impulzust utasítja el.

334 Anders, FÜRST: Bevezetés a filozófiába...10.

335 ERDÉLY: *Montázsgesztus és effektus*...1995.

Mindazonáltal meggyőződésem, hogy a dolog valós élethelyzetet modellez. Számtalanszor fordul elő, hogy olyan új információ birtokába jutunk, amit nem tudunk beépíteni az eddigi ismereteinkbe. Tekinthejtük egyfajta montázs-elemeknek azokat a tudatunkban ellentmondásba kerülő tartalmakat, amelyek azt a kellemetlen, feszültséggel teli állapotot hozzák létre, amit a pszichológia *kognitív disszonanciaként*³³⁶ ismer. A lélektan szerint ilyenkor indulatot érzünk – például öngazolást keresünk - vagyis az analógia-katharzis vagy feszültség sokkal több, mint esztétikai kérdés.

A jelenségre nagyon hasonlít az a munka, amit *kulturális asszimilációnak* neveznek. Oscar Bächtmann³³⁷ Panofskyt, illetve a múzeumigazgató Paulit idézi a hamburgi Kunsthalle-ban 1919-ben kiállított Franz Marc *A mandrill* című expresszionista festményével kapcsolatban, miszerint a mű az érthetlenségével töltötte be szerepét. A megértés, az interpretáció munkája ebben az esetben is a hagyomány-összefüggésbe való bekerülés folyamataként fogható fel. Ez jelenti azt a szellemi aktivitást, aminek eredményeképpen a még oly különböző kulturális differenciák is kiegyenlítődnek.

336 FESTINGER: *A kognitív disszonancia ...*2000.

337 BÄTCHMANN: *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába...*23.

4. IRODALOMJEGYZÉK:

A kép a médiaművészet korában; L'Harmattan, 2006.

A mutáns egzotikuma – bolgár posztmodern esszék; Orpheus, Budapest, 1993.

DALY, Steven-WICE, Nathaniel: *Alternatív kultúra – amit a '90-es évekről tudni érdemes*; Ford.: Kovács Kristóf, Biográf, 1995.

Buldózer - Médiaelméleti antológia; Média Research Alapítvány, Budapest, 1994.

Concrete and me / beton és én; szerkesztette BUDHA Tamás, ETENTUK Inemesit, TÁBORI András, Tökmag publishing, 2009.

documenta Magazin No2, 2007 LIFE!; 2007, Taschen 34. o. Mladen Stilinovic
STILINOVIC, Mladen: *Artist at Work*, Galerija SKUC, Ljubljana, 2005.

documenta 10; Cantz, Kassel, 1997.

F.I.L.M., A Magyar avant-garde film története és dokumentumai; Szerkesztette:
Peternák Miklós, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991.

FROTCHERT, Sven: *5000 Zeichen Und Symbole Der Welt*; Haupt Verlag Bern,
Stuttgart, Wien, 2006.

Kóczy T. László-Tikk Domonkos. *Fuzzy-rendszerek*; Typotex, Budapest, 2012.

HOPPÁL Mihály-JANKOVICS Marcell-SZEMADÁM György: *Jelképtár*; Helikon,
1990.

*KREATIVITÁSI GYAKORLATOK, FAFEJ, INDIGÓ, Erdély Miklós
művészetpedagógiai tevékenysége - 1975-1986*; összeállította Hornyik Sándor és
SZŐKE Annamária, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Gondolat Kiadó – 2B
Alapítvány, Budapest, 2008.

RIDDERSTRALE, Jonas és NORDSTRÖM, Kjell: *Funky Business – talent makes
capital dance*; ft.com, London, 2000.

„*Másolj le!*” (Sebők Zoltán memetikus) – Hungler Tímea interjúja Sebők Zoltánnal;
Magyar Narancs, 2003./45. (11.06.)

Dr. Németh Gábor-Sebők Zoltán: *A mémek titokzatos élete*; Kalligram, Budapest,

2004.

Műanyag; Néprajzi Múzeum, Budapest, 2007.

KOVÁCS Ákos-SZTRÉB Erzsébet: *Az orosz tolvajvilág és művészete*; Pesti Szalon Könyvkiadó, 1994.

Redactie Alexandra ROSENBOHN: *Wat bezielt de sjamaan?*; Genezing, Extase, Kunst; Koninklijk Instituut voor de Tropen, Amsterdam, 1998.

PÁL József—ÚJVÁRI Edit: *Szimbólumtár*; Balassi, Budapest, 1997.

Tartóshullám; szerkesztette: Beke László, Szőke Annamária, Csanádi Dániel, Budapest, 1985.

Urban Interventions – personal projects in public places; Gestalten, Berlin, 2010.

Vision Machine; Musée des Beaux-arts de Nantes, Somogy Éditions D'Art, 2000.

The War of Soviet Montage; <http://www.sensesofcinema.com/contents/06/41/dziga-vertov-enthusiasm.html#2>

ALMÁSI Miklós: *Hová tűnt az a rengeteg pénz? - Válságkönyv*; Atheneum, Budapest, 2009.

ARIELY, Dan: *Kiszámíthatóan irracionális*; GABO, Budapest, 2011.

BADIOU, Alain: *A század*; Typotex, Budapest, 2010.

BAHTYIN, Mihail: *A szó az életben és a költészetben*; Európa, 1985.

BÁRDOS Judit: *Az attrakciók montázsától az intellektuális film elméletéig*; <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9803/bardos.htm>

BARTHES, Roland: *A kép retorikája*; in: *Vizuális Kommunikáció*; Typotex, Budapest, 2010.

BARTHES, Roland: *Mitológiák*; Európa, 1983.

BAZIN, André: *Mi a film? -*; Osiris, Budapest, 2002.

BOURDIEU, Pierre: *A társadalmi egyenlőtlenségek újratermelődése*; Gondolat,

Budapest, 1978.

BARTHES, Roland: *S/Z*; Osiris; Budapest, 2011.

BAUDRILLARD, Jean: *A tárgyak rendszere*; Ford.: Albert Sándor, Gondolat, Budapest, 1987.

BÄTCHMANN, Oskar: *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába*; Corvina Budapest, 1998.

BEKE László: *Erdély Miklós munkássága. Krono-logikai vázlat képekkel 1985-ig*; In: Erdély Miklós. Kiállítási katalógus, Óbuda Galéria, Zichy Kastély, 1985.

BEKE László: *Panofsky és az ikonológia*, in: Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben*; Gondolat Kiadó, 1984.

BERGER, John: *Mindennapi képeink*; Corvina, Budapest, 1990.

BOEHM, Gotfried: *A nyelven túl*; 34. o.; in: *A kép a médiaművészet korában*; L'Harmattan Budapest, 2006.

BONO, Edward de: *Gondolkozz!... mielőtt túl késő*; HVG Kiadó, Budapest, 2009.

BONO, Edward de: *A kreatív elme*; HVG Kiadó, Budapest, 2010.

BONO, Edward de: *Simplicity*; Manager Kiadó, Budapest, 2007.

BONO, Edward de: *A hat gondolkodó kalap*; Manager Kiadó, Budapest, 2007.

BÜRGER, Peter: *Az avantgarde elmélete*; Ford.: Seregi Tamás, Univ, Szeged, 2010.

CRARY, Jonathan: *A megfigyelő módszerei*; Budapest, 1999.

CRARY, Jonathan: *Multiplex személyiségek*; Gondolat-Jel 1995/5.

K.CSILLÉRY Klára: *A magyar nép bútorai*; Corvina, Budapest, 1974.

DANTO, Arthur C.: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?*; Atlantisz, Budapest, 1997.

DIDI-HUBERMANN, Georges: *Hasonlóság és érintkezés – A lenyomat archeológiája, anakronizmus és modernsége*; Ford.: Házas Nikoletta, Seregi Tamás és Z. Varga Zoltán; Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest, 2013.

- DOUGLAS, Mary: *Rejtett jelentések – antropológiai tanulmányok*; Ford.: Berényi Gábor, Osiris Könyvtár, Osiris, Budapest, 2013.
- DÚLL Andrea: *A környezetpszichológia alapkérdései, Helyek, tárgyak, viselkedés*; L'Harmattan, Budapest, 2009.
- ÉBLI Gábor: *Az antropológizált múzeum – Közgyűjtemények átalakulása az ezredfordulón*; Typotex, Budapest, 2005.
- ÉBLI Gábor: *Múzeumánia*; L'Harmattan; Budapest, 2016.
- ECO, Umberto: *Az értelmezés határai*; Ford.: Nádor Zsófia, Európa, Budapest, 2013.
- ECO, Umberto: *A Foucault-inga*; Ford.: Barna Imre, Európa, Budapest, 2008.
- ECO, Umberto: *Az értelmezés határai*; Ford.: Nádori Zsófia, Európa, Budapest, 2013.
- EISENSTEIN, Szergej: *Montázstípusok, Forma és tartalom I*; Ford. Óváry-Óss József, Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet, 1964. 111–123. o.
- ELIADE, Mircea: *Sámánizmus, Az eksztázis ősi technikái*; Ford.: Saly Noémi, Osiris, Budapest, 2001.
- ERIKSEN, Thomas Hylland: *Kis helyek - nagy témák - Bevezetés a szociálanropológiába*; TÁRSADALOMTUDOMÁNYI KÖNYVTÁR sorozat - Gondolat Kiadó, 2006.
- ERDÉLY Miklós: *A filmről - Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák*; szerkesztette: Peternák Miklós, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám - Intemédia, Budapest, 1995.
- ERDÉLY Miklós: *Montázsgesztus és effektus*; 1995 In: Erdély Miklós: *A filmről*. Szerkesztette: Peternák Miklós. Tartóshullám, Budapest, 1995.
- ERDÉLY Miklós: *Montázs-éhség*; Valóság, 1966/4.
- ERDÉLY Miklós: *Mozgó jelentés*; Valóság, 1973. 11. 78-86. o.
- ERDÉLY Miklós: *Művészeti írások - Válogatott művészetelméleti tanulmányok*; szerkesztette: Peternák Miklós, Képzőművészeti Kiadó, Budapest 1991.

- FENK, August: *A view on the iconic turn from a semiotic perspective*; Klagenfurt 2008; <http://sammelpunkt.philo.at:8080/2009/>
- FESTINGER, Leon: *A kognitív disszonancia elmélete*; Osiris, Budapest, 2000.
- FOUCAULT, Michel: *A szavak és a dolgok – a társadalomtudományok archeológiája*; Ford: Romhányi Török Gábor, Osiris Kiadó, 2000.
- FOUCAULT, Michael: *A szexualitás története, Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*; Fordította: Ádám Péter, Atlantisz Könyvkiadó, Veszedelmes viszonyok, Budapest, 1996.
- FRAZON Zsófia: *Múzeum és kiállítás - Az újrarajzolás terei*; Gondolat kiadó, PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest-Pécs, 2011.
- FÜRST, Maria: *Bevezetés a filozófiába*; Ikon, Budapest, 1996.
- GADAMER, Hans-Georg: *Igazság és módszer*; Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, Gondolat, 1984.
- GERÉB Anna: *Orosz montázsiskolák II. - Filmtörténet tizennégy részben*; <http://www.filmtett.ro/cikk/661/orosz-montazsiskolak-2>
- GOMBRICH, E. H.: *A művészet története*; Gondolat, Budapest, 1975.
- HANKISS Elemér: *Az emberi kaland*; Helikon, Budapest, 1998.
- HANKISS Elemér: *Félelmek és szimbólumok*; Helikon, Budapest, 2004.
- HAMVAS Béla: *Az androgynos*; Szabad Gondolat-kör, Győr, 1987.
- HOFER Tamás, FÉL Edit: *Magyar népművészet*; Corvina, Budapest, 1977.
- HOLMES, Brian: *A rugalmas személyiség - Egy új kultúrkritika felé*; Ford.: Erhardt Milkós, Visszacsatolás, Exindex Antológia, 2012.
- HOPPÁL Mihály-JANKOVICS Marcell-SZEMADÁM György: *Jelképtár*; Helikon, 1990.
- HORÁNYI Özséb: *Jel, jelentés, információ*; Gyorsuló idő sorozat, Magvető Kiadó, Budapest 1975.

- HORÁNYI Özséb - SZÉPE György: *A jel tudománya*; Gondolat, 1975.
 Minerva Nagy Képes Enciklopédia – *A művészetek*. 35-80. o. Művészet – kommunikáció – nyelv (SZÉPE György – KELEMEN János).
- HORNYIK Sándor: *A képi fordulat és a kritikai ikonológia*; Balkon, Budapest, 2007/11-12.
- HORNYIK Sándor: *A képi fordulatról*; Exindex, 2007., <http://exindex.hu/print.php?page=3&id=417>
- HORNYIK Sándor: *A kép Odüsszeája. A "vizuális kultúra" tudományelmélete és politikája*; <http://apertura.hu/2010/tel/hornyik>
- HOYLE, Fred: *Stonehenge-től a modern kozmológiáig*; Magvető, Budapest, 1978.
- HUIZINGA, Johan: *A középkor alkonya*; Európa, Budapest, 1996.
- KAPITÁNY Ágnes DSc és KAPITÁNY Gábor: DSc; *A szimbólumok és a szimbolizáció kérdései a kulturális antropológiában I-II.* (Bachofentől Sperberig) 1-2-3. www.antroport.hu/wp-content/uploads/2016/03/Kapitany-Szimbolizacio-II..pdf
- KAPITÁNY Ágnes és KAPITÁNY Gábor: *Adalékok a tárgyszimbolika kutatásához*; http://www.socio.mta.hu/dynamic/kapitany_adalekok_a_targyszimbolika_kutatasahoz.pdf
- KAPITÁNY Ágnes és KAPITÁNY Gábor: *Részt vevő megfigyelés a saját társadalomban – korszakok szimbolikája*; 148. o. In.: Jelbeszéd az életünk 2. Osiris, Budapest, 2002.
- KAPITÁNY Ágnes és KAPITÁNY Gábor: *Tárgyak és társadalom II. Kapcsolatok: a tér, a tárgy és a képi kultúra összefüggései*; Magyar Iparművészeti Egyetem, Budapest, 1991.
- KÁKOSY László: *Fény és káosz – A kopt gnosztikus kódexek*; Gondolat, Budapest, 1984.
- KLEIN Sándor: *Vezetés- és szervezetpszichológia*; SHL Hungary Kft., 2001.
- KOESTLER, Arthur: *A teremtés*; Európa; Budapest, 1998.
- KŐHALMI Péter: *Erdély Miklós filmesztétikája montázsának tükrében – avagy dialektikus zárójelek, mint Erdély mosolyai*; Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat, 2007. ősz, <http://apertura.hu/2007/osz/kohalmi>

KOOLHAAS, Rem: *Content*; Taschen, 2002.

KOOLHAAS, Rem: *S, M, L, XL*; Monacelli Press, 1995.

KORBAI Hajnal. (2011): *Victor Turner: Szimbolikus kutatások*; In: *Kultúra és Közösség*, MTA Szociológiai Kutatóintézet Kultúrakutató Műhely, 2011/01, 59-71.

LETENYEI László: *Kulturális antropológia – Elmélettörténet*; Typotex, Budapest, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude: *Strukturális antropológia I- II.*; Osiris, Budapest, 2001.

LOTRINGER, Sylvère: *A harmadik hullám - az elmélet mint árucikk a művészetben*; Gondolat-Jel, 1995 / 5.

MÉRŐ László: *Észjárások, A gondolkozás korlátai és a mesterséges intelligencia*; Typotex, Budapest, 1994.

MITCHELL, W. J. T.: *The pictorial turn*; In: U.ö.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representaion*. Chicago, 1994.

MONORY M. András-TILLMANN J. A.: *Ezredvégi beszélgetések*; Kijárat, Budapest, 1998.

MORIARTY, Sandra: *Vizuális szemiotika*; in: *Vizuális Kommunikáció, Képfilozófiák*, Typotex, Budapest, 2010.

MOXEY, Keith: *Nosztalgia a valódi után, A művészettörténet és a visual studies problematikus viszonya*; a Fordítás alapja: *Nostalgia for the Real. The troubled relation of Art History to Visual Studies*, Cornell University Press, Ithaca and London, 2003, <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=231>
What Does Visual Studies Do? <http://www.visualstudies.com/interviews/moxey.html>

NAGY Lászlóné: *Analógiák és az analógiás gondolkodás a kognitív tudományok eredményeinek tükrében*; *Magyar Pedagógia* 100. évf. 3. szám 275.302. 2000 Szegedi Tudományegyetem, Biológiai Szakmódszertani Csoport.

PALMER, R. Barton: *Az eisensteini montázs és Joyce Ulyssese - Az újragondolt analógia*; Ford.: Winkler Nóra, Metropolis, 2007. 01. 14.

PANOFSKY, Erwin: *Gótikus építészet és skolasztikus gondolkodás*; Corvina, 1986.

- PAP Gábor: *A napút festője – Csontváry Kosztka Tivadar*; Pódium Műhely Egyesület, Debrecen, 1992.
- PASSERON, René: *A szürrealizmus enciklopédiája*; Corvina, Budapest, 1983.
- PAUL, Christiane: *Digital Art*; Thames and Hudson, London, 2003.
- PEIRCE, S. Peirce: *The Essential Writings (Great Books in Philosophy)*; Edited by Edward C. Moore.
- PERNECKY Géza: *A korszak, mint műalkotás*; Corvina, Budapest, 1988.
- PLÉH Csaba: *A természet és a lélek, - A naturalista megközelítés a pszichológiában*; Osiris, Budapest, 2003.
- ROSENSON, William L.: *The Phenomenology Of Charles S. Peirce*; Grüner, Amsterdam, 2000.
- SÁNDOR Zsuzsa: *Vizuális alkotástípusok a kommunikációban – disszertáció*; PTE BTK Nyelvtudományi Doktori Iskola, Kommunikáció Doktori Program. 2003.
- SEBEOK, Thomas A, UMIKER-SEBEOK, Jean: *Ismeri a módszeremet? - avagy: a mesterdetektív logikája*; Gondolat, Budapest, 1990.
- SEBŐK Zoltán: *Új misztika felé. Beszélgetés Erdély Miklóssal*; Híd, 1982. március, Forum, Újvidék, 365-376. o.
- SEMLYÉN István: *Modern mítoszok*; Gyorsuló idő sorozat, Magvető, Budapest, 1979.
- SPERBER, Dan: *A kultúra magyarázata*; Ford.: Pléh Csaba, Osiris, Budapest, 2001.
- STANDING, Guy: *Prekariátus – Lakosokból állampolgárok?*; Ford.: Latorre Ágnes; http://epa.oszk.hu/02100/02121/00017/pdf/EPA02121_fordulat_19_028-051.pdf
- TAYLOR, Brandon: *The Art Of Today*; The Everyman Art Library, London, 1995.
- TURNER, Victor: *A rituális folyamat*; Osiris, Budapest, 2002.
- VERTOV, Dziga: *Variant of Manifesto*; In.: 100 Artists' Manifestos; Penguin Books, 2011.

5. Szakmai életrajz

Pacsika Rudolf sokszínű, behatárolhatatlan képzőművészeti tevékenységet folytat. Fontos számára, hogy szándékai ugyanolyan energia-telten, közvetlen hatással jelenjenek meg egy technikailag nehezen kivitelezett computer-installációban, mint a legegyszerűbb vonalrajzban. Ennek megfelelően rendkívül szabadon váltogatja alkotásainak megjelenési formáit: szobor, fotó, videó, vázlatok, festmény, speciális project-ek. Gyakran használ kinetikus-szobrászati elemeket, meghökkentő egyensúlyi szituációkat.

Munkáira korábban alapvetően a konceptuális indíttatás volt a jellemző. Műveiben sokszor használ fel személyes hangulatú, mindennapi tárgyakat. A kiállítótérben esetleg szokatlannak tűnő dolgok egy olyan rendszer montázslemei, amelyekkel a létező, magát pragmatikusnak vélő világot érezhetjük abszurdnak. Ötleteinek, szellemes megoldásainak egyszerre van racionális, metafizikai és mindezt megkérdőjelező olvasata. Egyszerre könnyed, játékos és kritikus. Ez a figyelem gyakran egyszerre vizuális, lételméleti, gazdasági vagy politikai természetű.

<http://pacsika-rudolf.blogspot.hu/>

Tanulmányok:

Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amszterdam - *(posztgraduális képzés)*
(tanárok: Hermann. Pitz, Matt Mullican, Richard. Deacon, Jean-Marc Bustamante, Dan Graham, Denys Zacharopoulos)

Szegedi Egyetem Tanárképző Kar, Szeged (MA)

Képző - és Iparművészeti Szakközépiskola, Budapest

Művésztelepek, rezidencia-programok:

Trans-Europa Halles Festival - Wärkstetten und Kulturhaus, Bécs (Ausztria) - 1989

Zoo Gallery - Nantes (Franciaország) - 1992

Centre D'Art Contemporain - Domaine de Kerguéhenec (Franciaország) - 1997-98

Cité Internationale des Arts – Párizs (Franciaország) - 2000

De Fabriek, Eindhoven (Hollandia) - 2000

Mezőszemere – 2003

Land Art művésztelep – Tolcsva - 2005

'Kunstunternehmen' – Karlsruhe (Németország) - 2009

AIR Krems - (Ausztria) 2016

Egyéni kiállítások:

1992 Nantes (Franciaország), Zoo Galeria

1993 Budapest, Fiatal Művészek Klubja

1994 Szentendre, Vajda Lajos Stúdió Pincegaléria

1995 Budapest, Stúdió Galéria

1997 Leiden, Europeer Foundation

1997 Budapest, Óbudai Társaskör Galéria

1998 Domaine de Kerguéhenec (Franciaország), Centre d'Art Comtemporain

2000 Budapest, U.F.F. Galéria
2000 Dunaújváros, Kortárs Művészeti Intézet
2000 Nantes (Franciaország), Zoo Galéria
2000 *Mozgásigény*, Budapest, Trafó (Csörgő Attilával és Gyórfi Gáborral)
2001 *Infantilizmusok*, Budapest, Francia Intézet
2001 Budapest, Liget Galéria (Nagy Gabriellával)
2004 *Nomad*, Budapest, Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóháza
2006 Szentendre, Szentendrei Képtár
2006 *Küszöb*, Budapest, 2 B Galéria (Eikével és Koroncz Endrével)
2008 *Addiktív és szabad*, Budapest, Chinese Character Contemporary Art Space
2008 Marosvásárhely, B5 Studio
2009 Szentendre, Vajda Lajos Stúdió Pincegaléria
2010 Budapest, Stúdió Galéria
2015 OFF-Biennale Budapest
2016 DLA-mestermunka, Labor, Budapest

Csoportos kiállítások (válogatva):

1987 *Gravitáció*, Vajda Lajos Stúdió, Szentendre
1989 *Trans-Europa Halles Festival* - Werkstetten und Kulturhaus, Bécs (Ausztria)
1992 *Jeune Peinture '92*, Grand Palais, Párizs (Franciaország)
1992 *Spectrum*, Tüzoltó utca, Budapest
1993 *2. Magyar Epigon Kiállítás*, Hamburg - (Németország)
1994 *2.999. Magyar Epigon kiállítás*, Tüzoltó utca, Budapest
1994 *Jeune Peinture '94*, Eiffel Branley, Párizs (Franciaország)
1995 *Open Atelier '95* - Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amszterdam (Hollandia)
1996 *Open Atelier '96* - Rijksakademie van Beeldende Kunsten Amszterdam (Hollandia) - 1996
1996 *Rejtőzködő*, Ernst Múzeum, Budapest
2000 *Mozgásigény* - Trafo, Budapest
2000 *'Baggage'* - Amerikai Magyar Főkonzulátus, New York (USA)
2000 *Festival du Vent* - Calvi, (Korzika-Franciaország)
2000 *T-dugó* - De Fabriek, Eindhoven (Hollandia)
2001 *'Krém'* - MEO, Budapest - 2001
2001 *'Compatibility'* - Zoo Galerie, Nantes (Franciaország)
2001 *'Csomópont'* - Videospace- metro, Budapest
2002 *'2. Biennale Européenne d'Art Contemporain'* - Paris-Eragny Sur Oise (Franciaország)
2002 *Vajda Lajos Stúdió kiállítása* - Műcsarnok, Budapest
2002 *Kvízió* - Trafó, Budapest
2003 *Camping 2003* - ENAD Limoges (Franciaország)
2004 *Around Us* - RAM Gallery, Rotterdam (Hollandia)
2004 *Lost & Found* - Dordrecht (Hollandia)
2006 *Kód* – Malom - Szentendre
2007 *L-ed Magyar* - Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros
2007 *POP, tárgyak, satöbbi* - Irókéz Galéria, Szombathely
2007 *Art Fair 07* (Vintage galéria) Műcsarnok
2008 *REHAB* Galerija Balen Slavonski Brod (Horvátország)
2008 *REHAB* Labor Galéria Budapest
2008 *Piva Gyűjtemény* - Godot Galéria

- 2008 *Fekete tojás* - Inda galéria
 2008 *Icebreaker* - Aprópodium
 2008 *Terror of Peace* - Stichting STOEMP, den Haag, (Hollandia)
 2008 *Kiutak 2008* - vándorkiállítás
 2008 *Úrkollázs* - Malom - Szentendre
 2008 *Az idő legújabb cáfolata* – válogatás az Irokéz Gyűjtemény anyagából, Magyar Nemzeti Galéria
 2009 *'Trippin'* - Haverkamp Fesztivál, Münster (Németország)
 2009 *'Blokolt folyósítás'* - acb Galéria, Budapest
 2009 *'Low Tech'* - Videospace Galéria, Budapest
 2009 *Art Fair 09* (Vintage galéria) Múcsarnok
 2010 *'Small is beautiful' - kis objektok* - acb Galéria, Budapest
 2010 *Kinetica Artfair'10* - London
 2010 *'Kunstunternehmen'* - Schlosspark - Karlsruhe
 2010 *'Vagabonds in Power'* - Hawerkamp, Münster (Németország)
 2010 *'Biciklus'* - Csepel Galéria Művészetek Háza
 2010 *'Powera'* - Szentendre
 2010 *'Idegen testek/Foreign Bodies'* - 2B Galéria, Budapest
 2012 *'Másodfokú Egyenletek'* - Kepes Intézet, Eger
 2011 *'New York- Rio-Tokyo'* - Inda Gallery
 2011 *'Szék'* - Budapest Gallery, Budapest
 2013 *'Kinn a bárány, benn a farkas'* - Magma. Sepsiszentgyörgy
 2013 *'Konceptuális művészet Magyarországon a 90-es évek elejéig'* - Paksi Képtár (kurátor: Tatai Erzsébet)
 2014 *'...little irritation'* - MAMÜ galéria, Budapest
 2014 *'Átrendezett Valóság'* - Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
 2016 *'Túl a túlon'* - VLS Pinceműhely, Szentendre
 2016 *'A világ közepe'* - Válogatás a szentendrei Ferenczy Múzeumi Centrum gyűjteményéből - Malom, Szentendre
 2016 *'A szabadság szigete'* - Válogatás a szentendrei Ferenczy Múzeumi Centrum gyűjteményéből - MODEM, Debrecen
 2016 *'Up Memory Lane'* - RAM Gallery Berry Koedam - Rotterdam, (Hollandia)

Közösségi megbízásra és magán megrendelésre készített művek :
Damm - working by Electricity, Bécs, Wärkstetten und Kulturhaus, 1989

Díjak, ösztöndíjak:

- 1995 Soros Alapítvány ösztöndíja
 1997 Magyar Állami Eötvös-ösztöndíj
 1999 Nemzeti Kulturális Alap ösztöndíja

Művek közgyűjteményekben:

- Domaine de Kerguéhenec (Franciaország), Centre d'Art Contemporain
 Ferenczy Múzeum, Szentendre
 Kortárs Magyar Galéria, Dunaszerdahely (Szlovákia)
 Rosenberg Múzeum, Érsekújvár

Irokéz Gyűjtemény – Szombathely-Budapest
Szépművészeti Múzeum-Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

Bibliográfia:

1985 Hegyi Lóránd: *Megjegyzések Pacsika Rudolf "A gnosztikusok városa" című munkájához;*
(Katalógus)

1999 *Válogatás III. a szentendrei művészek második generációjának alkotásaiból (a Vajda Lajos Stúdió II.).*

Szentendre, Barcsay Iskola Galéria. (Katalógus, bev. Novotny Tihamér)

2000 Szoboszlai János: *Bevezető. ~ képzőművész.* (Katalógus)

2000 Hemrik László: Pengeélen. Beszélgetés ~-fal az U.F.F. Galéria-beli kiállítása kapcsán. *Új Művészet*

2000(7)36-38.

2001 Aknai Katalin: Kis retrospekció. *Műértő*

2002 Kárpáti Zoltán: Underground a Kunsthalléban. Harmincéves a szentendrei Vajda Lajos Stúdió.
Új Művészet 2002(11)21-23.

2006 'Prerockandroll' (Katalógus): Müllner András: Az ellinkesedés. Pacsika Rudolf Extending Evolution című művéről; Nemes Csaba írása P R-ről; „Felsejlik egy kis abszurd.” ~-fal beszélget Sz. Szilágyi Gábor; Aknai Katalin: Kis retrospekció

2006 Sz. Szilágyi Gábor: „Felsejlik egy kis abszurd.” ~-fal beszélget Sz. Szilágyi Gábor. *Balkon* 2006 (10) 8-15.

2012 András Edit: *Pacsika Rudolf: Túlélés; Contemporary Art in Hungary*

2015 András Edit: "They are so very different from us" - Who is the stranger, who is the Other in Hungary's (art)scene? - Springerin 3/2015

2015 *Illetékesség. Interjú Pacsika Rudolf-fal* – Joó Julianna, Artmagazin Online

6. Képek jegyzéke

1-4. ábra:

Kiállítási enterieur-ök a *From Siberia to Cyberspace* című időszakos kiállításról; Tropenmuseum, Amszterdam – 1997-1998.

Forrás: Ingeborg Eggink, az amszterdami *Tropenmuseum* és a *Stichting Nationaal Museum van Wereldculturen* dokumentációs részlege. Köszönet a számomra fölkeresett és rendelkezésemre bocsájtott reprodukciókért.

5. ábra:

Tlaloc, az aztékok esőistene, a spanyol hódítás előtti időkből.

Berlin, Museum für Völkerkunde

Forrás: GOMBRICH, E. H.: *A művészet története*. Gondolat, Budapest, 1975; 33. o.

6. ábra:

Centrális templomarchitektúra a kirajzolódó, alapformákkal (Kiss Marianne rajza).

Forrás: PERNECKY Géza: *A korszak, mint műalkotás*. Corvina, Budapest 1988; 62-63. o.

7. ábra:

Malevics „Tárgynélküli világ” című könyvének címlapja a három alapformával.

Forrás: <http://bauhaus-online.de/atlas/werke/bauhausbuecher>

8. ábra:

Malevics kiállítás 1914-1915-ös tárlata Pétervárott.

Forrás: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/0.10_Exhibition.jpg

9. ábra:

Karin Ferrari *Decoding Lady Gaga's Bad Romance* című videója; 2011, 24:55.

Analysis and interpretation of the occult imagery used in Lady Gaga's Bad Romance

Forrás: <http://www.karinferrari.com/index.php/de/decoding-the-whole-truth>

10. ábra:

Gruppo Tökmag - szitanyomat, 2010.

41 x 29 cm 10 példány

Forrás: www.tokmag.org

11. ábra:

Forrás: David Weiss (1946 – 2012) *Die Wandlungen*, Edition Patrick Frey, Zürich, 2014.

12. ábra:

Richard Prince 1991-1992.

photographies Ektacolor 61

155.3 x 224.2 cm

Forrás: <http://www.labellerevue.org/fr/dossiers-thematiques/citation-replay/panzani-marlboro>

Courtesy Gagosian Galerie © Robert McKeever

13. ábra:

Arsène Matton (1873-1953) szobrai, „La Belgique apportant la Civilisation au Congo.”; „La

Belgique apportant la securité au Congo.”; „La Belgique apportant le Bien-être au Congo.”
Forrás: www.sculpturepublique.be/3080/Matton-BelgiqueApportantLaCivilisation.htm

14-16. ábra:

Alice Seeley Harris misszionárius dokumentarista fényképei.

Források:

14. ábra: ülő és álló kisfiú kar nélkül.

http://autograph-abp.co.uk/images/made/harris_1_600_728_80_s.jpg – egy

http://autograph-abp.co.uk/images/made/harris_1_600_728_80_s.jpg

15. ábra: Alice Seeley Harris gyerekek között.

<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/exhibitions/brutal-exposure/alice-seeley-harris.aspx>

The Harris Lantern Slide Show © Anti-Slavery International/ Autograph ABP

16. ábra: afrikai apa a lánya levágott végtagjait nézi:

<https://iconicphotos.wordpress.com/tag/alice-and-john-harris/>

17. ábra:

Hama Goro: *Összhang (Concordance)* 1995.

természetes anyagokból készült pigmentek vásznon, 2.30 x 1.30m;

Forrás: <http://www.africaserver.nl/virtual/exhibitions/hama/eng/hama4.htm>

18. ábra:

Meschac Gaba: *Architecture Room From Museum of Contemporary African Art* 1997–2002.

Installation at Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 29 August – 15 November 2009

Forrás: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/meschac-gaba-museum-contemporary-african-art> Photo: Nils Klinger © Meschac Gaba.

19. ábra:

A *Wormianum* - Ole Worm dán fizikus és antikvárius (1588-1654) 'Kunstkammer'-e

„Musei Wormiani Historia”, the frontispiece from the *Museum Wormianum* depicting Ole Worm's cabinet of curiosities.

Museum Wormianum

en.wikipedia.org/wiki/Cabinet_of_curiosities

20. ábra:

A Charlie Hebdo karikatúristái munka közben. Festival du Vent 2000.

Calvi-Korzika, Franciaország.

Forrás: photo: José Keravis.

21. ábra:

Chiharu Shiota: *Try and Go Home* – Domaine de Kerguehenec, Franciaország – 1997.

Akció Marina Abramovic performance-kurzusának keretében.

Forrás: <http://www.chiharu-shiota.com/>

22. ábra:

A Kuleshov effect.

Forrás: <http://www.elementsofcinema.com/editing/kuleshov-effect.html>

23. ábra:

Képkockák Eisenstein Patyomkin páncélos című filmjéből.

Forrás: Battleship Potemkin: The Complete Odessa Steps Sequence

https://www.youtube.com/watch?v=laJ_1P-Py2k

24. ábra:

Képkockák Michelangelo Antonioni: *Foglalkozása riporter - Profession reporter* című filmjéből.

Forrás: http://www.dailymotion.com/video/x2ny6a_michelangelo-antonioni-profession-r_shortfilms

25. ábra:

Erdély Miklós: *Metafora I.* 1972.

2 db, 12 x 16,5 cm/db (ff) fotó fekete fotópapírra ragasztva, 26,2 x 18,8 cm

Miklós Erdély, Edited by Annamária Szőke; Georg Kargl Fine Arts, Wien- Kisterem, Budapest-tranzit.hu, Budapest-Miklós Erdély Foundation(EMA), Budapest 2008.

26. ábra: A tárlósor szimbólumai

27. ábra:

Jaan Toomik videója, 1995.

Forrás: Manifesta 1, Rotterdam - <https://vimeo.com/20020328>;

Jaan Toomik műve 32:33-tól

28. ábra:

Jake and Dinos Chapman: *Übermensch* – 1995.

Műgyanta, üvegszál, festék, paróka

366 x 183 x 183cm

Forrás: <http://www.christies.com/>

29. ábra:

Részletek John Cage, Lois Long és Alexander H. Smith Gomba könyvéből.

CAGE, John, LONG, Lois, SMITH, Alexander H.: *Mushroom Book*

Hollanders Workshop, Inc. New York 1972

30. ábra:

Gombatelep boszorkánygyűrűje Brisbane egyik parkjában.

User: Mrs skippy

Forrás: https://hu.wikipedia.org/wiki/%C3%A1jl:Fairy_ring_on_a_suburban_lawn_100_1851.jpg

31. ábra:

Roy Lichtenstein: *Girl with Ball*, 1961.

olaj, vászon, 60 ? x 36 ? inch

Collection Philip Johnson New York

Forrás: Lucy R. Lippard: *Pop Art*, Thames and Hudson Ltd, London, 1966; 81. p.

32. ábra:

Roy Lichtenstein: *Golf Ball*, 1962.

olaj, vászon, 32 x 32 inch
Ferus Gallery, Los Angeles

Forrás: Lucy R. Lippard: Pop Art, Thames and Hudson Ltd, London, 1966; 125. p

33. ábra:

Waszlavik Gazember László és Nagy Feró.

Forrás: <http://hardrock.hu/?q=node/28385>

34-35. ábra:

Rotterdam az 1940. május 14-i bombázás után és 2015-ben

Forrás: [http://www.profit-over-](http://www.profit-over-life.org/teachers_guide/netherlands/attack/rotterdam_ruins_church.html)

[life.org/teachers_guide/netherlands/attack/rotterdam_ruins_church.html](http://www.profit-over-life.org/teachers_guide/netherlands/attack/rotterdam_ruins_church.html)

és <http://gizmodo.com/tag/rem-koolhaas>

36-40. ábra:

Részletek Rem Koolhaas *Content* című kötetéből.

Forrás: KOOLHAAS, Rem: Content; Taschen, 2002.

41. ábra:

A CCTV épülete.

Forrás: <http://smg.photobucket.com/user/cityq/media/Urban/CCTVHeadquarters2small.jpg.html>

42. ábra:

A CCTV épületének szerkezete.

Forrás: KOOLHAAS, Rem: Content; Taschen, 2002.

43. ábra:

A „CCTV torony a gyönyörű aratással” című festmény a “Gyönyörű jövő” projekt keretében valósult meg. Együttműködés Nick Bonner of Koryo Tours, Dominic Johnson-Hill of Plastered 8, és válogatott észak-Koreai művészek között.

Forrás: <http://koryogroup.com/blog/?p=2087> illetve: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/e8/7f/8f/e87f8f9f32490c5d18d156c949c730e6.jpg>

44. ábra:

A CCTV környezete.

Forrás: placesjournal.org/article/steve-jobs-architect/

Rem Koolhaas/OMA, China Central TV headquarters, Beijing, 2012.

Photos by Jim Gourley

45. ábra:

Rem Koolhaas irodájának kreatív munkamódszere.

Forrás: <https://medium.com/@sjors/rem-koolhaas-designing-the-design-process-7f1328821f70#.v5zddh119>

46-47. ábra:

Konspiráció-Teória Generátor 2006.

interaktív computer- environment, fa, fém, számítógép, 185 x 70 x 65 cm

Webes verzió:

<http://pacsika.com/generator.html>

48. ábra:

Franz Marc: *Der Mandrill*, 1913.

olaj, vászon, 27.7 x 40 cm

Forrás: <http://www.wikiart.org/en/franz-marc/mandrill-1913>

7. Képek:



1-4. ábra: Kiállítási enterieur-ök a *From Siberia to Cyberspace* című időszakos kiállításról; Tropenmuseum, Amsterdam – 1997-1998



2. ábra



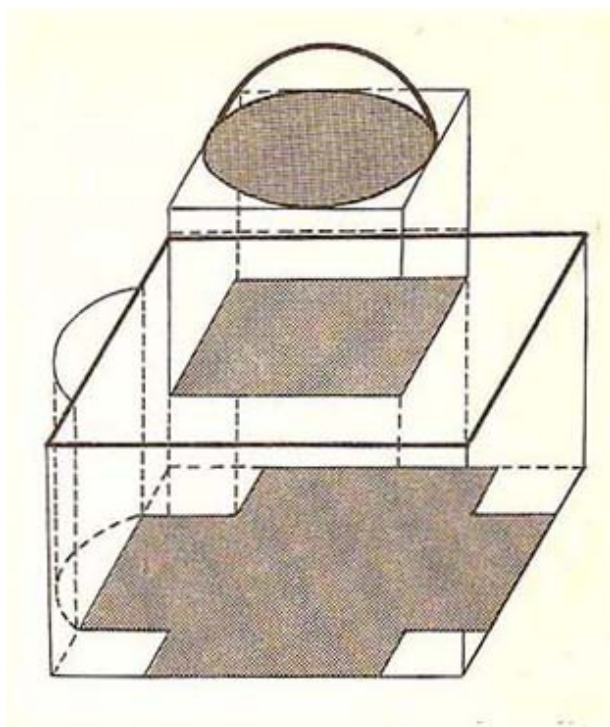
3. ábra



4. ábra



5. ábra:
Tlaloc, az aztékok esőistene
a spanyol hódítás előtti időkből.



6. ábra:
Centrális templomarchitektúra a kirajzolódó, alapformákkal



7. ábra:
Malevics „Tárgynélküli világ” című könyvének címlapja a három alapformával



8. ábra:
Malevics kiállítás 1914-1915-ös tárlata Pétervárott.

The way she bends her arm and legs resembles a swastika, ancient Indian symbol for the central sun, around which our galaxy rotates.



The dog besides her represents Anubis/Inpu, the jackal-headed, most important god of the dead in ancient Egyptian religion, associated with the burial of the pharaoh.

Now she has achieved her goal, she has become the sun. She stands at the center of the planetary orbits.

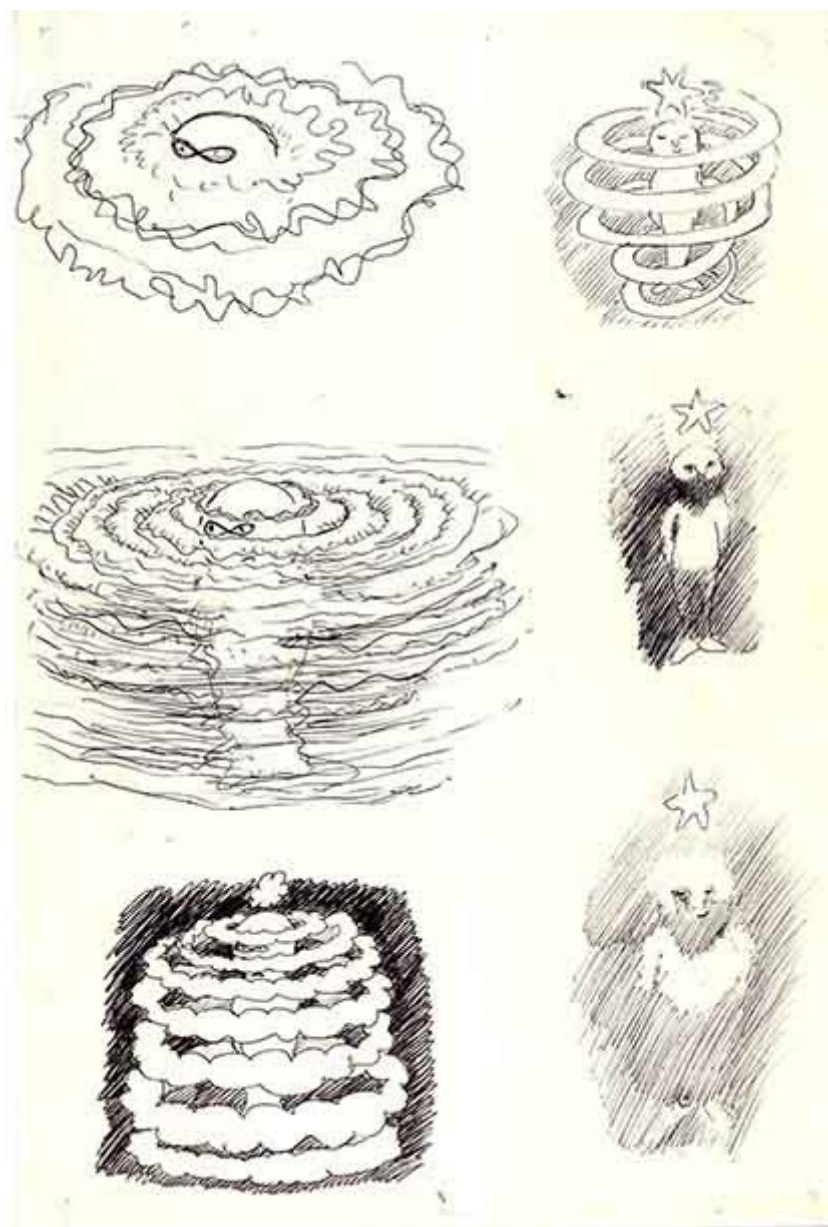


At the end a cutback to the wedding bed/ sacrifice altar shortly after the fire.

She is smoking a cigarette and her breast are spitting fire. This explains why she is alive (again): she integrated the fire or the force standing behind the fire.

9. ábra:

Karin Ferrari 'Decoding Lady Gaga's Bad Romance' című videója; 2011, 24:55.
Analysis and interpretation of the occult imagery used in Lady Gaga's Bad Romance.



11. ábra:
David Weiss: *Die Wandlungen*



12. ábra:
Richard Prince fényképe



13. ábra:
Arsène Matton (1873-1953) szobrai:
„La Belgique apportant la Civilisation au Congo.”
„La Belgique apportant la sécurité au Congo.”
„La Belgique apportant le Bien-être au Congo.”



14. ábra: ülő és álló kislány kar nélkül.
Alice Seeley Harris misszionárius dokumentarista fényképei.



15. ábra: Alice Seeley Harris gyerekek között.



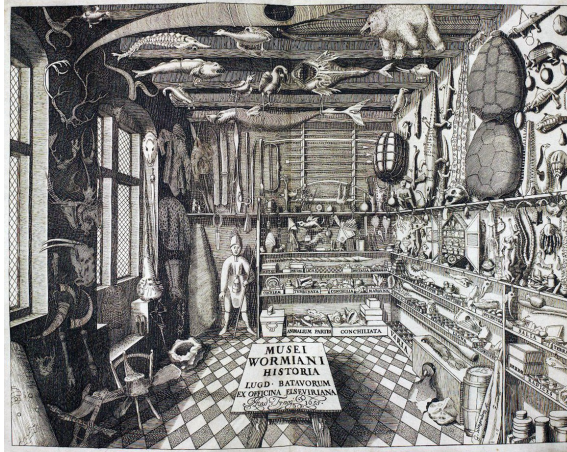
A 16. képen afrikai férfi leánya levágott végtagjait nézi.
Alice Seeley Harris fényképe. Kora 1900-as évek.



17. ábra: Hama Goro: Összhang (Concordance) 1995.
természetes anyagokból készült pigmentek vásznon, 2.30 x 1.30m



18. ábra: Meschac Gaba:
Architecture Room From Museum of Contemporary African Art
1997–2002.
Installation at Kunsthalle Fridericianum, Kassel.



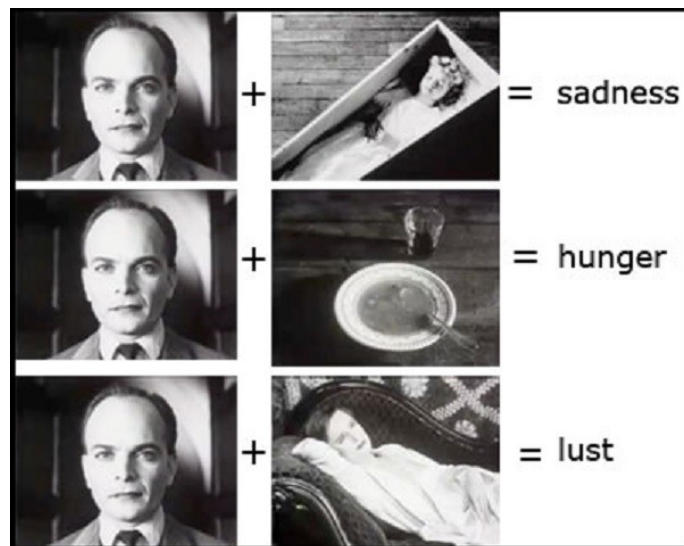
19. ábra: A *Wormianum* -
Ole Worm dán fizikus és antikvárius 'Kunstammer'-e.



20. ábra: A Charlie Hebdo karikatúristái munka közben.
Festival du Vent 2000, Calvi-Korzika, Franciaország.



21. ábra: Chiharu Shiota: *Try and Go Home* – 1997.
Akcio Marina Abramovic performance-kurzusának keretében
Domaine de Kerguehenec, Franciaország.



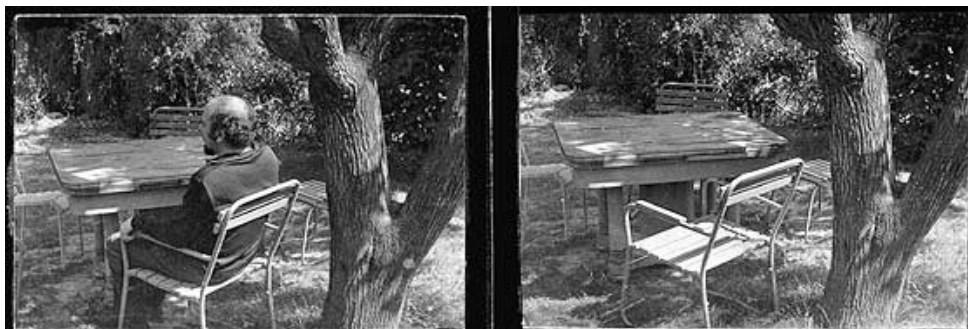
22. ábra:
A Kuleshov effect.



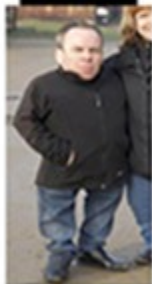
23. ábra: Képkockák Eisenstein
Patyomkin páncélos című filmjéből.



24. ábra:
Képkockák Michelangelo Antonioni: *Foglalkozása riporter* című filmjéből.



25. ábra:
Erdély Miklós: *Metafora I*. 1972.



26. ábra:
A tárlósr szimbólumai.



27. ábra:
Jaan Toomik videója, 1995.



28. ábra:
Jake and Dinos Chapman: *Übermensch*.
1995..Műgyanta, üvegszál, festék, paróka,
366 x 183 x 183cm



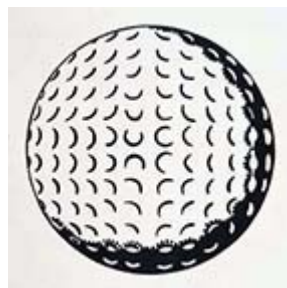
29. ábra:
Részletek John Cage, Lois Long
és Alexander H. Smith Gomba könyvéből.



30. ábra: Gombatelep boszorkánygyűrűje Brisbane egyik parkjában.



31. ábra: Roy Lichtenstein:
Girl with Ball, 1961.
olaj, vászon, 60 x 36 inch.



32. ábra: Roy Lichtenstein:
Golf Ball, 1962.
olaj, vászon, 32 x 32 inch.



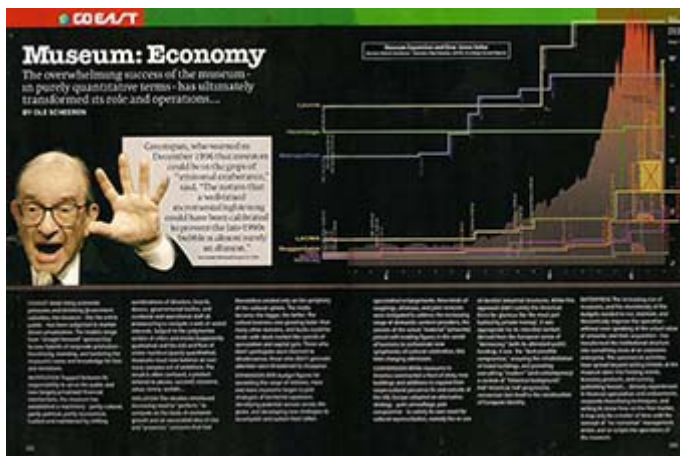
33. ábra: Waszlavik Gazember László és Nagy Feró.



34-35. ábra:
Rotterdam az 1940. május 14-i bombázás után és 2015-ben.



36-40. ábra: Részletek Rem Koolhaas Content című kötetéből.





41. ábra: A CCTV épülete.



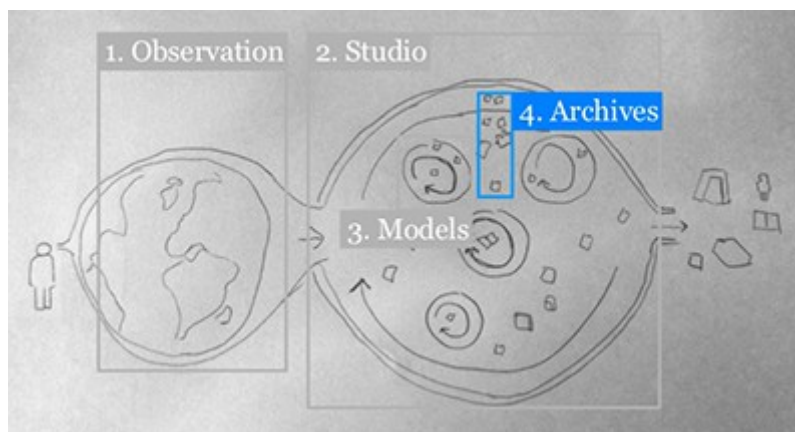
42. ábra:
A CCTV épületének szerkezete.



43. ábra:
A „CCTV torony a gyönyörű aratással”
című festmény.
“Gyönyörű jövő” projekt.



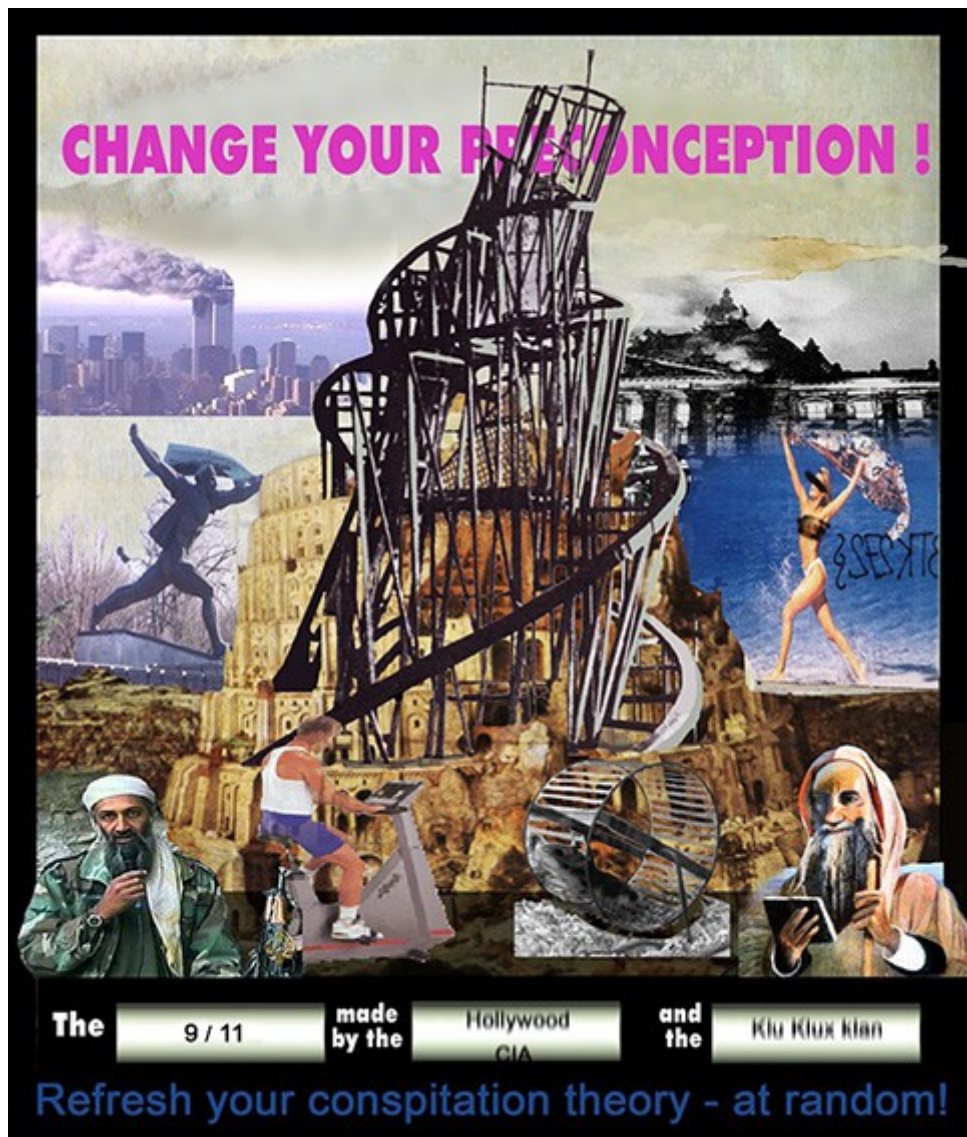
44. ábra: A CCTV környezete.



45. ábra:
Rem Koolhaas irodájának kreatív munkamódszere.



46. ábra: Konspiráció-Teória Generátor. 2003.
interaktív computer- environment, fa, fém, számítógép,
185 x 70 x 65 cm
Webes verzió: <http://pacsika.com/generator.html>



47. ábra: A Konspiráció-Teória Generátor előlapja. 2003.
 Webes verzió: <http://pacsika.com/generator.html>



48. ábra: Franz Marc: Der Mandrill, 1913.
 olaj, vászon, 27.7 x 40 cm