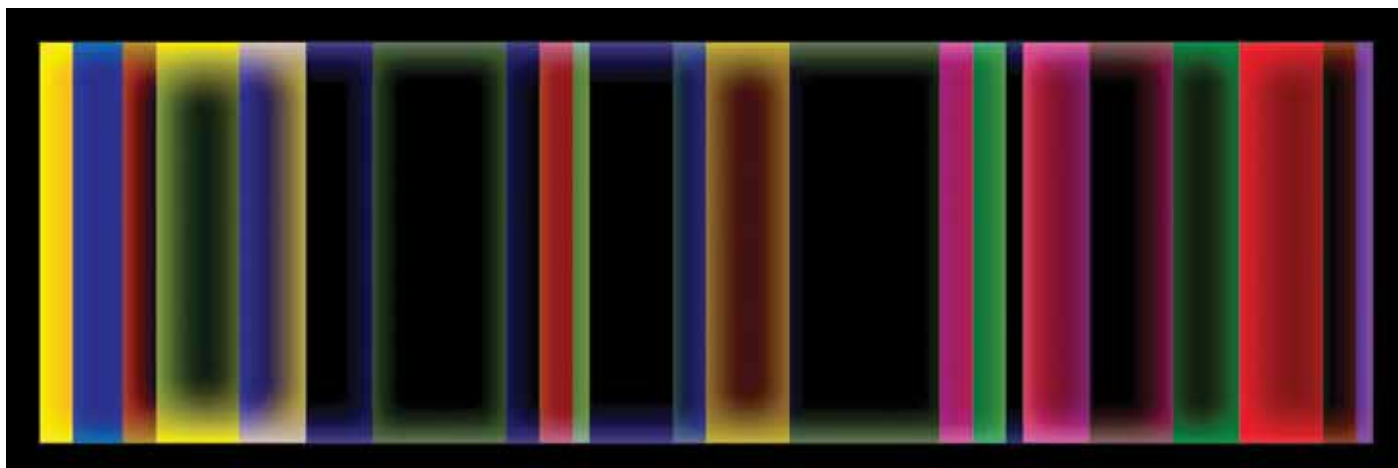


# ARTCADIA

2013. november, különszám

A Kaposvári Egyetem Művészeti Karának művészeti és tudományos közleményei



*Válogatás a tudományos napok előadásaiból*



# ARTCADIA

Felelős szerkesztő: Simonné Pallós Piroska PhD  
Szakmai lektor: Lőrincz Zoltán PhD  
Nyelvi lektor: Szabó Zsófia  
Címlapfotó: Gyenes Zsolt: Partitúra-átirat, elektrográfia, 107x36 cm, digitális C-Print, 2012.  
Kiadványtervezés: M Tóth Éva  
Tipográfia, grafika: Papp Pala László

*Válogatás az elmúlt évek művészeti és  
tudományos előadásainak anyagából,  
Kaposvári Egyetem Művészeti Kar, 2011-2013*

*2011. november 29. Tudományos és Művészeti Nap*

*2012. november 6. Művészeti és Tudományos Konferencia*

*2013. május 24. Város a művészetben, művészet a városban,  
Művészeti és Tudományos Konferencia*

*2013. szeptember 27. Kutatók éjszakája*

Tisztelt Olvasó!	4
Ficzek Ferenc: A Pécsi Műhely land-art törekvései urbánus környezetben	6
Gyenes Zsolt: Szinkronia – Egy összművészeti kísérlet (kutatási) háttéréről	18
Gyenes Zsolt: Vizuális zenei kísérletek a Kaposvári Egyetem Művészeti Karán	24
Kiss Melinda: Alkotók és befogadók	30
Krajnik Szabolcs: A létező, a nemlétező és a virtuális a filozófiában és a művészetben	46
Sándor Balázs: Regionális identitás kontra attitűdváltás – a Kaposvári Egyetem és a Pécsi Tudományegyetem hallgatói körében végzett kutatás értékelése	54
Sándor Balázs: Traumák és sokkhatások a társadalmi gondolkodásban	72
Sándor Balázs: Kereslet és kínálat, avagy művészetfilozófiai kitekintések	84
Simonné Dr. Pallós Piroska: A tehetséges tanárok	94
Sörös Rita: Efemer szobrászat, avagy szobor az emlékezetben	102
Szabó Zsófia: A metamorfózis dicsérete 18. századi színházi portréfestészet	112
Szabó Zsófia: Az alkimista műhelyében	128
Szabó Zsófia: Városképek, színpadképek	142
Szabó Zsófia: Hajdani Hamletek	154

*Tisztelt Olvasó!*

Ön a Kaposvári Egyetem Művészeti Karán az utóbbi három évben megrendezett Tudományos és Művészeti Napokon, a Festők Városa Hangulatfesztivál keretében 2013-ban megszervezett Város a művészetben c. tudományos konferencián és a Kutatók éjszakája program során elhangzott előadások szövegét tartalmazó CD-t nyitotta meg. Ezek az előadások karunk profiljának és adottságának megfelelően elsősorban a művészetek különböző területeit ölelik fel, s tükrözik a karunkon folyó élénk és széles spektrumú tudományos kutató és művészi alkotó tevékenységet.

E CD azonban nem tartalmazza valamennyi előadást, mivel nem minden résztvevő vállalta az írásos megjelenést.

A rendkívül változatos témákat felölelő tanulmánygyűjtemény – reméljük – figyelemfelkeltő, kellemes és tanulságos időtöltést nyújt az érdeklődőknek, s az ismeretek kiegészítéséhez fontos segítségül szolgál a tanulni vágyóknak.

Kaposvár, 2013. november

Simonné Dr. Pallós Piroska  
tudományos és művészeti dékánhelyettes

*Ficzek Ferenc*

*A Pécsi Műhely land-art törekvései  
urbánus környezetben*

*„Város a művészetben, művészet a városban” – Művészeti és tudományos konferencia  
Kaposvár, 2013. május 24. péntek – Kaposvári Egyetem Művészeti Kar DK Központ*



Az a lelkes fiatalokból álló csapat, amelynek néhány tagja a Művészeti Szakközépiskolában, majd utána a főiskolát végezve, de annak keretén kívül Lantos Ferenctől tanult, 1968-tól Pécsi Műhely<sup>1</sup> néven vált ismertté és az 1980-ig tartó időszakban számos kiállítással, művészeti megmozdulásokon való részvétellel tevékeny szereplője volt az akkori kortárs képzőművészeti életnek. Utólag elmondható: a csoport meghatározója lett Pécs szellemi életének, és a Magyarországra máig jellemző vidéki lét provinciát jelentő helyzetéből kitörve a nagy vízfej, Budapest neoavantgárd művészeti köreivel kapcsolatot teremtve működését szélesebb körben is számon tartották. Néhány külföldi megjelenéssel pedig az ország határait is átlépte.<sup>2</sup>

A csoporthoz hosszabb-rövidebb ideig többen is tartoztak<sup>3</sup>, de akik az alapító tagok közé is sorolhatók és igazán szoros baráti kapcsolatban mindvégig együtt dolgoztak, azok az alábbi öt személy: Ficzek Ferenc, Halász Károly, Kismányoky Károly, Pinczehelyi Sándor és Szijártó Kálmán. Habitusuk és talán galériavezetői státuszuk okán ketten tettek igazán szert nemzetközi ismertségre: Halász és Pinczehelyi.

A felsőoktatási intézmény keretén kívül munkálkodó, nem ritkán a főiskolai tanárok által gyanakvó figyelemmel kísért műhely az akkori Technika Háza alagsorában jutott műterem lehetőséghez. Ott alakították ki alkotói életterületüket: végezték vizuális kutatásaikat és rendezték meg műhelykiállításait is. A napjainkban a Csontváry Múzeumnak helyet adó épület pincéjének lámpafényénél tevékenykedő fiatalokban egy idő után azonban egyre jobban nőtt a kíváncsiság, hogy vajon annak a fegyelmezett és analitikus, már-már szigo-

rúnak nevezhető alkotómunkának, amely során egyre-másra születtek a geometrikus alkotások, van-e létjogosultsága a „való életben”? Azaz mi történik akkor, ha a műterem zárt teréből kiviszik rajzaikat, grafikáikat, illetve azt a mentalitást és vizuális gondolkodást, amely a laboratóriumi alkotásnak volt a sajátja. Ebből az igényből táplálkozva fogalmazódott meg bennük az elhatározás, hogy mind természeti, mind pedig épített környezetben „tesztelni” fogják az általuk művelt „geometriát”.

Kismányoky Károly volt az első, aki egy köteg számítógépes lyukszalagot felmarkolva a Tettye környéki kőbányába ment, amelynek széléről azokat ledobálva figyelte, hogy az idegen tárgyi beavatkozás milyen vizuális hatást kelt a tájban. Később Szijártó Kálmánnal együtt végezték kísérleteiket, melyről egy 1980-as kiadvány is tanúskodik.<sup>4</sup> A természeti környezetbe kihelyezett papírcsíkok hol a mecseki erdők fatörzsein, hol a pécsváradi homokbánya lépcsőzetes falán, hol pedig a kis-kőbánya teknőjében jelentek meg, számos egyéb helyszín mellett. Az említett helyszíneken lezajlott tájtalakítások fotódokumentációi olyan címmel szerepelnek, mint „Erdő”. *Vékony fehér csíkok mértékei; „Erdő”. Széles fehér sáv, vízszintes lénia mentén; Lelógó kék sáv; Közelítés; Homokbánya (Alapelemek lépcsőzetes módosulásai); Pécs. Kőbánya. Részletformák; Guruló sárga csík; Zuhanó tekercs, futás-domb; Fehér zuhanó doboz; Vonalon mozgó papírcsík; Széthúzott papírhalmoz; Feldobált csíkok; Teregetés.* Annak az akciónak, ahol egy kiszáradt fát festettek be fehérrel és állították vissza az élő kocsányos tölgyek társaságába az *Elkülönítés* címet adták.

Mindezen tájtalakítások megnevezésére –

utalva a felhasznált elemek szerepére is – Kismányokyék a „membrán” fogalmát használták: *„Az általunk »membránnak« nevezett kísérleti eszköz segítségével valósul meg a fokozott jelenlét. Rajta keresztül felgyorsulnak vagy elsikkadnak problémák; [a membrán] méri, szabályozza a szubjektum és az adott környezet közti kapcsolatot, viszonyt. Közbeiktatottsága meghatározza a folyamat alakulását, mely egyben válasz is.”*

Ebbe a fent megfogalmazott kapcsolatba szinte minden egyes körülmény beletartozott: számba kívánták venni a napszaktól kezdve a széljáráson át, a helyszín leírásáig még azt is, hogy éhesek-e éppen akkor vagy sem – minden külső és belső tényező jelentőséggel bírt számukra, ami jelzi Kismányoky és Szijártó időhöz való viszonyát. Az „itt és most” fontossága azonban a dokumentarista attitűddel átértékelődik, ahogy ez akkori jegyzetükben is olvasható:

*„Ahogy hangsúlyozzuk a pillanatszerűséget, úgy tagadjuk is, mert elvárunk tőle eredményt a folyamatban. Igény arra, hogy végigkövetése mindenki számára alkalmat adjon valamiképp kapcsolódni hozzá – nyitottság, nyitottság igénye.*

A műhely tagjai azonban nemcsak arra voltak kíváncsiak, hogy az általuk művelt absztrakt geometria milyen hatással bír, illetve milyen jelentésváltozáson megy keresztül természeti környezetben, hanem a város jelentette miliőben való megjelenés is érdeklődésük középpontjába került. Már az első tájkísérletek során a felhasznált papírlapokkal Kismányoky és Szijártó „feldíszítette” a Tettye girbegurba utcáit (*Lépcsők + „Alapelemek”; Alapelemek, - „romlott” – környezetben*). A különböző

módon összeforgatott, egymás mellé helyezett és megismételt csíkok szabályos ritmusa, az általuk megjelenített steril alaphelyzetek (vízszintesek, függőlegesek és átlós irányok) látványa szokatlan kontrasztot képez az ódon városi környezetben. A szintén ember által létrehozott mesterséges formákon azonban az idő markáns nyomot hagyott. Az egykor nyílegyenesen tartó háztetők gerince megroggyott, a tisztára festett, sima falak képe is már a múlté: megdőltek és kopott vakolatuk is lehullott. A csupasz téglák görbe sorai az enyészett környörtelenségéről árulkodnak. És ebbe a pusztulás uralta miliőbe, amely furcsamód mégiscsak az életről szól, élesen hasít bele a vonalakból kreált Rend, kimódoltságával és látszólagos életidegenségével. Valóban felkiáltójelként hatnak ezek a csíkok, mintegy dachang, amely a „csak azért is” gesztusával igyekszik létjogosultságát igazolni egy nálánál sokkal összetettebb és nagyobb rendszerben.

Kismányokyn és Szijártón kívül a műhely többi tagja is elvégezte a saját hasonló próbálkozásait az absztrakt geometria és a táji, városi környezet viszonylatában. Ficzek és Pinczehelyi elképzelését egy-egy fotókollázson ismerhetjük meg. Amíg Ficzek szélkerekeket idéző vertikálisai szervezettebb kapcsolatot mutatnak a tájjal (és lehet, hogy ezt nemcsak a napjainkra egyes külföldi országokban elterjedt és már hazánkban is néhány helyen felbukkanó szélérőművek megszokott látványának köszönhetően, hanem az organikusabb forma-rend okán is így érezhetjük), addig Pinczehelyi négyzetmintái markáns ellentétben állnak a szántóföld vagy a Székesegyház képével.

Az 1972-es balatonboglári tárlatok alkalmával a

Pécsi Műhely öt meghatározó tagja a helyszínen tovább folytatta land-art jellegű tevékenységét. A tervek egy része csak papírra vetett vázlat maradt, de majdnem mindegyiküktől származott egy-egy ötlet, amely a rendelkezésükre álló anyagokból megvalósult.

Ficzek Ferenc bokrok mögül előtűnő gömbjei hatalmas papírkörökké változtak, amelyek kvázi céltáblákként hatnak koncentrikus mintázatukkal. Halász Károlynál pedig a *Magas/les* címet viselő grafikák térbeli kiterjesztése jelenik meg embermagasságú méretben. A négyzetből kocka lett és így az egymásra merőleges síkokban futó átlók is megjelenhettek, ezáltal ténylegesen egy újabb dimenziót birtokba véve.

Kismányoky Károly legalább három hétig készítette azt a vagy húsz méter hosszú fóliát, amelyet a balatonboglári kápolna toronyablakából vezetett ki és lógatott le az útig. Hatféle sablon mintája díszítette a hosszú áttetsző csíkot. Ott-hon a szobájában hengerelte, majd taposta a festéket a fóliára. Ebből is látható, hogy sokszor komoly felkészülés előzte meg ezeket a tájban tett gesztusokat. A tudatos tervezés és a helyszínen tapasztalt környezeti hatások spontán alakító ereje vagy életképes szimbiózist alkottak, vagy a megvalósulás gátját jelentették egymás számára – ez utóbbi esetben a kigondolt idea kudarcra ítéltetett. Kismányoky dexion salgóra függesztett farostlemezei például súlyuknál fogva nem sokáig lógtak a labilisan összetakolt tartószerkezeten, az egész konstrukció egy idő után összedőlt.

Pinczehelyi Sándor két terve közül is csak az egyszerűbben megvalósítható készült el végül. Az, amelyik a műtermi grafikák „kertléptékű”

megfelelője lehet, mintegy a tájba kivitt absztrakt geometria gondolataként. A másik, szintén ismétlődő négyzetekből álló formáció valójában egy távcsőre hajazó, a panorámából egy adott részletet kivágó és ezáltal az emberi tekintetet arra irányító szerkezet lett volna. Az 1977-es kasseli Documenta egyik látványos műalkotása nagyon hasonló gondolatisággal rendelkezik. Az osztrák építész és képzőművész csoport, a Haus-Rucker-Co. óriási acélkonstrukciójába botlik a látogató a Friedrichsplatzra érve. A monumentális négyzet mellett keskeny hídszerűség vezet a táj fölé, ahol a báméskodók egy fémkereten át nézhetnek a távolba, ami egy hosszan a térbe benyúló gerendáról lóg alá. A munka címe: Rahmenbau, azaz Keret-építmény. Pinczehelyi járt Kasselben és látta a boglári kápolnatárlatok után évekkel később megvalósult művet. Az ilyen élmények hatására joggal fogalmazódott meg a pécsi Műhely tagjaiban a felismerés, hogy az egyik lényeges különbség, ami Európa keleti és nyugati fele között fent állt, az a következő volt: amíg az akkor még létező vasfüggöny innenső oldalán a különböző képzőművészeti ideák csak olcsó, rissz-rossz anyagok felhasználásával, kis méretben valósulhattak meg, ráadásul legtöbbször csupán vázlat maradt, addig a másik oldalon az alkotói ötlet nagy méretben, komoly technikai háttérrel és nemes anyagok igénybevételeivel ölthetett testet.

Szijaártó Kálmán balatonboglári ötlete is csak terv maradt: fóliaszákokba töltött volna vizet és az így létrehozott párnaszerű, részben áttetsző elemeket kötözte volna ki a fák közé. Elmondása szerint olyan optikai hatást szeretett volna létrehozni, ami nem túl feltűnő, de mégis jelen van.

Ezáltal a „természetes létezésre” kívánt volna utalni. Mindez egy olyan paradoxon, ami végül is nem realizálódott, paradoxon, hiszen az egész egy teljesen mesterséges kreálmány lett volna.

Az 1972-es boglári eseményeken Lantos Ferenc is részt vett. Az általa készített terveket ábrázoló grafikák óhatatlanul is eszünkbe juttathatják az 1968-tól Bonyhádon készült épületzománcait. A kápolna falát beborító geometrikus minta új jelentést kölcsönöz az egykor volt szakrális térnek. Ahova pedig Szijártó a vízzel teli műanyagzsákokat helyezte volna, szintén drasztikus beavatkozásként értékelhető Lantos kissé nyers geometriája. Az erdei útra fektetett fekete-fehér formák távolodó vízszintes hangsúlyát egy függőleges síkban feltűnő méretes nyíl tereli jobbra – erélyes felszólításként jelzi a javasolt irányt.

A városi környezet szituációteremtő közegét még számos egyedi munka mutatja. Pinczehegyi Sándor *Összekötés II.* című akciója alapvető gesztusként is értelmezhető: két, látszólag ellentétes viszonyban lévő dolog között valamiféle kapcsolatot létrehozni. A szimbolikusnak is tekinthető alaphelyzet fent és lent, azaz az emeleti ablak és a járda síkja, illetve a magasban lévő két, külön helyiséghez tartozó ablak összekötése nyitott értelmezési keretet teremt. A fotók tanúsága szerint a Káptalan u. 5. számú múzeumépület ablakaiból előbukkanó papírcsikok érdekes látványt keltenek a közönséggé avanszálódott járókelők számára.

Kismányoky *El(le)fedés – függőleges, vízszintes kítakarások* című munkái szintén a városi környezetben tett vizuális gesztusok közé sorolható. A közlekedési jelzőtáblák sötét anyaggal való lefedése, vagy a vasúti sínek közé helyezett fekete

textilnégyzet látványa hasonlóan, mint a tájaitalakításoknál, a „membrán” szerepét tölti be: egy, a megszokott városkép átértelmezésére, pillanatnyi tesztelésére, sajátos vizsgálatára tett kísérlet eszéközét.

A *Behelyettesítés* elnevezésű fotó mögött az a szemiotikai vonatkozásokat sem nélkülöző gondolat húzódik meg, hogy vajon két azonos valami összege mi lehet? Nem számtani szempontból merül fel ez a kérdés, hanem a jelek (ez esetben a plusz–egyenlő) jelentésének, pontosabban a jelek jelentése által átértelmeződő hétköznapi jelenségek viselkedésének vonatkozásában. Mi történik akkor, ha egy aszfaltrepedést „összeadunk” egy földre festett ábrával, vagy az ismétlődő kéményeket a háztetőn? A véletlenszerű jelentésmódosulás lehetősége is adódik a spontán módon alakuló környezet révén: Kismányoky egyik fotóján, ahol két egymástól alig különböző magasságú beton-tömb áll ki a földből, a háttérben megjelenik egy épp arra sétáló férfi. A felvételt figyelő ember továbbgondolja a pillanatot és elképzeli ahogy a közeledő alak az egyenlőségjel vonalába ér... (80 cm + 100 cm = 175 cm?) A bekezdés elején említett fotón Kismányoky feleségét láthatjuk hátulról, amint két kézzel a magasba tart egy papírlapot. A lapba vágott két négyzet összege egyenlő egy dupla akkora téglalappal. Az így sablonként működő lap egyes részleteket kitakar, más részleteket látni enged az épülő Úránváros panelházaiból. A véletlenszerűen kiválasztódott látványelemek szokatlan relációba kerülnek egymással. A membrán fogalma ebben az esetben is alkalmazható.

A Kismányoky által oly sokszor hangsúlyozott „jelenlét” szándékára való teljesen direkt utalás-

ként értelmezhetjük a *Tekintetek / Figyelő szemek* című fotódokumentációt, ahol a város különböző intim terein (fákon, lámpaoszlopokon, falmélyedésekben, a járókövezeten, vagy épp egy virágon árgus tekintetű szemek néznek vissza ránk. Formailag a mai street art egyik jellegzetes megnyilvánulását juttatja eszünkbe: a kényszeresen matricákkal teleragasztott közterek, táblák, kukák, villamossági dobozok képét.

A Pécsi Műhely 1978-as sétatéri kitelepülése logikailag szintén sorolható a land-art törekvések közé. A műtermi magány és a falakkal körülvett kiállítóterek zártágából kitörve, a művek köztereken történő felállításával az a szándék jut kifejezésre, amely nem azt várja, hogy a műélvező közönség szűk köre mikor tér be az említett helyiségekbe, hogy találkozzon az alkotásokkal, hanem ellenkezőleg, egy szélesebb réteget szólít meg provokatívan, az utca emberét: „Itt vagyunk, létezőnk; akár akarod, akár nem belénk fogsz botlani és kénytelen leszel észrevenni minket!” – felkiáltással. A Sétatérre kivitt alkotások közül Halászé és Pinczehelyié még az absztrakt geometria búvkörében fogant, de Ficzek, Kismányoky és Szijártó már messze maguk mögött hagyva a kezdeti irányvonalat, sajátos, egyéni hangú művekkel jelentkeztek: Ficzek térmodulált fűjt nőalakjai, Kismányoky pszeudo terített asztalai és Szijártó önreflexív, saját arcának felhasználásával végzett jelkísérletei, ahogy hatalmas vászakra szitázva jelennek meg, mind-mind a műtermi grafikák (térbeli, léptékbeli) kiterjesztését célozták.

Kismányoky elmondása szerint számos olyan ötletük volt, amiket a városi környezet inspirált, de megvalósításukra nem került sor. Saját maga gyú-

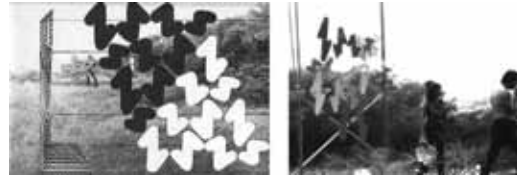
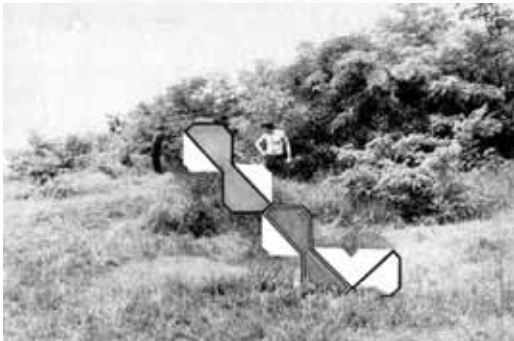
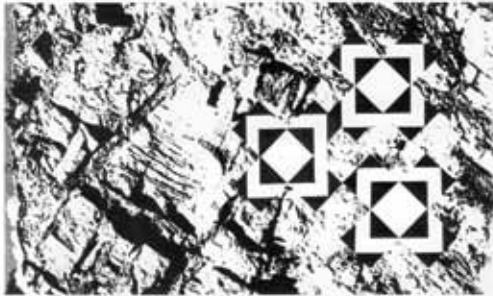
lékony anyagokból épített volna egy több méter magas rakétát, melynek kilövése során lángra lobbant volna az egész szerkezet, ezzel teret nyitva a kudarc fogalmának akár politikai vonatkozású értelmezésének. Másik terve volt, hogy égő gömböt gurítson le a városra, vagy legalább a kőbánya mélyébe, de érthető módon (biztonsági okokból) kivitelezhetetlennek tűnt az elképzelés. Más miatt ugyan, de a két méterszer három méteres tükör végighordozása a belváros legnagyobb sétálóút-cáján is csak álom maradt. A tükör súlya az ötlet megvalósulását nem tette lehetővé. A szándék egy folyamatosan dokumentált akció, amelynek révén kívánta volna megfigyelni azokat a vizuális jelenségeket, amelyeket a méretes tükröződő felület kelt. A járókelők jelenléte fontos részét képezte volna a projektnek. A dokumentálásban egyre nagyobb szerepet kapott volna a mozgóképes rögzítés. *„A tervek jó részre valamiféle »forgatókönyvként« készült, videó alig volt akkor még, a film pedig igen drága volt nekünk. Talán ezért is lassult le ez az irány.”* – emlékszik vissza Kismányoky Károly – *„A fotódokumentálás kevés volt, a film elérhetetlen... közben pedig a Pannóniás lehetőségek egy más irányú transzponálást igényeltek.”*

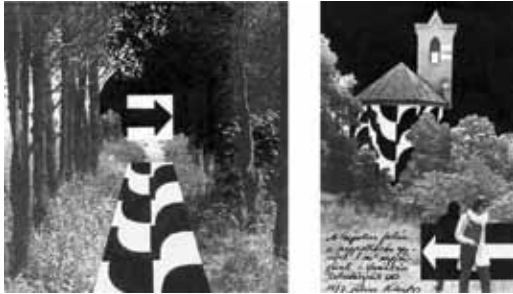
Még a tájatalakításokhoz kapcsolódóan természeti környezetben valósult volna meg az az elképzelés, amely során Kismányoky fehér porral hintette volna tele a növényzetet, elfedve, kiemelve, homogenizálva a bokrok, cserjék, és más aljnövényzet alkotta összetett formavilágot. Ez utóbbi terv gondolatiságával rokon Ficzek azon elképzelése is, amikor egy asztalra helyezett tárgy-együttest rugalmas szövettel fedett volna be úgy, hogy

az anyagot teljesen ráfeszítette volna az asztal lapjára. Valójában ennek az ötletnek a magja már a rajztanítási gyakorlata során megjelent – amikor a különféle geometriai testeket drapériával takart le egészében<sup>5</sup> –, és a feszített vászon művekben teljesedett ki.

Összességében elmondható, hogy a Pécsi Műhelyre jellemző analitikus gondolkodás meghatározója volt land-art törekvéseknek is, akár a természeti, akár a városi környezet adta vizsgálódásaik színterét: az alapigény mindenképpen a műtermi munka kiterjesztésében keresendő. Az önigazolás és megerősítés motivációja olyan sajátos szemlélettel rendelkező, az aktuális művészeti tendenciákat olykor évekkel megelőző, nemzetközi szinten is a kortárs művészet progresszív szellemiségébe illeszkedő művek születtek, amelyek tanulsága mind a mai napig érvényesnek mondhatók. A 70-es évek külföldi land-art művészeinek munkáival összehasonlítva a csoport tagjainak műveiről elmondható, hogy bár egymástól is markánsan különböznek (az eltérő érdeklődési körök jól kivehetők), mégis egy közös eszmeiség hatja át őket, amely a vizsgálódó attitűd jelenlétéről, végső soron a világ megismerésére tett kísérletről árulkodik.













## Felhasznált irodalom:

Aknai Tamás (1995): *A Pécsi Műhely*, Jelenkor Kiadó, Pécs

Kismányoky Károly és Szijártó Kálmán (1980): *Pécsi Műhely 1970-1980*. Az István Király Múzeum közleményei, D. sorozat 138. sz.

## Jegyzetek

- 1 A névadás Kismányoky Károlyhoz köthető, aki a készülő diplomamunkájában a románkori domborművekkel foglalkozott. Így kézenfekvő volt számára, hogy az azonos elnevezésű középkori kőfaragó közösségtől kölcsönözze a Pécsi Műhely nevet.
- 2 Csoportosan 1979-ben részt vettek egy oborniki-i művésztelepen és kiállítottak Wrocławban (Lengyelország), egyénileg Halász Károly 1978-ban egy Amsterdamban tartott képzőművészeti rendezvényen (De Appel Art Center) szerepelt, de már 1975-től számos külföldi kiállításon bemutatkozott.
- 3 Fontosnak tartom megemlíteni a Pécsi Műhely tagjaként Dombai Győzöt, Gellért B. Istvánt, Erdélyi Zoltánt, Kovács Évát, Major Kamillt, Nádor Katalint, Schwierkiewicz Róbertet és Szelényi Lajost is.
- 4 Kismányoky Károly és Szijártó Kálmán (1980): *Pécsi Műhely 1970-1980*. Az István király Múzeum közleményei, D. sorozat 138. sz.
- 5 Ficzek tanítási gyakorlatok adta ezt a feladatot, amelyet a főiskola akkori tanszékvezetője és a tantestület egyes tagjai igencsak nehezítettek. Ficzek erről készített feljegyzésben így ír: „*[A feladat] drapéria rajzoltatása, azaz három test segítségével létrehozni egy szerkezetet, amit letakartam egy ruhadarabbal, így egy újabb szerkezet jött létre a drapéria és a testek közrejátszásával*”.

*Gyenes Zsolt:*  
*Szinkrónia – Egy összművészeti kísérlet*  
*(kutatási) háttéréről*

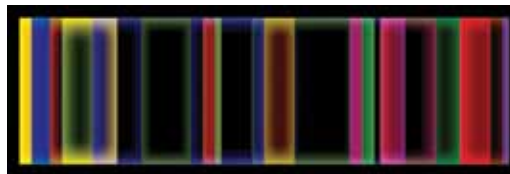
Vilém Flusser egy olyan zárt rendszert hozott létre, melynek médiafilozófiai elemei „kikezdehetetlennek” tűnnek. Kritikája egy újabb rendszer felállításával valósulhat meg. Írásaiban<sup>1</sup> a kép, a szöveg és a technikai kép kronológiájának, egymáshoz való viszonyának feltérképezése történt.

Fontosabb gondolatait a következők szerint is értelmezhetjük. A mágikus képet előbb illusztrálta, majd teljesen „eltakarta” a szöveg. A szöveg önálló valósággá vált, úgy absztrahálódott, hogy a képi valóság mágiája megszűnt általa. A világ lineárisan, szövegekbe kódolódott. A történetet felváltotta a történetiség, a történelem.

További kérdések kerülnek felszínre. A szöveg absztrakciója – ezek után – mi módon transzkódolható át képekbe? A megvalósított kép milyen viszonyba kerül a valósággal? A technikai képnek milyen szerep juthat ebben a „történetben”? Beszélhetünk-e „új-mágiáról”? A valóságtól eltávolodott szövegből való kiindulás, transzpozíció milyen típusú képet generál? Az idea, a koncept, a virtuális kép, a geometria nyelve stb. létrehozhat-e egy olyan új valóságot, melynek referenciapontjai, utalásrendszere, analóg-karaktere teljesen új viszonyok feltárására ösztönözhet? A konkrét művészet konkretizálása egy újabb szintnek nevezhető? Ilyen és hasonló kérdések merülnek fel – Flusseren túl – a szövegekből generált audio-vizuális virtuális világok létrehozása kapcsán.

Legutóbbi egyéni kiállításom<sup>2</sup> – mely lényegében egyetlen egy installációt takart – egy olyan összművészeti kísérletnek tekinthető, ahol a különböző médiumok közötti átjárhatóságra tettem/teszek kísérletet. Ezt a legújabb médiatechnológiák bevonásával valósítottam meg.

A munka létrehozását többirányú kutatás előzte meg, mely a szöveg transzkódolásán túl, hang/zene és szín/forma analógiáját célozta meg. A kutatás azóta is folyamatos. Első lépésben a színorgonák megalkotóinak „bátorsága” és példái inspiráltak. Egy olyan egyéni rendszer megvalósításán fáradozok, mely lehetővé teszi az említett „média-átjárhatóságokat”. Már az elején világossá vált, hogy buktatók is szép számmal akadnak. Ez tovább fokozhatja a szellemi izgalmat, melyet a téma, annak gyakorlata kiválthat.



1. Gyenes Zsolt: *Partitúra-átirat, elektrográfia*  
107x36 cm, digitális C-Print, 2012.

Régi, több száz éves vágy, hogy az egyes hangokhoz megtalálják a megfelelő színeket. Szín, illetve színharmóniák és hang/zene több szálon kapcsolódhat egymáshoz. Mindkettő erős érzelmeket kelthet és kellően „absztrakt” tulajdonságú. Fred Collopy<sup>3</sup> összehasonlításából is kiderül, hogy a legtöbb szín-hang analógiákat „vizionáló” művész, tudós – Newton úttörő példájából kiindulva – a színek egymást követő színeit alkalmazta rendszere megvalósítása kapcsán. Egyetlenegy valaki emelkedett ki, tért el a többiektől: Alexander Szkrjabin (1872-1915), huszadik század eleji orosz zeneszerző. Szkrjabin szinesztétának vallotta magát és erre építette megfeleltetéseit. Bár ő is beismerte, hogy csak bizonyos hangoknál „műkö-

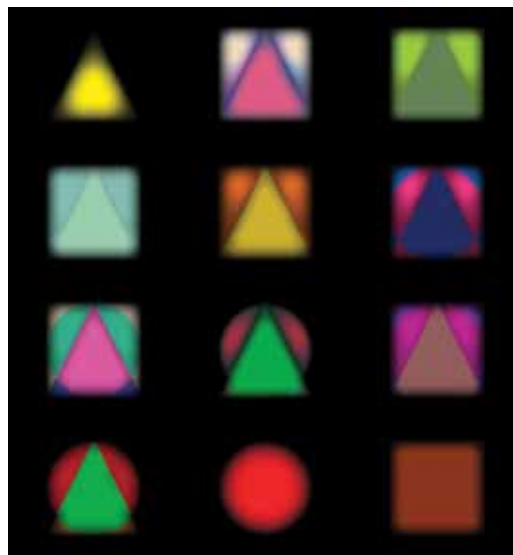
dik” a képessége, ezért a kvintkör rendszerét hívta segítségül.<sup>4</sup>

A színezteték szabadabb asszociációs rendszeréhez közelít a cangiante színkezelés, festés-mód. A reneszánsz korban, illetve az azt követő időszakban több kanonizált színfestési rendszer, mód uralkodott. Ilyen volt pl. a chiaroscuro (pl. Michelangelo da Caravaggio: *Máté elhívása*, 1599-1602), a sfumato (pl. Leonardo da Vinci: *Szent Anna harmadmagával*, 1508-1510), az unione (pl. Raffaello Santi: *Alba Madonna*, 1510-1511) és a cangiante. Az első kettő nem használt tiszta színeket. Az unione árnyékezelése hagyományosan a feketével való keverés különféle arányaira épült. Viszont a cangiante színkeverésnél a tiszta színek használatánál bizonyos „váltásokat” észlelhetünk. Egyrészt nem használ feketét a sötétítésnél, hanem helyette a színek egymást követő sorát kimozdítja és pl. egy sárga drapéria árnyékainál egyszer csak a monokrómia, illetve a sor után átvált zöldbe. Ezt gyönyörűen megfigyelhetjük Michelangelo Buonarroti Sixtus-kápolna freskójánál (1508-1512). Michelangelo annyira modern, hogy még az impresszionistákat is „megelőzi” színhasználatában. Az utóbbi években Ilona Keserü Ilona foglalkozik behatóan művészete kapcsán a cangiante színkezeléssel.<sup>5</sup>

Szkrjabin „színzenéjéhez” a XX. század első felében – talán – csak Alexander László tudott hasonlóan „érvényes” gondolatokat és hozzá illeszkedő művészeti gyakorlatot megvalósítani. Felismerte pl., hogy a szín-hang analógiáknál fontos az alak, a forma is, illetve, hogy „egy színnel több hangot kell szembeállítani”.<sup>6</sup>

A színorgonák építői, a vizuális zene úttörői kö-

zül a legtöbben belefutottak abba a csapdába, hogy a hangot „direkt módon”, leginkább a vélt fizikai azonosságok alapján igyekeztek hozzárendelni a vizuális elemekhez, pontosabban a színekhez. Jörg Jewanski a szín és hang összevetése kapcsán számtalan ponton elemzi ezt a kettőséget, az alapvető eltérést a két médium között.<sup>7</sup> Néhány ezek közül: a fény elektromágneses hullám, míg a hang mechanikus rezgéshullám, két egymás melletti szín harmonikus hatású (monokróm), míg két egymás melletti hang diszsonáns és a szín érzékelése abszolút, ellenben a hang viszonyított (egymáshoz).



2. Gyenes Zsolt: Állóképek a „Szinkronia '12” című installáció animációs részéből, elektrográfia 20x20 cm egyenként, digitális C-Print, 2012.

Alexander László is írt a forma és szín, illetve a hang kapcsolatáról. A Bauhausban az alapformák a főszínekhez rendelődtek: a kör kék, a négyzet vörös és a háromszög sárga kitöltést kapott.<sup>8</sup> Ingo Glass német képzőművész „felrúgta” ezt a kánont és megcserélte a kör és négyzet színét (1989). Egész művészete erre a három szín-formára épül, hitelesen üzenve egy „kozmosz” nyelven a kor emberének.<sup>9</sup>



3. Fotók a kiállításról. Gyenes Zsolt: „Szinkronia '12”, SMOK, Slubice, Lengyelország, IAbiRynT, Festival Nowej Sztuki / Festival der neuen Kunst, Slubice-Frankfurt (Oder), 2012. október

A „Szinkronia '12” című installáció „ideológiai háttere” az előbbieken felsorakoztatott kutatásokat, példákat vette kiindulási alapul. A „médiu-  
mok közötti átjárhatóság” három fő lépésben való-

sult meg. Egy szöveg volt a kiindulás, mely „talált” töredék volt: „I really want to see you”<sup>10</sup>. Túl nagy jelentősége nincsen a szövegnek, bár annyi mindenképpen, hogy azonosulni tudjon vele az alkotó, illetve kellően „nyitott” legyen, azontúl a betűk elrendezése „zeneiséget” innováljon. Ezt a rövid szövegtöredéket egy saját rendszer segítségével „átfordítottam” hanggá, illetve zenévé. A megfelelő szöveg „szövedéke” hasonló tulajdonságokkal rendelkezhet, mint egy egyszerű zenei struktúra. Geometriai szerkesztéseket alkalmaztam, melynek alapját a szöveg betűinek azonosságai és egymáshoz való viszonyai határozták meg. Segítségül hívtam egy másik „szólamnál” a Braille-írás (vizuális, geometrikus) karakterét is. Egy partitúrát készítettem, mely a munka folyamán végig alapvető tájékoztató, megvalósítási dokumentumként szolgált. Ezt a tervet átírtam, leredukáltam önálló képpé, így az is az installáció részét képezte (1. számú képmelléklet). A végső, nagy fázis, a hang/zene „átírása”, illetve megfeleltetése színes vizuális elemekkel: lényegében egy audio-vizuális mű létrehozása volt (animáció, loop). Ez alkotta az installáció fő elemét (vetített mozgókép hanggal). Saját tizenkettes szín-hang-sort hoztam létre, ahol a főhangok tényleges, saját szinesztézián, míg a többi hang – abból kiindulva – a számítógép „képességein” (difference színkeverés) alapultak. Utólag vettem észre, hogy a megfeleltetésem egy teljesen önálló, jól feltérképezhető rendszert formáltak pl. az alakok közötti ritmusban, illetve a színek elhelyezkedésében. Egyébként Ingo Glass alapformáit rendeltem a „megálmodott” szín-családokhoz. A végeredmény az asszociatív és logikus természetű gondolkodás keverékének volt

köszönhető. A hangokkal szinkronban a szín-formák is „több szólamban keveredtek” és „haladásuk” teljesen összhangba került a zene folyásával, időbeli kiterjedésével. Vizuális zene jött létre. Az installáció – tehát – (a kiindulási) feliratból, egy nagy méretben kivetített loop-olt animációból, hozzá kapcsolódó sztereo hangból, 11 db 20 x 20 cm-es képből, a kinagyított partitúrából és annak átíratából állt. (2-3. számú képmelléletek) Az egész mű egyazon gondolat, egy szövegtöredék, a partitúra alapján megvalósított multimédia ki-

bontásának tekinthető. Az installáció karaktere (mégis) intermediálisnak mondható.

Vilém Flusser aktualitása korunkban sem halványul. Olyan időszakban élünk, ahol a korábbi médiumok egygé olvadnak; kibogozhatatlan viszonyokat generálva. Ahhoz, hogy feltárjuk a lényegi vonásokat – az „apparátusok” működésének megértésén túl –, új perspektívák felől kell közelednünk. A helyzet megérett arra, hogy – posztmediális<sup>11</sup> kontextusban – a valósághoz való viszonyunkat újra és újra megkíséreljük definiálni.

#### Irodalomjegyzék:

- Alexander László: *A színfényzene*, 1925 In: Peternák Miklós (szerk.): *F.I.L.M. – A magyar avant-garde film története és dokumentumai*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991.
- Collopy, Fred: *Three Centuries of Color Scales*. Online: RhythmicLight.com (2010. 07. 01)
- Flusser, Vilém: *A fotográfia filozófiája*. Tartóshullám, Budapest, 1990.
- Flusser, Vilém: *Képeink*. Online: <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/flusser2.htm>
- Ignác Ádám: *Hang és fény – Hang vagy fény, A fényszólalom szerepe Alekszandr Szkrjabin Prometheusában*. Online: [http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id\\_article=3093](http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=3093) (2012. 06. 12.)
- Ilona Keserü Ilona: *Régi képeim Párizsban*, 2010. Ilona Keserü Ilona, 2011. IKI – Újratervezés, Nádor Galéria, Pécs, 2011.
- Ingo Glass – Offene Raume*. Münchner Künstlerhaus, kiállítási katalógus, 2011., 21. o.
- Itten, Johannes: *A színek művészete*. Göncöl-Saxum, 2002, 120. o.
- Jewanski, Jörg: *Color-Tone Analogies: A Systematic Presentation of the Principles of Correspondence*. In: Dieter Daniels-Sandra Naumann (Ed.): *Audiovisuology Compendium*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2010., 343-344 o.
- Manovich, Lev: *Posztmédia esztétika – Krízisben a médium*. Online: [http://www.exindex.hu/index.php?1=hu&t=nemtema&tf=krizisben\\_a\\_medium.html](http://www.exindex.hu/index.php?1=hu&t=nemtema&tf=krizisben_a_medium.html) (2009. 06. 27.)



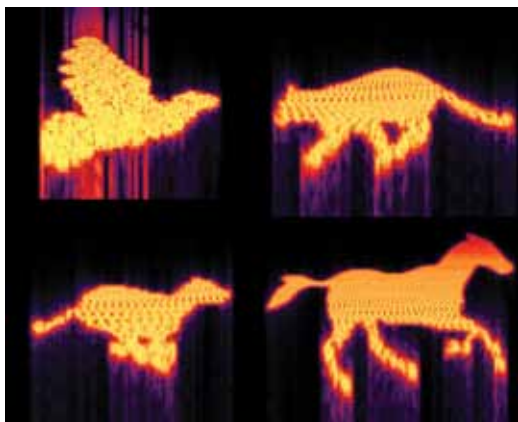
## Jegyzetek

- 1 Pl. Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*. Tartóshullám, Budapest, 1990., illetve Vilém Flusser: *Képeink*. Online: <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/flusser2.htm>
- 2 „*Szinkronia '12*”, SMOK, Slubice, Lengyelország, IAbiRyNT, Festiwal Nowej Sztuki / Festival der neuen Kunst, Slubice-Frankfurt (Oder), 2012. október
- 3 Fred Collopy: *Three Centuries of Color Scales*. Online: RhythmicLight.com (2010. 07. 01)
- 4 Ignác Ádám: *Hang és fény – Hang vagy fény, A fényszólamok szerepe Alekszandr Szkrjabin Prometheusában*. Online: [http://www.muzeikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id\\_article=3093](http://www.muzeikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=3093) (2012. 06. 12.)
- 5 Pl. Ilona Keserü Ilona: *Régi képeim Párizsban*, 2010.  
„...ragyogó színek úgy kerülnek egymás mellé, hogy a folyamatos színsorból közben kimarad egy-két árnyalat, átmenet. A cangiante szín-szomszédságok elég nyersek, nem logikus a rendszerük, inkább a személyes szín-preferencián alapulnak, bizonyos szenzuális igényeket elégítenek ki, érzeteket keltenek. Fontos, hogy nem komplementer színpárok vannak egymás mellett.” Ilona Keserü Ilona, 2011. IKI – Újratervezés, Nádor Galéria, Pécs, 2011.
- 6 „...a színzenében a fénynek változatos, absztrakt formákban, a zenei-grafikai képhez hasonlóan és annak rokonaként kell meglennie. Alak hiányában a szín csupán alárendelt tényező a zenéhez képest. (...) A természetben a színek szinte kizárólag lágy, lassú átmenetekben jelennek meg: a napfelkelte, a felhők színezése... (...) ...a gyors színváltozás izgalmat jelent a néző számára... (...) A látás és hallás érzékelőképességének párhuzamossága érdekében egy színnel több hangot kell szembeállítani.”  
Alexander László: *A színfényzene, 1925* In: Peternák Miklós (szerk.): *F.I.L.M. – A magyar avant-garde film története és dokumentumai*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991, 84-85.
- 7 Jörg Jewanski: *Color-Tone Analogies: A Systematic Presentation of the Principles of Correspondence*. In Dieter Daniels-Sandra Naumann (Ed.): *Audiovisuology Compendium*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2010., 343-344.
- 8 Vö. Johannes Itten: *A színek művészete*. Göncöl-Saxum, 2002, 120.
- 9 *Ingo Glass – Offene Raume*. Münchner Künstlerhaus, kiállítási katalógus, 2011., 21.
- 10 George Harrison: *My Sweet Lord*
- 11 Lev Manovich: *Posztmédia esztétika – Krízisben a médium*. Online: [http://www.exindex.hu/index.php?1=hu&t=nemtema&tf=krizisben\\_a\\_medium.html](http://www.exindex.hu/index.php?1=hu&t=nemtema&tf=krizisben_a_medium.html) (2009. 06. 27.)

*Gyenes Zsolt*  
*Vizuális zenei kísérletek a*  
*Kaposvári Egyetem Művészeti Karán*

A Vizuális Zene egy sajátos intermedialis karakterű műfaj. Ha szigorúan, de még inkább szó szerint vesszük a kifejezés értelmét, akkor néma, tehát kizárólag vizuális megjelenésű álló-, vagy mozgóképekre gondolhatunk.

A Vizuális Zene előzményei a XVIII. századtól induló színorgonák, illetve a XX. századi avantgárd fény-, film- és kinetikus kísérletekben keresendők. Technikailag, mint már utaltunk rá, lehet állókép, de leginkább időben kiterjesztett megoldások sorolhatók ide. Ha mozgóképről beszélünk, lehet néma vagy hangos. Újabb vonás az interaktivitás megjelenése ezen a területen is. A számítógépes környezet nagy lendületet adott a műfajnak és a történet még koránt sincsen befejezve.



1. Kaufmann Orsolya:  
*Állóképek a Hangok mozgásban című munkából, 2011.*

Ha tömören definiálni szeretnénk a fogalmat, akkor a következőt jegyezhetjük le. A Vizuális Zene leginkább az időben kiterjesztett vizuális ele-

mek zeneszerű kompozícióját jelenti, ahol a hang és kép egyenrangú, sőt leginkább egymásból következik, alakul, szinkronba kerül. A vizuális megjelenés leginkább absztrakt világú.

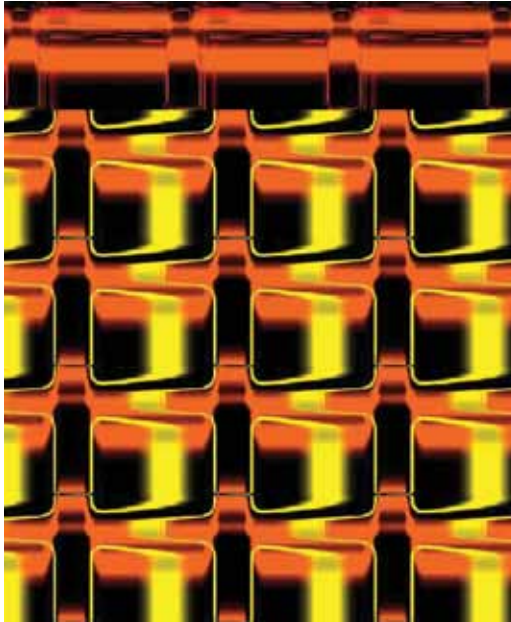
Két fontos eljárás, megoldás szorosan ideköthető. A hang képpé transzformálható (vizualizáció) vagy megfordítva, a vizuális elemeket, vagy más adatokat átalakíthatunk hanggá (szonifikáció).

A digitális környezet könnyen lehetővé teszi a különböző típusú adatok, médiumok közös platformra helyezését (bináris kód), ilyenformán a teljes, szabad átjárhatóságot, a tökéletes konvertálást. A médiumok összeolvadnak, sajátos poszt-, vagy metamédiumot hoznak létre. Az alkotó válik médiummá, aki választásaival alapozza meg az emberi, egyéni mű létrehozását.

A fényművészethez hasonlóan – és némi képpen átfedésben vele – elmondható, hogy a magyar (származású) elődök ebben a vonatkozásban is meghatározóak voltak. Az avantgárd korszakából említhetjük Bándy Miklóst (Nicolas Bandi), aki Viking Eggeling munkatársa volt, László Sándort (Alexander László), aki Oskar Fischingerrel is együtt dolgozott, a világ minden táján ismert Moholy-Nagy Lászlót (pl. Fény-Tér modulátor, szintetikus hang-kísérletek, ötletek) és a Gáspár testvéreket (Gasparcolor technológia). A neoavantgárd idejéből elsősorban Kepes György (George Kepes) és Schöffner Miklós (Nicolas Schöffner) intermédia kísérletei emelkednek ki a Vizuális Zene vonatkozásából, de említést érdemel Gyarmathy Tihamér „fotogramfilmje” is.

Néhány kortárs hazai művész, akik a Vizuális Zene témaköréhez kapcsolhatók: Lux Antal (pl. *One Lux – Hommage á Robert Wilson, 2007,*

Mondhof/Holdudvar, 2012), Lévay Jenő (pl. *Liszt Transcriptions – Elfelejtett keringő Nr.1/Valse Oubliée, Szürke felhők/Nuages Gris, IV. Mefisztó keringő*, 2011) és Szigetvári Andrea (pl. CT, interaktív, élő elektronika, 2010).



2. Gyenes Zsolt:  
*Állóképek a Szinkronia 52 című vizuális zenei műből*  
2013.

A Kaposvári Egyetem Művészeti Kara képzései közül leginkább az elektronikus ábrázoláshoz kapcsolódik a Vizuális Zene témaköre. Papp Pala László vezetésével több projektet is megvalósítottak a hallgatók. Papp mint alkotóművész az intermédia, az újmédia területén tevékenykedik leginkább. A party-kultúrában ma már elengedhetetlen kö-

vetelményként megjelenő DJ/VJ társulás mint alkalmazott formátum, műfaj szintén tárgyunkhoz kapcsolódik. Papp a Fényhangár vizuális duó egyik tagja. Munkáik Kaposváron, Pécsen és Budapesten kerültek bemutatásra szélesebb közönség előtt (Fényhangár / Softmotel - audio: pl. *Foltok a teraszon*, 2012). Mozgóképek és hang az élő előadás kapcsán találkozik, formálódik, a leginkább loop-technika és gondolkodás alapján „rétegződik”. Kép és hang nem teljes mértékben fedik egymást, – találkoznak, eltérnek, párbeszédet folytatnak, kiegészítik egymást. Pont ez a kettős út, „köteg” adja együttthaladásuk érdekességét, színességét. A két különböző médium egy harmadik minőséget generál. Az audio-vizuális kifejezéseknél ez az együttállás veti fel azokat a kérdéseket, melyek pont a Vizuális Zene lélektelen, mechanikus megfeleltetéseknek zsákutcájára is rákérdez. A Vizuális Zenében éppen azok az alkotók hozták létre maradandót, akik tudatában voltak az említett veszély(ek)nek (pl. Norman McLaren).

A Papp Pala László vezette projektek, melyeket a hallgatókkal együtt valósított meg az utóbbi években, a klasszikus szín-fény-organák mai technikákra épülő továbbfejlesztéseinek tekinthetők. Az egyikben a szintetizátor billentyűzete vezérli azt a számítógépes alapú munkát, melynél az egyes, előben megszólaltatott hangokhoz különféle szín-forma ábrák vetítődnek ki egy előre elkészített tér-formára. Itt a mapping technika is szerepet kap. Egy másik projektjükben, szintén az elektronikus hangszer klaviatúrája az interaktív felület, de itt előre elkészített, rövid video-loopok keverednek, alkotnak végtelennek tűnő variációkat a felhasználó irányításának megfelelően. A moz-

gókép a szervesen kapcsolódó hang létrehozását is ábrázolja, megjeleníti. Mindkét projekt esetében sikerült elkerülni azt a csapdát, amire már utaltunk, miszerint a teljesen mechanikus hangkép megfeleltetések, amik például fizikai tulajdonságokon is alapulhatnak (vö. Newton szín-hang analógiája), lélektelen munkákat eredményeznek.

A Kaposvári Egyetem Művészeti Kara elektronikus ábrázolás szakjának egyik hallgatója, Kaufmann Orsolya szonifikációs kísérletekbe kezdett pár évvel ezelőtt (*Hangok mozgásban*, 2011). Muybridge ismert, tizenkét-fázisos mozgássora-it „zenésítette meg”. A pillanatképek grafikáját a hangsávok vizuális projekcióiba „csempészte vissza”. Fordítottan gondolkodott. A képek, a „hozzájuk tartozó” hangot szólaltatták meg. A megfeleltetés, bizonyos szempontból mechanikus, mégis az eredmény meglepő, egy földöntúli hangzsvilággal találkozunk. Kép és hang a mozgásban egyesül. A látszólag eltérő tulajdonságok találkoznak és egységet alkotnak, bár mediális karakterük továbbra is szét kell, hogy váljon. Ilyen szempontból a tánc az, ahol a mozgásban megvalósul a „holisztika”. Kaufmann állatai táncolnak, futnak, ugranak, vágatnak saját maguk által generált „zenéjükre”. Bár, hogy mi, mit generál, értelmét veszti, megszűnik a linearitás.

E sorok írója három évvel ezelőtt kezdte el *Szinkronia* című sorozatát, ahol a szonifikáció és a vizualizáció együtt kap szerepet. Több, mint félszáz mű született eddig a széria kapcsán, a 20 másodperctől a 9 perc hosszúságú intermedialis karakterű darabokig. A kiindulás minden esetben valami „eltérő” információ (pl. egy mondat vagy a Fibonacci-számsorból kiinduló képlet), amit hang-

sorrá alakít az alkotó. Az eredmény a legtöbb esetben nagyon zeneszerű. Különbéle kutatásokat végez a hangok alkalmazásához (pl. Szkrjabin vagy Beissel harmóniavilága) és így „hangszereli” meg az alaphangsort, ami a legtöbb esetben (és a legjobb esetben) is minimálzenének mondható. A szonifikáció után a vizualizáció következik. A hangokhoz, azok csoportjaihoz, a csomópontokhoz szín-formák rendelődnek. A XX. század művészete, a kortárs törekvések számos inspirációt adnak, de ugyanúgy a szinesztézia „módszere”, vagy a cangiante színhasználat is kiindulási alapul szolgál. A *Szinkronia*-sorozat minden egyes darabja újabb probléma „megoldására” sarkallja a művészt.



## Felhasznált irodalom:

- Daniels, Dieter–Naumann, Sandra (2010): *See This Sound – Audiovisuology – Compendium*. Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln.
- Daniels, Dieter–Naumann, Sandra–Thoben, Jan (2011): *See This Sound – Audiovisuology 2 – Essays*. Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln.
- Gyenes Zsolt (2012): *Szinkronia / Synchrony*. Interactive DVD, Képirás Művészeti Alapítvány, Kaposvár.
- Gyenes Zsolt (2012–, szerk.): *Vizuális zenei honlap*. Online: <http://vizualzene.hu/>
- Kaufmann Orsolya (2011): *Hangok mozgásban*. Diplomamunka és dolgozat, Kaposvári Egyetem Művészeti Kar.
- Keefer, Cindy–Ox, Jack (2006-08): *On Curating Recent Digital Abstract Visual Music*. Online: [http://www.centerforvisual-music.org/Ox\\_Keefer\\_VM.htm](http://www.centerforvisual-music.org/Ox_Keefer_VM.htm) (27. 04. 2012)
- Orosz Márton (2010): *Futurista filmutópiák – Az avantgárd animációs film magyar vonatkozású kapcsolatai*. In: Magyar Műhely, 154. szám - 2010/1., Budapest.
- Peternák Miklós (szerk., 1991): *F.I.L.M. – A magyar avantgarde film története és dokumentumai*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest.
- Russett, Robert (2004): *Az animált hang és azon túl*. In: Enigma 2008/ 56. szám, Animáció, Budapest.
- Visual music* – [http://en.wikipedia.org/wiki/Visual\\_music](http://en.wikipedia.org/wiki/Visual_music) (2010. 04. 22.)

*Kiss Melinda:  
Alkotók és befogadók*



Az alkotó fogalma, státusza, valamint az alkotói folyamat igen nagyot változott a huszadik század során. Ez a folyamatos változás természetesen rányomja bélyegét az elkészült művekre, ugyanakkor a mindenkori kortárs művészet törekvései is befolyásolják az alkotói magatartást. A művészet célja és a társadalomban betöltött szerepe sem ugyanaz, mint száz évvel ezelőtt. A kész műalkotáson túl annak létrejötte, és az ehhez kapcsolódó események, jelenségek is egyre fontosabbak lesznek, illetve önmagukban is jelentőséggel bírnak. Az alkotói folyamat egyre inkább a figyelem középpontjába kerül, tanulmányozása során érdekes és hasznos következtetések vonhatók le.

Vitathatatlan tény, hogy a kortárs művészet és a befogadó közönség között meglehetősen nagy szakadék tátong. A modern és kortárs törekvések nem a hagyományos értelemben vett szépséget veszik alapul, gyakran igen gazdag konceptuális háttér jellemzi őket, kreált szimbólumrendszereket használnak, elvont formai játékot követnek, vagy olyan hatásokra, jelenségekre építenek, amelyekkel a kevésbé beavatott közönség nem tud lépést tartani. A művészetek alkalmazott területeihez<sup>1</sup> kapcsolódó alkotások funkciójuknál fogva nincsenek ennyire elszakadva a befogadóktól, hiszen egy ilyen tárgynak szerepéből adódóan a vásárlóközönség kifejezett tetszését kell kivívnia, ezért kidolgozásánál a vonzó megjelenés és a szerethetőség az egyik legfontosabb szempont. Egy minden tekintetben „jól működő” használati tárgy vagy termékcsalád mögött húzódó komplex alkotói folyamat is ismeretlen azonban a nagyközönség számára, hiszen a használhatóság szigorú szabályainak betartásán túl hozzáadandó plusz,

amitől igazán sikeres lesz, racionálisan nem közelíthető meg, tapasztalat hiányában nem érthető meg.

## Alkotás, kreativitás

Az alkotás olyan szellemi és lelki folyamat, amellyel a mindennapokban ritkábban találkozunk, de valamilyen szinten valószínűleg mindenki átélte, ha máshol nem, játékok, iskolai feladatok kapcsán. A nem kizárólag racionális gondolatmenetek, levezetések, utasítások követésének eredményeként született, és ezáltal saját alkotásoknak nevezhető munkákra másképp is tekintünk, sokkal inkább ragaszkodunk hozzájuk, legyen az egy tárgy, vers, írás, vagy akár egy nagyszerű ötlet, amely elősegíti egy intézmény vagy egy üzleti vállalkozás működését. Egy ötlet megszületése logikusan nem magyarázható meg teljesen, ezáltal nem is idézhető elő, legfeljebb elősegítésével próbálkozhatunk. Ettől függetlenül ez egy nagyon fontos momentum, legyen szó művészi alkotásról, tudományos feltalálásról vagy elméleti gondolatmenetről.

A kreativitás jelenti egyfelől az új megoldások felismerésére való képességet, tehát olyan konkrét vagy nem konkrét dolgok létrehozását, melyek pontosan abban a formában addig nem léteztek. Másfelől pedig azt a pluszt jelenti, amely az aktív részvételt megkülönbözteti a passzív szemléléstől.<sup>2</sup> A művészettörténet során a kreativitás nem mindig volt üdvözlendő dolog, gondoljunk csak az egyiptomi művészetre, ahol évszázadokon át ugyanazokat a formai, esztétikai és kompozíciós

megoldásokat használtak, hiszen semmiféle változtatás nem volt engedélyezett.



Narmer király palettája. Kődombormű, ie. 3000



Anubis isten. Festett dombormű, ie. 1000

(1. a.,b. ábra – a két dombormű születési ideje között kétezer év különbség van).

A későbbiekben sem nézték feltétlenül jó szemmel az újításokat, mert könnyen veszélybe sodorhatták a már létező, megszilárdult, társadalmi intézményes rendszereket vagy az aktuális hatalmat. Rengeteg példát sorolhatnánk erre egészen a közelmúltig, sőt, az események logikáját követve igen valószínű, hogy bizonyos most élő, erősen berögzült sémák is gátat szabnak az alkotói, feltalálói szabadságnak, és ez akkor válik majd nyilvánvalóvá, ha felismerjük őket és ezáltal megdőlnek. Azt viszont bátran kijelenthetjük, hogy a kreativitás mai felfogásban kifejezetten pozitív vonásnak számít, mind az alkalmazott, mind a képzőművészeti területeken. A folytonos újdonságra való igény teljes mértékben jellemzi a mai társadalmat, és az ezt produkálni tudó emberek értékét egyre inkább felismerik nemcsak a művészethez vagy tudományokhoz kötődő ágazatokban, hanem például a politikai életben vagy az üzleti szférában is.

Nem véletlen tehát, hogy a pszichológia tudománya, ezen belül is a művészetlélektan egyre többet foglalkozik a kreativitással. Az egyik megközelítésben<sup>3</sup> a kreatív folyamat két fázisra osztható. Az elsőben születik meg az ötlet, ezt a szakaszt tehát az ihlet határozza meg. Ekkor történik a téma körülbelüli kigondolása, a tartalmi, formai elképzelések körvonalazódása. A második szakasz az elaboráció, amelynek során gyakorlati, technikai, mesterségbeli tudásra alapozva létrejön a mű. Kétségtelen, hogy mindkét szakasz nagyon fontos, a különbség az közöttük, hogy míg a második logikusan követhető és többé-kevésbé tanulható folyamat, addig az első nem tudatos, ezáltal nem is kontrollálható. Ez is oka lehet an-

nak, hogy a kreativitást, illetve az ehhez szorosan kötődő művészi státuszt a mai napig is gyakran valamiféle misztérium övezi, vagyis a művész csodálatos adottságokkal felruházott személynek tűnik – vagy tünteti fel magát –, aki valamilyen megfoghatatlan és megmagyarázhatatlan módon hozza létre alkotásait. Ez ebben a formában kissé eltúlzott állítás, hiszen a kreativitás kisebb-nagyobb mértékben mindannyiunkban megtalálható, fejleszthető, és gyakorlattal, tapasztalattal, irányított tevékenységre serkenthető. A helyzetet övező titokzatosság valószínűleg abból fakad, hogy a közönség döntő többségének nem nyílik alkalmja ilyen típusú folyamatba bepillantást nyerni és abban részt venni pedig még kevésbé.

Egy másik elmélet szerint<sup>4</sup> a kimondott kreatív folyamat, vagyis az, amely megelőzi a konkrét kivitelezést, további négy részre osztható. Az első, az előkészítő szakasz, amely információgyűjtésből és a probléma megfogalmazásából áll. A második a lappangás szakasza, amikor az alkotó már elvetette a legkézenfekvőbb, elsőre felmerülő megoldásokat, és megszabadult a racionális, kiszámítható asszociációktól. Az ily módon előkészített állapotban, a harmadik szakaszban születik meg maga az ötlet. Ez a legizgalmasabb és a legnagyobb jelentőséggel bíró pillanat, és egyelőre megfejtetlen, mivel a pszichológiai kutatások eddig nem tudtak pontos választ adni, hogyan is történik mindez. Nem logikán alapul, ezért megmagyarázhatatlannak is tűnik. A negyedik, az ellenőrzés szakaszában arról kell meggyőződni, hogy az így összeállt gondolat sor valóban megfelelő-e, és kivitelezése nem ütközik-e legyőzhetetlen nehézségbe. A racionalitás és az intellektus

szerepe itt már nem elhanyagolható, hiszen a funkcionalitás feltételeit teljesítő alkotások tervezéséhez, a kiválasztott anyagban való gondolkodáshoz, az esetleges kivitelezési stratégiák kidolgozásához igen nagy szükség van a józan észre. Ugyanakkor a művel kapcsolatos egyéb döntések esetében, a formával, színnel kapcsolatos kérdésekben képi gondolkodásra van szükség, amely nagyrészt mellőzi az intellektust. A siker kulcsa tehát valószínűleg a két típusú megközelítés, gondolkodás ötvözésében van, az ész és az intuíció egyensúlyában. Szerencsésnek mondhatja magát az az alkotó, akiben ez a két tulajdonság a megfelelő arányban keveredik. Ugyanakkor itt döbbenhetünk rá az alkotói együttműködések fontos szerepére, hiszen a jól működő alkotópárosok, vagy csoportok esetében ez az optimális arány két vagy több személy adottságaiból is felállítható.

## Kreativitást elősegítő tényezők, helyzetek

A kreativitás mindannyiunkban jelen van, bár eltérő mértékben. Nem feltétlenül egyenlő a spontaneitással, célja, szerepe, a megfelelő gondolat felfedezése. Tapasztalatok azt mutatják,<sup>5</sup> hogy hasonló modellek jelenléte a környezetben pozitív hatással van a kreativitás kibontakozására. A művészek általában nagyon fontosnak tartják, hogy kit tekinthetnek mesterüknek, de a Nobel-díjas tudósok esetében is megfigyelhető, hogy a díjazottak több mint fele korábbi kitüntetettek tanítványa. A kulturális sokszínűség szintén elősegíti a kreativitást, ilyenkor ugyanis a környezet eleve

többféle megoldást, lehetőséget kínál fel, szélesíti a látókört, csökkenti a társadalmi klisék erejét és így szabadabb, változatosabb gondolkozást sugall.

Egy ötlet megszületése mindazonáltal öntörvényű folyamat, befolyásolni, bármennyire is szeretnénk, csak kis mértékben tudjuk. A művészetpszichológiai kutatások, ha megmagyarázni nem is tudják, de kínálnak valamilyen szintű betekintést ebbe a megfoghatatlannak tűnő folyamatba. Az egyik megfigyelés szerint<sup>6</sup> bizonyos képességeink akkor működnek jól, illetve még jobban, ha a vele párhuzamosan zajló, de annak ellentétes, ezáltal azt gyengítő tevékenységeket elnyomjuk. Másképp fogalmazva, a racionális gondolkozás és a kreativitás viszonyában hasonló jellegű antagonizmust fedezhetünk fel, mint például a vizuális és verbális képességek között. De ilyen helyzet egyes szerzetesrendek hallgatási fogadalma is, hiszen elnyomva a beszéd kifelé irányuló tevékenységét, a rend tagjai a befelé fordulást segítik elő, így erősítve a hitük tárgyával való kapcsolatot. Gyakorlatilag tehát, a kreativitás elősegítéséhez a mindennapokat meghatározó racionális gondolkozás átmeneti mellőzése szükséges. Ilyen helyzetek például az alvás vagy a meditáció állapota, de ez a jelenség mutatkozik bizonyos mentális betegségek esetében is, mint például az autizmus.

A művészek számos módon próbálták és próbálják a mai napig is ösztönösen vagy tudatosan fokozni kreativitásukat, ha nem is mindig tárják szívesen e ténytet a nyilvánosság elé. A cél a tudatalanban rejlő lehetőségek kiaknázása és azok felhasználása a logika teljes kizárásával. A szürrealisták és a dadaisták próbálkoztak először az kre-

ativitás ilyen jellegű fokozásával, ők az álmaikhoz fordultak segítségért.



2. Pablo Picasso: Avignoni kisasszonyok  
Olaj, 244 x 234 cm, 1907



3. Afrikai maszk



4. Amadeo Modigliani: Csipkegalléros hölgy  
Olaj, 55 x 38 cm, 1917

A primitív népek, illetve az elmebetegek művészetét pedig Picasso és Modigliani (2., 3., 4. ábra) is használta ihletforrásként, hiszen azokban sem fedezhető fel egy nyugati tradíciónak megfelelő logikus gondolatmenet. Dubuffet (5. ábra) a gyerekrajzokban remélte felfedezni az új gondolatokra, képi, formai megoldásokra sarkalló szokatlan asszociációkat. A saját emlékezetből való véletlenszerű kiemelés, tudatos visszatérés a gyermekkori emlékekhez szintén gyakran szerepel mind a koncepcióbeli, mind a formai megoldások esetében. Ötlet meríthető olyan gondolatmenetektől is, amelyek amúgy teljesen racionálisak és logikusak, de igen messze esnek a vizuális művészetek műfajától, és éppen a nagy távolság ellenére létrehozott társítások szolgáltatják az ihlet forrását. Ezt teszi Dalí, amikor tudományos folyóiratokból

inspirálódik. A véletlen készítés is fontos szerepet játszik az új gondolatok kiötlésében, Picasso például a szó legszorosabb értelmében kereste a véletlenszerű dolgokat, amikor mások által kidobott tárgyakból készített szobrokat. A nap mint nap minket ért hatásokban is megláthatjuk a megfelelő megoldást, de ehhez egy állandó problémafelvetés szükséges, hogy biztosan felismerhessük a felvillanó lehetőséget. Így akár egy érintőleges témában történő beszélgetés is meghozhatja a keresett gondolatot. Ilyen esetben ismét pozitív együttműködésről beszélhetünk, még ha nem is mindig tudatos a felek részéről.



5. Jean Dubuffet: Portrék. Olaj, 1947-48

A vizualitáshoz lényegesen közelebb álló, de a kor felfogása szerint mégis teljesen más területhez tartozó elemeket használnak fel az Op-Art művészei, amikor a pszichológiai kutatások ábráiból indulnak ki, (6., 7. ábra) vagy a Pop-Art művelői, akik a sajtófotók és a reklámok szuggesztív erejét kamatoztatják (9. a, b. ábra). A fotó és a reklám azóta az alkalmazott területek palettáját gazdagítja, és ugyanazok, vagy talán még hangsúlyozottabb „ötletvadász” eljárások jellemzik őket, mint a képzőművészet irányzatait. Bár a kép-

zóművészeti, illetve az alkalmazott céllal készült alkotások funkciójukban és természetüknél fogva eredendően különböznek, a kreativitás és az általuk sugallt újdonságra való törekvés tekintetében hasonló hozzáállást igényelnek.<sup>7</sup>

Az itt felsorolt eljárások nem új tulajdonságokkal ruházzák fel az alkotót, hanem a már bennük lappangó alogikus, nem racionális élményeket próbálják felszabadítani a szokatlan képzettársítások által. Nem tehetségesebbé, hanem szabadabbá tesznek. A túlzott racionalitás, a megrögzött szokások, szabályok, a már bevált megoldások ismerete zárolhatja átmenetileg a kreativitást. De arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy egy sikeres mű megvalósításához mindkét folyamat szükséges, az ötlet felszínre törése és a szervezett, ellenőrzött kivitelezés egyaránt.

A kreatív, új gondolatok felismerésének, megfogalmazásának annál nagyobb az esélye, minél inkább kevésbé ismert, kevésbé megoldott területen járunk. Az új területek éppen ismeretlenségük által tűnhetnek első megközelítésre ijesztőnek, de amint megismerjük őket, ez az elutasítás, feszültség azonnal oldódik. Az újdonság erejével és az ismeretlen hatásával nemcsak saját szemszögéből kell számolnia az alkotónak, hanem szem előtt kell tartania annak a közönségre gyakorolt hatását is.



6. Háttér / figura. Pszichológiai ábra



7. Victor Vasarely: Zebrák



9. a,b – Andy Warhol: *Campbell's leveskonzerv*  
*Szitanyomat, akril, 92 x 61 cm, 1962*  
*Arany Marilyn Monroe (részlet)*  
*Szitanyomat, olaj, 1962*

## Újdonság, komplexitás

Az újítás az, ami pillanatnyilag megoldatlan, de valaki számára megoldhatónak tűnik.<sup>8</sup> Hogy pontosan mi számít újításnak, nem könnyű meghatározni, hiszen nagyon sokféle szemponttal kell számolni, többek között az újítás mértékével. Például a historizáló irányzatok is az újdonság erejével hatnak, hiszen annak ellenére, hogy a formai megoldások már jól ismertek, egy más idő és környezeti kontextusba való helyezésük elég lehet egy új hatás vagy üzenet eléréséhez.

Megállapíthatjuk, hogy a kortárs művészeti színtér sokkal nyitottabb az újításokra, mint a régebbi korokban. De a teljes újdonság ma is eluta-

sításra talál, vagy csak egyszerűen figyelmen kívül marad, és ennek oka nem valamiféle merev társadalmi vagy egyéb konvencióban keresendő. Azért történik mindez, mert a befogadó, ha nem tudja új élményeit meglévő tapasztalataihoz kötni, elbizonytalanodik, és legjobb esetben is passzivitással reagál. Ezzel magyarázható az a jelenség is, hogy a közönség visszafogottan viszonyul a kortárs művészethez és a formatervezés igazán merész vonalához. Ez érthető, hiszen a kívülállók tapasztalatok szempontjából mindig a művészetet aktívan gyakorlók mögött állnak néhány lépéssel. Mégis, a művészet célja és értelme a befogadókval való sikeres kommunikációban keresendő, ezért ezt a problémát is érdemes közelebbről megvizsgálni.

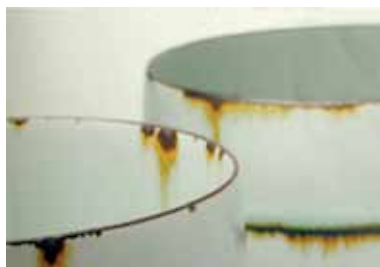
A kutatók<sup>9</sup> arra a következtetésre jutottak, hogy a mérsékelten ismerős és a mérsékelten komplex hatásokra reagálunk a leginkább pozitívan. Tehát a teljesen új, vagy a túl bonyolultnak tűnő dolgok első lépésben elutasításra találnak, de ha megszokjuk, megismerjük és ennek következtében jobban átlátjuk őket, felkeltik az érdeklődésünket és elnyerhetik a tetszésünket. Következő lépésben viszont a túlzott megszokás ismét elutasítást vált ki. (Ezzel magyarázható a preferencia ciklikus jellege, illetve a stílusok, divatirányzatok váltakozása, periodikus visszatérése). Az újdonságnak és a komplexitásnak kiegyensúlyozott arányban kell állnia egymással, vagyis ha az újdonság mértéke nagyobb, akkor a hatásnak egyszerűbbnek, ha pedig a komplexitás nagyobb, akkor ismerősebbnek kell lennie. Más felfogásban<sup>10</sup> egy alkotás akkor hívja fel magára a figyelmet, ha valamilyen szinten érdekes. Érdekessége pedig úgynevezett informatívitasában áll, vagyis az újdonsága és is-

merőssége viszonyában, hiszen közönségként az ismerősről újat szeretnének megtudni, az újat pedig megismerni.

A művészek tehát a tradíciókra támaszkodva alkotnak, azokkal teljesen szakítani lehetetlen, de nem is célravezető. A hagyományrendszerekre építve viszont mindig kifejleszthetők további koncepciók, formák, megoldások, és továbbgondolhatók az addigi felvetések. Nincs tehát alkotás előzmények nélkül, ezért érdemes tudatosan kiválasztani, melyik lesz az a gondolatkör, stílus vagy formavilág, amely az új műalkotás kiindulási pontjául szolgál.



12. a,b – Kirsten Coelho:  
Zománcozott fémedényeknek tűnő  
porcelántárgyak, 2007



## Preferenciák

A művészettörténet pontosan levezeti a stílusok, irányzatok kialakulását, a formai és tartalmi változásokat. Az örök kérdés viszont az, hogy miért találtak ezek az irányzatok széleskörű elfogadásra akár a kezdeti vehemens elutasítás ellenére is. Mi játszódik le a befogadóban, és melyek lehetnek az aktuális, illetve a mindenkori közönség preferenciái?



13. Sylvia Hyman: Kosár levelekkel. Kerámia, 2005  
14. Mariko Isozaki: Cím nélkül. Kerámia,  
30 x 20 x 22, 2005





Láttuk tehát, hogy az újdonság mértéke fontos és meghatározó a születendő mű szempontjából. De ezen kívül más figyelemfelkeltő hatásokra is alapozhat az alkotó, ilyen például a meglepetés effektus. Ez kötődhet a gondolati tartalomhoz, szokatlan témafelvetés vagy képzettársítás formájában, amelyhez az ötletek az előzőekben felsorolt módszerekkel véletlenszerűen nyerhetők, hiszen ami tudatos, racionális asszociációkon alapul, az nem okoz meglepetést. A meghökkentés építhet az ábrázolás és az anyag közötti ellentmondásra is. A kerámia műfaja például kiválóan alkalmas erre, hiszen alapanyagaiból szinte bármi elkészíthető, így a legkülönbözőbb anyagok érzete kelthető vizuálisan, amely benyomásra igazi meglepetésként hat a tárgy valóságos tapintása (12 a.b, 13., 14., ábra).



11. Dan Perjovschi rajzai. 1990–2008

A nevetésre készítetés, mint a meglepetés vidám formája, szintén pozitív hatású. Főleg a reklámokban van ennek nagy jelentősége, de a tárgytervezésben is egyre szélesebb területet kap a humor, és a képzőművészetben sem megvetendő. Ez utóbbit bizonyítja Dan Perjovschi rajzainak sikere. (11. ábra) Ennek a megközelítésnek viszont – és a meglepetésre építő alkotásoknak általában – az a hátulütője, hogy első találkozáskor hatnak igazán, vagyis a meglepetés, a vicc másodsorra már vesztit erejéből, a továbbiakban pedig a megszokás által teljesen elveszítheti hatását.



10. Elephant Design, Tokyo: Nuigurumi-kun távirányító Mosógép. 1999

Az izgalmas, rejtélyes helyzetek is nagy vonzerővel rendelkeznek. Jellegzetes példákat találunk erre a film világában, hiszen a történetmesélés igen alkalmas a feszült hangulat megteremtésére. De a feszültség, amelyet valamilyen titok vagy el nem mondott részlet vált ki, a vizuális művészetek többi ágában is megteremthető. Gondoljunk csak olyan tárgyakra, amelyek nem láthatók teljes egészükben, vagy amelyek valamilyen érthetetlen részletet tartalmaznak, vagy első megközelítésre elrejtik funkciójukat a szemlélő elől. (10. ábra) De jó példa erre Roy Lichtenstein képregénykockaszerű ábrázolásainak sorozata is (8. ábra), ahol a művész a képeket a nézők számára ismeretlen történetekből ragadja ki.



8. Roy Lichtenstein: *M-Meglehet*  
Magna, vászon, 152 x 152 cm

Az optikai csalódások műfaja is igen kedvelt, a *trompe l'oeil* típusú képeket a mai, képekkel túlbombázott világban is lebilincselőnek találjuk. Ennek oka egyrészt az ehhez szükséges mester-ségbeli tudás iránti csodálat, másfelől pedig az ellentmondások kiváltotta kellemesen feszült állapot. Nagyszerű mestere ennek Escher, (15., 16. ábra) az ő munkásságának értéke és hatása a mai napig nem csökkent, annak ellenére – vagy talán éppen ezért –, hogy manapság a hasonló jellegű képeket főleg számítógépek generálják.

A fotózás feltalálása és fellendülése óta az ábrázolóművészetek jelentőségüket veszítették a valóság-hű megjelenítés területén. Ennek ellenére a hiperrealizmus ma is jelentős vonzerővel bír, hiszen az ábrázolt dolgok letisztult és tökéletes megjelenítése mellett a szemlélő arra is rácsodálkozik, hogy ez ilyen szinten és formában kivitelezhető.

A nyilvánvaló preferenciák egy része egyértelműen az ember lelki folyamataira és felépítésére vezethető vissza, másokkal kapcsolatban viszont felmerül a kérdés, hogy esetleg tanult, vizuális, illetve kulturális konvenciókról van szó.

Az aranymetszésről például sokáig azt tartották, hogy az ember a legkellemesebb aránynak érzékeli. Egyes kutatások<sup>11</sup> azonban cáfolták ezt a felfogást, és arra a következtetésre jutottak, hogy a kellemesnek tartott arány valóban ott mozog, de egy jóval tágabb tartományt jelent, és még így sem zárható ki az, hogy a mindennapi életünkben is gyakran megjelenő arány befolyásolja az ítéloképességet.

A tetszést bizonyos belső modellek<sup>12</sup> is befolyásolják, ezek olyan sémák, amelyek a tapasztalat, illetve a környezettel való interakció hatására ala-

kulnak ki. Ha a kapott inger a belső sémák egyikeivel sem talál kapcsolatot, akkor a kognitív folyamat elakad, vagyis a látott vagy hallott dolgokra semmilyen szinten nem ismerünk rá és a továbbiakban sem tudunk mit kezdeni velük. Mindenki-ben egyéni sémák alakulnak ki, mert élményeink is egyéni, de sok közös vonást fedezhetünk fel az azonos kulturális, szociális háttérnek köszönhetően. Ezek a modellek nem merevek, új élmények hatására változnak, átértékelődnek. A szakértők és a laikusok sémái különböznek. A laikusok hajlamosabbak a klasszikus dolgokat előnyben részesíteni, hiszen ismeretanyaguk inkább ezen a területen gazdagabb. A szakemberek pedig inkább a több újdonsággal rendelkező dolgokat kedvelik, mert a tradicionális megközelítéseket már annyira megismerték, hogy bár értékesnek tartják őket, nem keltik fel az érdeklődésüket. A tetszés, mint érzelmi reakció azonnali, csak utólag racionalizáljuk. Eközben, különböző tényezők hatására, változhat is a mértéke, de az igazi, őszinte véleményünket az első benyomás tükrözi.

Formailag is nehéz meghatározni, hogy mit kedvelünk, hiszen a tapasztalatok azt mutatják, hogy nem csak a kellemes, harmonikus, hagyományos értelemben vett szép dolgok a preferáltak. Első megközelítésre azt mondhatnánk, hogy a szimmetriára vagyunk hajlamosak, hiszen ez tűnik rendezettnak, és a művészettörténet során kialakult stílusok sokáig alá is támasztották ezt az állítást. Ez a felfogás viszont gyökeresen megváltozott, nemcsak a képzőművészetben, hanem a szecesszióval kezdődően a tárgytervezésben is. Az aszimmetria több lehetőséget nyújtott a művészeknek, tervezőknek, és idővel a modernizmus

jellemzőjévé vált. Ma is sok területen preferált ez a megközelítés, mivel változatos, dinamikus és feszültség-hordozó. A rendezettség tehát, akárcsak a fizikában, nem mozdulatlan-ságot jelent, hanem a rendszerben ható erők egyensúlyát.<sup>13</sup> Természetesen ellensúlyozásként a szimmetria is helyet kap a kortárs vizuális formavilágban, hiszen a változatoság mindenek felett áll. Ugyanez érvényes az egyszerűség és a komplexitás kérdésére is, ahol a két szélsőséges állapot sokáig periodikusan váltakozott, de ma már egyidejűleg van jelen vizuális kultúránkban.



15. M.C. Escher: *Lépcsőn fel és le*. Litográfia, 1960

16. M.C. Escher: *Vízésés*. Litográfia, 1961

A kontextus is befolyásolja preferenciánkat, egy tárgy esetében pedig az, hogy milyen egyéb, személyes jelentéssel és jelentőséggel bír számunkra. Áthatja mindezt a kor, amiben élünk, lakóhelyünk földrajzi elhelyezkedése, kulturális hátterünk, a világról szerzett egyéni tapasztalataink. Korunkban az ízlés és preferencia gyorsan és szélsőségesen változik, ezért nehéz felállítani egy biztos értékrendet. A jó ízlés és a jó design mindig egy klaszrikus, már bevált, kipróbált irányzatot jelent, de olyat, ami még nem annyira megszokott, hogy ne tartogathatna újdonságokat és meglepetéseket.

## A megértés

A jelentésháttér ismerete nélkül nem értjük meg az alkotást. Vannak örökérvényű gesztusok, melyek kevésbé kötődnek korszakhoz, kulturális vagy földrajzi feltételekhez. Az ezekre alapozott művek nagyobb valószínűséggel találnak megértésre. Bizonytalan az olyan alkotások hosszabb távú élete, amelyek egy egyedi helyre, helyzetre, eseményre támaszkodnak, illetve olyan konkrét környezetre és az általa felvetett problémákra reagálnak, amelyek rövid időn belül elveszítik aktualitásukat.

A formavilág az első hatás, amely egy alkotás esetében ér minket. A modern és kortárs művészetben az absztrakt reprezentáció a gyakoribb, de ugyanezzel találkozunk a primitív népek művészetében is. Ebből is következik, hogy ehhez az ábrázolásmóddhoz vezető folyamat kétféle lehet:<sup>14</sup> egy erős leegyszerűsítés, leépítés, primitivizáció, vagy éppen ellenkezőleg, egy magas fokú intellektuális reprezentáció, ahova hosszas keresgélés,

komoly munka után jutott az alkotó. A kettő között különbséget tenni nem mindig egyszerű feladat, gyakran a kritikusoknak sem, a kevésbé beavatott közönségnek pedig annál kevésbé. Az absztrakt ábrázolásoknak viszont éppen abban rejlik az értékük és erejük, hogy nem konkrét, szókimondó módon foglalkoznak a választott tartalommal, hanem egy izgalmas, intellektuális felderítőútra invitálják a közönséget. De éppen ebben rejlik a műfaj buktatója is, hiszen az absztrakt művek megértése a helyes kódoláson, illetve a sikeres dekódoláson múlik. Az alkotók által használt metafora- és szimbólumrendszereknek van ugyan egy közös, kulturális alapjuk, de az idő előrehaladtával ez egyre inkább fellazul, arról nem is beszélve, hogy a nyugati művészetben ez eleve sem volt annyira egységes, mint például a keletiben. Ez az alap a továbbiakban egyre gyakrabban egészül ki úgynevezett individuális mitológiákkal, vagyis a művész által kreált jelentérendszerrel. Mindezeket egybevetve láthatjuk, hogy a közönség könnyen elveszítheti a megértéshez vezető utat. Ezt ellensúlyozandó, a kortárs képzőművészeti vagy akár design kiállításokon is leírások magyarázzák az alkotói folyamat során bejárt utat, illetve tárják fel az alkotás elméleti hátterét. A vizuális élmény érthetősége és a hozzáfűzött magyarázat között optimális esetben egy egészséges egyensúlynak kell fennállnia, különben a sok új információ elutasításra talál, a mű üzenete pedig nem ér el a befogadóhoz.

Egy másik örök kérdés a tabuk ledöntésére, illetve a társadalom által több területen felállított korlátok átlépésére tett kísérletek megítélése. Az ilyen jellegű alkotások is a meghökkenés módsze-

rével kívánják felhívni magukra a figyelmet, ez viszont ezekben az esetekben gyakran negatív vagy egyenesen sokkoló hatású. Ezekről a próbálkozásokról, különösen a nyíltan szexuális vagy egyéb, a közvélemény által gusztustalannak minősített témájú művekről igencsak megoszlanak a vélemények. A közönség nagyrészt értetlenül áll ezek előtt a kísérletek előtt, rosszabb esetben felháborodásának ad hangot, a kritika viszont gyakran elfogadja és értékeli. Ezek a megítélések nyilván rendkívül szubjektívek, a pozitív hozzáállásokban pedig vitathatatlanul benne van az újdonság elutasításának vádjától való félelem. Legfeljebb az idő fogja eldönteni, hogy a most még tabunak számító dolgok valóban az erős társadalmi vagy vallási hagyományok által ránk erőltetett viselkedési formák és értékrendek-e, amelyek ez esetben gátként is felfoghatók, vagy pedig ténylegesen egy olyan területet képviselnek, amelynek feszegetése az emberi természetnek és az ösztönös gondolkodásmódnak is ellenére van.

A művészet hagyományos eszméje erősen jelen van a köztudatban, ami természetes jelenség, viszont ennek következménye, hogy a kortárs művészet és a közönség nem mindig találja a közös hangot. A kortárs művészet mozgósítani és belátásra bírni is próbál, nem csak kellemes érzésekkel eltölteni. Az alkalmazott célra készült műalkotások természetüknél fogva inkább megcélazzák a közízlést, ezért inkább operálnak a szépség kellemes fogalmával, de a meglepetés, feszültség, humor, absztrakció, rejtett tartalom ugyanúgy fontos jellemzői.

Az alkotói folyamatot tényezők hosszú sora határozza meg és jellemzi, ugyanez vonatkozik

az alkotás üzenetének, jelentésének befogadására is. Ezeknek közelebbi vizsgálata, alaposabb ismerete mindenképpen hasznos egy műalkotás előkészítése folyamán, hiszen a következtetések ismeretében tudatosabban és célravezetőbben lehet a kívánt hatásokat elérni. Egyes kutatók szerint<sup>15</sup> viszont, az egész több, mint a részek összege – mint például a zene esetében is, ahol a dallam több, mint a hangjegyek egymásután történő felsorakoztatása –, ezért az egésznek önálló működése van, amelyet nem lehet a részek vizsgálatából tökéletesen megismerni. Továbbá a részek más-más jelentést is kaphatnak az egésztől függően. Ezért ajánlott az alkotói folyamat során több irányból megközelíteni a felvetéseket, a köztük lévő viszonyt és fontossági sorrendet. Nem állíthatunk fel általános érvényű receptet, de éppen ebben rejlik az alkotás szépsége.

## Irodalomjegyzék

- Arnheim, Rudolf: *Arta si perceptia vizuala*. Bucuresti, Meridiane, 1979
- Berlyne, D. E: *A kollatív változók, Vizuális művészetek pszichológiája 1. szöveggyűjtemény*, szerkesztő: Farkas András, Nemzeti Tankönyvkiadó Rt., 1998,
- Crozier, Ray: *Pszichológia és design*. Nemzeti Tankönyvkiadó Rt, Budapest, 2001
- Schuster, Martin: *Művészetlélektan*. Panem Kiadó, Budapest, 2005

## Képjegyzék

- 1a. – Narmer király palettája. Kődombormű, ie. 3000, forrás: [www.arthistory.upenn.edu](http://www.arthistory.upenn.edu)
- b. – Anubis isten. Festett dombormű, ie. 1000, forrás: [www.linsdomain.com](http://www.linsdomain.com)
- 2 – Pablo Picasso: Avignoni kisasszonyok. Olaj, 244 x 234 cm, 1907, forrás: Bernard, Edina: *A modern művészet 1905-1945*, Helikon kiadó, 2000
- 3 – Afrikai maszk. Forrás: Uo.
- 4 – Amadeo Modigliani: Csipkegalléros hölgy. Olaj, 55 x 38 cm, 1917, forrás: Uo.
- 5 – Jean Dubuffet: Portrék. Olaj, 1947-48, forrás: [www.museum.cornell.edu](http://www.museum.cornell.edu), [www.acidlife.com](http://www.acidlife.com)
- 6 – Háttér / figura. Pszichológiai ábra. Forrás: [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)
- 7 – Victor Vasarely: Zebrák. Szitanyomat, 1939. Forrás: [www.artinfo.com](http://www.artinfo.com)
- 8 – Roy Lichtenstein: M-Meglehet. Magna, vászon, 152 x 152 cm, forrás: Honnef, Klaus: *Pop Art*, Taschen/Vince kiadó, 2005
- 9 a,b – Andy Warhol: Campbell's leveskonzerv. Szitanyomat, akril, 92 x 61 cm, 1962, Arany Marilyn Monroe (részlet). Szitanyomat, olaj, 1962, forrás: Uo.
- 10 – Elephant Design, Tokyo: Nuigurumi-kun távirányító. Mosógép. 1999, forrás: *Design a 21. században*, szerkesztette: Charlotte & Peter Fiell Taschen/ Vince kiadó, 2004
- 11 – Dan Perjovschi rajzai. 1990 – 2008, forrás: [www.cynical-c.com/?p=8154perjovschi](http://www.cynical-c.com/?p=8154perjovschi)
- 12a,b – Kirsten Coelho: Zománcozott fémedényeknek tűnő porcelántárgyak, 2007, forrás: *Ceramic Review*, 2008 / 231
- 13 – Sylvia Hyman: Kosár levelekkel. Kerámia, 2005, forrás: *Ceramics. Art and Perception*, 2007 / 67
- 14 – Mariko Isozaki: Cím nélkül. Kerámia, 30 x 20 x 22, 2005, forrás: *Ceramics. Art and Perception*, 2007 / 70
- 15 – M.C. Escher: Lépcsőn fel és le. Litográfia, 1960, forrás: Ernst, Bruno: *Der Zauberspiegel des M.C. Escher*, Taschen, Köln, 2007
- 16 – M.C. Escher: Vizesés. Litográfia, 1961, forrás: Uo.

## Jegyzetek

- 1 Szándékosan használom az *alkalmazott terület* kifejezést az *alkalmazott művészet* helyett, hiszen ma már szinte minden műfaj esetében a skála a képzőművészettől a szigorúan funkcionális alkotásokig terjed, sok átfedéssel és az éles határvonalak teljes hiányával.
- 2 Schuster, M: *Művészetlélektan*. Panem Kiadó, Budapest, 2005, 289. (lásd: Schuster, Woschek: *Kreativität und Generativität in Kunst und Wissenschaft*, Liberal, 1986)
- 3 Crozier, R: *Pszichológia és design*. Nemzeti Tankönyvkiadó Rt, Budapest, 2001, 67.
- 4 Schuster, M: *Művészetlélektan*. Panem Kiadó, Budapest, 2005, 326. (lásd: Wallas, G. *The Art of Thought*. Watts, London, 1926)
- 5 Uo: 322.
- 6 Uo: 295. (lásd: Gowan, J.C.: *Incubation, imagery and creativity*. Journal of Creative Behavior, 1978, 2, 23-32.
- 7 A két terület közötti különbségről főleg elméleti szinten beszélhetünk, hiszen a gyakorlatban gyakran igen nehéz egy-egy alkotást egyik vagy másik kategóriába besorolni. Ez a tény is alátámasztja azt a meglátást, hogy a kreativitás, és az eredetiség szempontjából nem létezik többféle alkotói folyamat.
- 8 Uo. 312.
- 9 Berlyne, D. E: *A kollatív változók*, Vizuális művészetek pszichológiája 1. szöveggyűjtemény, szerkesztő: Farkas András, Nemzeti Tankönyvkiadó Rt., 1998, 23-46.
- 10 Crozier, R: *Pszichológia és design*. Nemzeti Tankönyvkiadó Rt, Budapest, 2001, 69. (lásd: Teigen, K.H.: *Intrinsic interest and the novelty-familiarity interaction*, Scandinavian Journal of Psychology, 1987, 28.)
- 11 Uo. 49. (lásd: McManus, I.C.: *The aesthetics of simple figures*, British Journal of Psychology, 1980, 71, - Boselie, F.: *The Golden Section has no special aesthetic attractivity!* Empirical Studies of the Arts 1992, 10).
- 12 Uo. 74. (lásd: Mandler, G.: *Mind and Emotion*, New York, Wiley, 1975)
- 13 Arnheim, R.: *Arta si perceptia vizuala*. Bucuresti, Meridiane, 1979, 33.
- 14 Schuster, M: *Művészetlélektan*. Panem Kiadó, Budapest, 2005, 373. (lásd: Koch M.: *Denkpsychologie und abstrakte Malerei*. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1970)
- 15 Gestalt pszichológusok, a harmincas években Németországban működő kutatócsoport. Fontos hozzájárulásuk a pszichológia tudományához: az egészséges érzékelés jelenségének leírása (Crozier, R: *Pszichológia és design*. Nemzeti Tankönyvkiadó Rt, Budapest, 2001, 45.)

*Krajnik Szabolcs*

*A létező, a nemlétező és a  
virtuális a filozófiában és a művészetben*

*(Létezésproblémák aktualitása a művészettel kapcsolatosan a  
művészetelmélet és a művészi tevékenység számára)*



Az utóbbi néhány évtized technikai fejlődésének eredményeképpen a létezés értelmezésének egészen új megközelítésére van szükség. Ezt jelen korunkban általában tudjuk és állítjuk is, azonban a létezésprobléma filozófiatörténeti áttekintése azt bizonyítja, hogy a jelen problémái a létezéssel kapcsolatos különböző felfogásokban a történet során már többé-kevésbé kifejtett formában megtalálhatóak.

Ezért előadásom első részében áttekintést adok – elsősorban rendszerező jelleggel – a létezésprobléma különböző megoldási kísérleteiről a tipikus, jellegzetes, egymástól eltérő, esetleg egymásnak ellentmondó felfogások rövid felvázolásával. Természetesen az idő szűke miatt a teljesség igénye nélkül és csak a lényegyet kiemelve tárgyalom az egyes bemutatásra kerülő elméleteket.

Ez az áttekintés talán segítséget nyújt ahhoz, hogy a kortárs művészetelmélet és a tudatos művészeti tevékenység új jellegzetességeit ezen összefüggésekben jobban megérthessük.

Elsőként a művészettel kapcsolatban is megnyilatkozó Platón létezésfelfogásáról beszélnek röviden. Az elképzelés lényege, hogy a létezés három szinten valósul meg. Az első szint a tökéletes, igazi létezés az ideák létezése, második a fizikai, tárgyi létezés, vagy evilági létezés, mint az előző másolata (*демиургос*). (Másolást végző, teremtő istenség által). A harmadik a művészeti alkotások létezése. Elvileg lehetséges volna, hogy a művészeti alkotás is az ideák közvetlen másolata legyen, de Platón szerint nem így van. A művészeti alkotások az evilági, fizikai dolgok másolatai, s így a másolat másolataként léteznek. Platón szóhasználatával – magyarrá fordítva – a művészeti

alkotások létezése az igazságtól számított harmadik helyen áll. A másolás során több-kevesebb mértékben részesülnek a dolgok az ideákban. Az ideák objektíven léteznek.

Arisztotelész a létezés-probléma különböző vonatkozásainak tárgyalásakor kiemeli az aktuális és a potenciális (a lehetséges) létezés, a szükség-szerű létezés és az esetleges (kontingens) létezés megkülönböztetését. Az arisztotelészi vizsgálódások fontos eleme a létezés időbelisége.

Egyik jellemző problémája az igazság vizsgálata, mellyel kapcsolatban felveti a kérdést: lehet-e igazságértéket tulajdonítani a másnapi (tehát a jövőben bekövetkező), például egy tengeri csatáról szóló állításnak?

A filozófia történetén végighúzó alapvető kérdéssel feltevése a múlt-jelen-jövő létezése.

Arisztotelész arra a következtetésre jut, hogy ha a múlt-jelen-jövő az idő részei, akkor lehetséges, hogy az idő talán nem is létezik, mivel a múlt nem létezik, mivel már elmúlt, a jövő nem létezik, mert még nincs jelen, a jelen pedig csak egy pillanat, mely azonnal múlttá válik. Felmerül tehát a gyanú, hogy hogyan létezhet valami, ha a részei nem léteznek.

Arisztotelész gondolatainak felhasználásával a középkorban elsősorban Aquinói Tamás foglalkozik a már említett aktuális-potenciális létezés kérdésével. Az ő munkája nyomán igen nagy jelentőségre tesz szert az örökké való létezés kérdése. Az örökkévalóságnak Aquinói Tamás két formáját különbözteti meg. Az egyik a végtelen hosszú ideig tartó létezés (*sempiternitas*), illetve a másik az időtlen, idő nélküli örökkévalóság (*aeternitas*). Ennek a megkülönböztetésnek fontos jelentősége

van az evilági, illetve túlvilági létezés megkülönböztetése szempontjából, mivel az evilági létezés időbeli és a dolgok létezése vagy véges, vagy időben végtelen, viszont a túlvilági létezés idő nélküli létezés, amely fontos jellemzője az isteni létezésnek. Ez képezi az alapját egy további megkülönböztetésnek, a véges és végtelen létezésnek.

Ezzel kapcsolatos a középkori filozófiának egyik leglényegesebb, és azóta is vizsgálat tárgyát képező problémája, a test és lélek létezésének kérdése. (Anyagi létezés – szellemi létezés, véges – végtelen létezés)

Ehhez hozzátehetjük kiegészítésként Hegel véleményét, aki szerint minden konkrét egyedi létező létezése véges! Tehát semmilyen konkrét dolog nem létezhet végtelen hosszú ideig.

Anzelmus felveti (Proslogion-Istenbizonyításnál felhasználva) az értelemben való létezés, illetve a valóságban létezés különbözőségét.

Az értelemben való létezés nem a teljes létezés. Abba beletartozik az Anzelmus által valóságosnak jelzett, más szóval objektívnek nevezett létezés, míg az értelemben való csak pusztán szubjektív.

Anzelmus az isteni létezés jellemzéséhez hozza a tökéletesség tulajdonságát. (Az ő kifejezésével „az, aminél nagyobb nem lehet elgondolni”.) Mivel Anzelmus számára ez isteni tulajdonság, ez logikailag szükségszerűvé teszi Isten reális, valóságos, nem csak az értelemben való létezését. Anzelmus számára ez azt is jelenti, hogy Isten valóságos létezését bizonyítani is lehet, sőt, Isten nemlétezését elgondolni sem lehet. (Ontológiai Isten-érv. Az esztelen szívében gondolhatja, hogy nincs Isten, de csak az esztelen, mivel Isten nemlétezése el sem gondolható a racionális gondolkodással bíró számára.)

Ennek a problémának a műalkotás értelmezés szempontjából döntő jelentősége van akkor, ha megvizsgáljuk az objektivitás és szubjektivitás problémáját a művészettel kapcsolatban.

A filozófia történetében az az alapvető kérdés, hogy a fenti kettő közül melyik az elsődleges, az alapvető filozófiai irányzatok lényegi ellentétét tartalmazza. A művészettel kapcsolatban lényeges figyelembe venni, hogy az objektivitás-szubjektivitás, objektív létezés-szubjektív létezés szembeállítás, amennyiben a műalkotás létrejöttének folyamatát tekintjük, viszonylagossá válik, mert a kétféle létezés e folyamatban egymásba alakul át. A műalkotás létrejöttének első lépéseként azt a gondolati szubjektív elemet lehet tekinteni, melyben az alkotó megfogalmazza alkotásának és egész alkotótevékenységének (ars poetica) lényegét. Az ennek alapján létrejövő, megvalósuló anyagi, tárgyasult formában megjelenő alkotás a gondolat objektiválódásaként értelmezhető, melynek lényege kifejeződik már abban a régi latin közmondásban is, mely eredetiben így szól: „*Habent sua fata libelli.*” (A könyveknek saját soruk van.) Ez általában is tükrözi a művészeti alkotások objektiválódásának, az alkotótól való elválásának, önálló létezésének lényegét.

Ebből az a következtetés adódik, hogy a művészet hordozza az objektív és szubjektív egymásba való átmenetének folyamatát, mivel a műalkotás nem önmagáért való létezés, hanem a befogadóra való hatás révén nyeri el létezésének értelmét. Az objektív létezéssel bíró alkotás a befogadóban végbemenő elsajátítási folyamat során szubjektív, belsővé válik.

A műalkotásnak ez a szubjektív létezése, amenny-

nyiben a befogadó alkotótevékenységet folytat, kiindulópontja lesz egy újabb objektiválódási folyamatnak, egy újabb alkotásnak.

Az objektív létezés Platón felfogásának figyelembevételével nem feltétlenül hagyományos értelemben vett tárgyiasult létezés, hanem a matematikai objektumok létezéséhez hasonlóan – melyek Platón szerint legközelebb állnak az ideákhoz – szellemi létezés. (Objektív idealizmus, néhány példa: Hegeli abszolút szellem, keresztény Isten létezése)

A technikai fejlődés eredményeként napjainkban műalkotások egy virtuális térben (cyber-tér) jöhetnek létre és jelenhetnek meg. A megjelenéshez elengedhetetlenül szükséges a számítógépes technika, melynek révén az alkotás „ténylegesen”, érzékeink számára is tapasztalhatóan megjelenik, így a Berkeley által adott létezésértelmezés tekintetében is létezővé válik.

Berkeley a létezésproblémának egy tapasztalathoz, érzékeléshez kötött vizsgálatát tekinti csak értelmesnek. Ugyanis az a véleménye, hogy az érzékeléstől függetlenül létezésről vizsgálni értelmetlen, mivel a létezés értelmes vizsgálata előfeltételezi egy érzékelő szubjektum meglétét (lehet akár Isten is) és a létezés kifejezés értelme mintegy definíciószerűen kimondva: Létezni annyira, mint érzékeltnek lenni („esse est percipi”). Ez elég logikusnak tűnik, ha figyelembe vesszük, hogy lehet-e egyáltalán mondani valamit egy elvileg érzékelhetetlen dolog létezéséről. A válasz az, hogy nyilván nem. Ez az empirista létezés meghatározás kiinduló alapja, melyet később Kant fejleszt tovább, aki hasonlóan felveti a kérdést: van-e „önmagában létező dolog” – *Ding an sich*. A

kérdés így felvetve Kant szerint értelmetlen, mivel „a dolog önmagában” kifejezés azt jelenti, hogy megismerhetetlen, mivel egyszerűen fogalmazva azt jelenti: mit mondhatunk egy dolog létezéséről, ha nem tudunk róla semmit. Az „önmagában való dolog” azt jelenti, hogy a dolog, amikor nem érzékelem. Ugyanez az alapállás jelenik meg egy XIX-XX. század fordulóján élt osztrák fizikus, Ernst Mach *Érzetek elemzése* című munkájában, melyben azt az első közelítésben abszurdnak tűnő kijelentést fogalmazza meg: „az sem lényeges kérdés, hogy létezik-e a világ, vagy csak álmodjuk”. Bármennyire is furcsa a kijelentés, racionális magva elfogadható, ugyanis Mach számára a kérdés azért nem lényeges, mert elvileg megválaszolhatatlan. Egy számunkra tudottan megválaszolhatatlan kérdés az értelem számára lényegtelen. Ez a gondolat teljesen analóg Kantnak azzal az állításával, hogy a „dolog önmagában” elvileg megismerhetetlen.

Ezeket a Berkeley-től induló gondolatokat szokták szubjektív idealizmusnak nevezni, mely felfogás bizonyos filozófiai irányzatok – elsősorban a materializmus – továbbá az objektív idealizmus számára elfogadhatatlan. Bármennyire is így van, súlyos érvek szólnak amellett, hogy a Berkeley által képviselt felfogás ugyan a köznapi felfogás számára esztelennek tűnik, mégis értelmesnek tekinthető, mivel Berkeley a létezés kifejezés jelentését definiálja, azaz magát a létezést definíciós kérdésnek tekinti. Ha ez a mindennapi közönséges értelem számára elfogadhatatlan, akkor gondoljunk arra, hogy például a matematikai, geometriai objektumok is definíció által nyernek létezést. Az igaz, hogy Platónra visszagondolva

tudjuk, hogy a matematikai objektumok létezése más típusú, mint a fizikai objektumoké, ez azonban nem cáfolja a Berkeley által képviselt felfogást. Már csak azért is, mert tudjuk azt is, hogy az úgynevezett józan ész álláspontja filozófiai, illetve tudományos kérdésekben nem mérvadó, és nem képezheti alapvető filozófiai, vagy tudományos kérdésekben való állásfoglalás alapját. Erre legnyilvánvalóbb példákat a modern fizika eredményei (relativitás, kvantumelmélet, elemi rész fizika, kozmológia) adják, melyek a józan ész számára felfoghatatlanok, túl vannak a józan észen. Az okság problémájának megfordulása (fénysebességnél nagyobb sebesség, idő irányának megfordulása, a világegyetem létrejöttének modellje, felfűvődő világegyetem, ősrobbanás. Elemi részek egymással való kapcsolata, szétválásuk után.)-ezek az eredményei a modern tudománynak a józan ész számára paradoxonok (felfoghatatlan ellentmondások).

További szempontokkal gazdagodik a létezés vizsgálata a XX. század filozófiájában és művészetelméletében, természetesen nem előzmény nélkül. Feltétlenül fontos megemlíteni az egzisztencializmus kérdésfeltevéseit és válaszkísérleteit, melyek két probléma köré csoportosulnak.

1. *a lét és az idő (Martin Heidegger)*

2. *a lét és a semmi (Sartre), (illetve Heidegger: Mi a metafizika)*

Az itt felvetődő alapkérdés: létezik-e a semmi. Heidegger válasza: A semmi létezik (miért van inkább a valami, mint a semmi). A valami az már létező, a semmi ugyan nem valami, de ennek el-

lenére létezik. Heidegger a semmivel kapcsolatos kérdésfelvetés során különbséget tesz a filozófia és a tudomány között, és magyarázza, hogy a tudomány miért nem foglalkozik a semmivel. Ennek az egyszerű oka az, hogy minden tudomány tárgya valami, a valamivel foglalkozik, és ezért a semmi problémája nem tudományos vizsgálat tárgya, mert annak tárgya csak valami lehet.

## A virtuális

A szó eredeti jelentésben: látszólagos – Optika, virtuális és valódi kép megkülönböztetése az optikában. Valódi képnek azt nevezzük, klasszikus szóhasználattal, ami ernyőn felfogható. Itt a tükrökkel és lencsékkel létrehozott képek két típusáról beszélünk. (Látszólagos – tárgyasulás) kérdése. A negatív fókuszú lencse által létrehozott kép az virtuális. Pozitív lencse adhat virtuális vagy valódi képet is (nagyítóként virtuális). Ez a kifejezés általánosult: valóságos, aminek fizikai tárgyasulása van, érzékek számára közvetlenül hozzáférhető, és virtuális az, ami csak a számítógépes technikával jeleníthető meg. A virtuális már csak viszonylagos, mert tárgyasult kép készíthető nyomtatással, ahogy a pozitív lencse ernyőn felfogható képet csinál. A „cyber” térben, mint elektromos jelenségekként létező dolgokról képek készíthetőek.

Ez másmilyen a létezés szempontjából, mint a klasszikus analóg fotó és film. Létrejön egy negatív kép, ami fizikai, tárgyasult létező mindkét esetben. A számítógépes digitális térben létező közvetlenül nem hozzáférhető az érzékelés számára.

Egy digitális képet nem tudunk számítógép nélkül megnézni, közvetlenül érzékelnünk a szemünkkel.

Akárcsak egy matematikai egyenlet, ami egy kép kiindulópontját képezheti, amiből a számítógép képet tud készíteni. Ez kinyomtatható, és akkor ugyanolyan kép lesz, mint bármely megszozott „tárgyasult valóság”. Ez a tárgyasulásnak egy a számítástechnikához kötött új típusa. Egy példa, hogyan jelenik meg egy számítógéppel generált képben a potenciális és az aktuális létezés problémája. A számítógép által létrehozott, vagy generált képek háttérben matematikai egyenletek, formulák állnak. Az objektíválódás és létrejövés eszköze a számítógép (pl.: fraktálgrafika).

Természetesen tudjuk, hogy bármely műalkotás létrehozásában szerepet játszik valamely típusú, fejlettségű technika (festészet, szobrászat: a választott technika, anyag, létrehozás, megmunkálás eszköze). A legkézenfekvőbb példák az úgynevezett technikai művészetek: fotó, film.

Tehát ha komolyan megfontoljuk, azok véleménye, akik a számítógépes technika által létrehozott alkotásokat nem tekintik művészeti alkotásoknak azért nem helytálló, mert a műalkotások létrejöttében mindig is szerepet játszott és játszik valamiféle technika, csak az új technika közvetítésével létrejött alkotások kezdetben hosszas küzdelemben nyerik el létjogosultságukat.

Ebben a témakörben nem kérdőjelezhető meg, hogy új technika felhasználásával a műalkotások létrejöttének új típusai jelennek meg.

Befejezőként néhány alapvető gondolat, melyek a téma tárgyalásához elengedhetetlen szempontok. Elektronikus és digitális jelleg a vizsgált létezésnek a két legfontosabb jellemzője, mind-

kettő az érzékek számára közvetlenül hozzáférhetetlen. A jelek a képek hordozói, de nem maguk a képek. Egy adathordozó (lemez, pendrive, memóriakártya) tartalmazza a kép előállításához szükséges jelet, információt, a jelek képpé alakításához szükséges információkat és az átalakításához szükséges technikát.

Központi fogalma a kérdésnek a jel és az információ. Mivel az információ maga nem tárgyi jellegű, csak fizikai tárgyi hordozója van. Médium, ami az információt közvetíti. Az információ hordozója tárgyi, de az információ nem az. Az információ létezése jellegében más, mint egy tárgy létezése. Úgy érezhetnénk, hogy ezeknek a típusú információknak a létezése már nagyon messze esik attól, amelyet megszokhattunk, amikor tárgyi valóságukban létező dolgokról esik szó.

Végezetül szemléljünk meg egy egyszerű példát: a könyv elolvasásával az információ nem tűnik el, elsajátítjuk. A könyv ebben az esetben is egy tárgy, akárcsak például egy zsíros kenyér, viszont egy zsíros kenyér, elsajátítása után más számára már nem lesz elsajátítható. A fizikailag tárgy formájában létező műalkotások esetében is csak a róla szerzett érzéki információk, érzékletek teszik lehetővé a befogadást, illetve képezik annak kiindulópontját. Itt visszaérkeztünk Berkeley létezés-konceptiójához és ennek továbbfejlesztéseként Kant felfogásához: minden megismerésünk az érzékeléssel kezdődik (Kant, *A tiszta ész kritikája* bevezetésében).

Mint ahogy e rövid és igen vázlatos áttekintésben láthattunk, a létezés kérdése a virtuális képalkotás eszközével alkotó művészetekkel kapcsolatosan igen mélyen gyökerezik és nagy múltra

visszavezethető történet, melyből képet kaphatunk annak néhány fontos, jellemző problémájáról. Ezek aktualitásukból napjainkra mit sem veszítettek, illetve a kortárs művészettel kapcsolatosan egyre nagyobb jelentőségre tesznek szert, s ezzel együtt egy igen izgalmas vizsgálódás alapjául szolgálnak, melynek eredményei nyilvánvalóan további kérdéseket vethetnek fel és érdekes diskurzusok alapjait képezhetik.

## Irodalomjegyzék

- Anselmus *Proslogion*. In. *Filozófiai és teológiai művek*. Osiris Bp. 2001.
- Aquinói Szent Tamás: *A létezőről és a lényegről*. Helikon Kiadó, Bp. 1990.
- Arisztotelész: *Metafizika*. /11. és 12. Fejezet/ Tankönyvkiadó, Bp. 1962.
- Berkeley, G. : *Tanulmány az emberi megismerés alapelveiről és más írások*. Gondolat, Bp. 1985.
- Hegel, G.W.F. : *A logika*. / 91. és 92. paragr./ Enciklopédia I. Akadémiai Kiadó, Bp. 1979.
- Hegel, G.W.F. : *A természetfilozófia*. /258. paragr./ Természetfilozófia II. Akadémiai Kiadó, Bp. 1968.
- Heidegger, M. : *Mi a metafizika*. In.: *Költőien lakozik az ember*. T-Twins Kiadó, Bp., Szeged. 2004.
- Heidegger, M. : *Lét és idő*. Osiris, Bp. 2007.
- Kant, I. : *A tiszta ész kritikája*. /Bevezetés./ Atlantisz, Bp. 2009.
- Mach, E. : *Az érzetek elemzése*. Franklin Társulat, Bp. 1927.
- Platón: *Állam*. /3. kötet/ Európa, Bp. 1984.
- Pokorny, C.K.–Gerald, C.F. : *Computer graphics: The principles behind the art and sciences*. Franklin, Beedle & Associates Irvin, California. 1989.
- Sartre, J.P.: *A lét és a semmi*. L' HarmattanBp. 2005.

*Sándor Balázs*

*Regionális identitás kontra attitűdváltás – a  
Kaposvári Egyetem és a Pécsi Tudományegyetem  
hallgatói körében végzett kutatás értékelése*



## Kutatási háttér és tézis

A regionalitás és a regionalizmus fogalomkörét vizsgálva, a 2008. első negyedévében végzett felmérésem eredményei bizonyították, hogy a Kaposvári Egyetem Művészeti Főiskolai Karán megkérdezett hallgatók túlnyomó többsége nem rendelkezik határozott állásponttal a megyerendszer megszűnését illetően, a megkérdezettek több mint háromnegyede nem tartja fontosnak ezt a kérdést. A mintában szereplők több mint fele nincsen tisztában azzal, hogy hány NUTS II-es szintet jelöltek ki Magyarországon az EU-csatlakozás kapcsán. Az is elgondolkodtató, hogy akadnak olyanok is, akik nem tudják megmondani azt, hány megyéje is van hazánknak.

A 2010/11-es tanév első félévében, immár újra átgondolva, nem csupán a régióra irányuló kérdéseket tartalmazó kérdőívet állítottam össze. Az önkitöltős, anonim, zárt kérdéseket tartalmazó anyag bővítésre került, mint ahogyan a mintavétel terepe sem csupán a Kaposvári Egyetem hallgatóihoz köthető. (2009-től a kar neve Művészetre változott.)

Legfrissebb kutatásomban már a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar hallgatói (pedagógia, szabadbölcész, történelem, média-technológus asszisztens szakosok) körében is elvégeztem a vizsgálatot.

A nem reprezentatív kutatásban résztvevők száma a Kaposvári Egyetemen az előzőhöz képest harmincöt fővel csökkent (2008. n=81, 2010. n=46). Ez annak tudható be, hogy a Művészeti Karon jóval kevesebb kommunikáció szakos hallgató kezdte meg a tanulmányait, mint az előző

években, továbbá a képzési struktúra átalakulásával a tanulmányi idő is lerövidült.

A Pécsi Tudományegyetemen a kutatás jellegét tekintve viszonylag nagyszámú mintával (n=98) tudtam dolgozni. De ha figyelembe vesszük az egyetem polgárainak teljes számát, akkor ez a minta még az 1%-ot sem éri el. Arra viszont elegendő, hogy kiindulási pontot adjon, és össze lehessen hasonlítani a kaposvári adatokkal a kapott eredményeket.

A 2008-as eredmények arra engednek következtetni, hogy a „jövő értelmisége” nincsen tisztában teljes mértékben a regionális politika hazai alakulásával, illetve egyes esetekben közömbösséget mutat ezen témakör iránt. A nyomtatott sajtó vizsgálatának kapcsán is kikristályosodni látszott ez, hiszen egyik megyei napilap sem fektet túlzott energiát abba, hogy átjárót teremtsen a Dél-Dunántúli régió egyes szinterei között. Nem beszélve arról, hogy a regionális, regionalizmus, regionalizáció kifejezéseket minden tartalmi mondanivaló mellőzésével, szinte jelzőként, de úgy sem helyes konstellációkban használják az újságírók.

A legfrissebb kutatás kapcsán kiindulópontként azt vettem alapul, hogy az előző felméréshez képest eltelt idő talán elegendő volt arra, hogy az egyetemisták körében változzon a régióhoz, mint élettérhez való hozzáállás, így már talán kaphatunk egy olyan keretet, amely markánsabban képes tükrözni azokat a változásokat, amelyek a Dél-Dunántúli régió átesett az elmúlt 6-7 évben.

## Az eredmények tükrében

A vizsgált korcsoportos (Kaposváron 16, Pécsen 14 korcsoport jelent meg a mintában) eloszlás viszonylag széles spektrumra tehető (1-2. ábra).

Mindkét terepen jól látszik, hogy nem csupán a 18-22 év közötti korosztály került górcső alá, bár az elmondható, hogy ők azok, akik életpályájuk sajátosságaként első diplomájuk megszerzése során kapcsolatba kerültek a felsőoktatással. Éppen ezért talán érdekesnek tűnhet, hogy (amint az kiderül a későbbiekben) válaszaik mennyiben tartalmazzák, illetve nélkülözik azon előzetes tudásukat, amelyet még a középiskolában szereztek meg.



1. ábra

A válaszadók lakóhelye több aspektusból is érdekes lehet, hiszen egyik oldalról képet kaphatunk arról, hogy a két intézmény hallgatói mely vonzáskörzetből kerülnek ki, ezzel együtt a mobilitási hajlandóságukról is fogalmat alkothatunk. Érdekes továbbá megfigyelni azt (még ha a minta az első esetben csupán csak a feléhez közelít a második esetéhez), hogy a somogyi megyeszék-

helyen tanuló diákok mutatói alapján elvárható lehetne, hogy Pécsen legalább annyian, vagy esetleg többen legyenek azok, akik a fővárosból a vidék felé orientálódnak.



2. ábra

Ám ez az érték jelen esetben a kaposvári hallgatóknál nagyobb (3-4. ábra). Nyilván teljesen átfogó következtetések nem vonhatók le ebből az értékből, hiszen nem a teljes egyetemi képzést vizsgáltam, hanem elsősorban azon hallgatók kerültek bele a mintába, akik szakszempontban talán jobban kapcsolatban vannak azokkal a témákkal, amelyekre a kérdőív irányul.



3. ábra

Bár külön grafikonon nem tértem ki ebben a kutatásban a regionális szinteken való eloszlásra, az elmondható, hogy Pécsen túlnyomó többségben van azoknak a száma, akik a Dél-Dunántúli régióból érkeztek a Pécsi Tudományegyetemre,<sup>1</sup> míg a kaposvári minta sokkal nagyobb szórást tartalmaz, ezzel együtt nem annyira körvonalazható a lokális régió vonzása.<sup>2</sup>

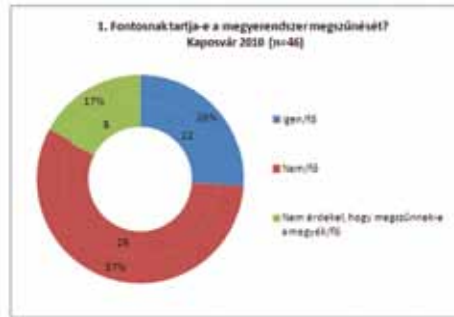


4. ábra

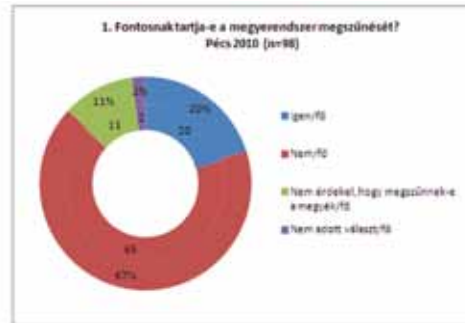
A korábbi felméréshez hasonlóan a mostani eredmények sem hoztak pozitív változást annak tekintetében, ami a megerendszer megszűnéséhez való hozzáállást tükrözi. Mint az már kiderült 2008-ban, a kaposvári hallgatók többsége nem tartotta fontosnak a megerendszer megszűnését, illetve, aki igennel válaszolt, az sem tudta megindokolni, számára miért lenne fontos a csak regionális szintre való áttérés. Nőtt továbbá azoknak a száma, akik kategorikusan ki is jelentik, hogy közömbösek a változással kapcsolatban. Ez az arány mindkét egyetemen korrelál egymással.

A kérdőív feldolgozásánál és az elemzésben jelenleg a kérdések valós sorrendjét követem, hiszen szándékosan igyekeztem egymástól távolabb he-

lyezni azokat a kérdéseket, amelyek egymásból következnek ugyan, de mivel nem egymást követik szorosan a sorban, ezért talán a visszakérdezéses technika alkalmazásával jobban tükrözhetnek konklúziókat.



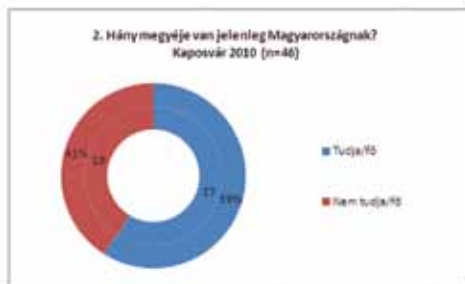
5. ábra



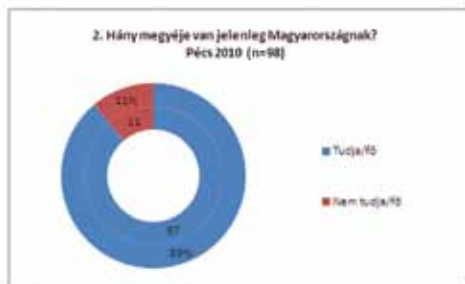
6. ábra

Érdekesen alakul annak a viszonyrendszernek a vizsgálata, amely arra tér ki, hogy a mintában résztvevők meg tudják-e mondani, melyik régióban található az állandó lakcímük, illetve jelenleg melyik régióban tanulnak (11-14. ábra), de még a megyék számának a felsorolása sem megy automatikusan. A legelképesztőbb számokkal találkoztam a válaszok során. A legszélsősége-

sebbnek talán az nevezhető, amikor akadt olyan válaszoló, akik szerint 14, 15 vagy 21 megyéje van ma Magyarországnak. Nem beszélve arról, hogy ezek csak a helytelen válaszok voltak. A többség nem írt számot a kérdésre, vagy egyszerűen kihúzta azt. Problémaként jelentkezett továbbá az is, hogy egyesek Budapestet is a megyék közé sorolták, bár sajnos több volt a kérdést nyitva hagyók válasza.<sup>3</sup>



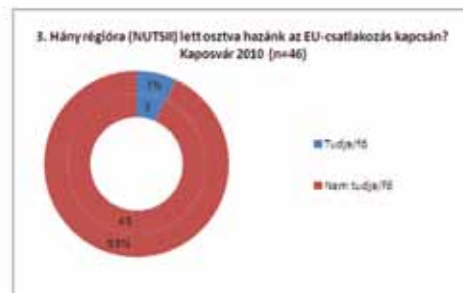
7. ábra



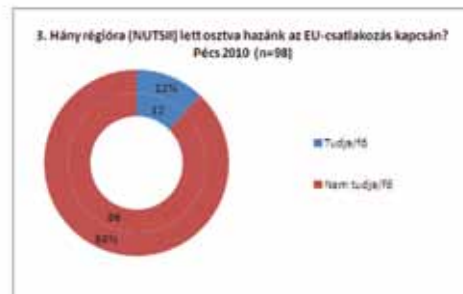
8. ábra

Mint azt már láthattuk, a megyék számának megnevezésével is többeknek akadt gondja, a NUTS II-es regionális szint viszont egyértelműen gondot okoz a többségnek. Ezzel együtt jól kitű-

nik, hogy a lakóhely és iskola térben való elhelyezésében sem remekelnek a kutatás résztvevői. A Pécs-t kapott közelítőleg ötven-ötven százalékos arány érdektelenséget és tájékozatlanságot is tükrözhet.



9. ábra



10. ábra

A felmérésből világosan látszik, hogy mindkét intézményben akadnak illetően gondok, de elkerülendő, hogy Kaposváron a talán igen, talán nem tudás sokkal markánsabban billen a nem javára. Az pedig, hogy mi ennek az oka, több áttétellel is kapcsolatba hozható. Esetlegesen hiányzik egyfajta előzetes tudás, amelynek a megszerzése nem feltétlenül köthető az egyetemi tanulmányokhoz.

A vákuumot a többség a középiskolából hozza, ahol talán nem fektetnek kellő hangsúlyt azokra a praktikus ismeretekre, amelyek későbbi életüket is meghatározhatják. Az utóbbi idők tapasztalata azt mutatja, hogy sajnos szinte teljesen mindegy, hogy miről kérdezik az egyetemistákat, hiszen már-már „közhelyes” tényeket sem ismernek, legyen szó bármilyen általános műveltségi területről.<sup>4</sup>

hogyan egyetemük melyik régióban található. 57% ról 33%-ra csökkent az állandó lakcímük régióját megnevezni tudók száma. Az oktatási intézmény helyének ismerete pedig 63%-ról majdnem a felére redukálódott, 33%-ra változott.

Ebből következően szinte már nyilvánvalónak tűnhet az is, hogy semmiféle változásra sem utalt a többség életminőségét illetően ilyen összefüggésben.

Az viszont elgondolkodtató, hogy két válaszadó indokolt, és homlokegyenest eltérően ítélik meg a változás milyenségét.



11. ábra

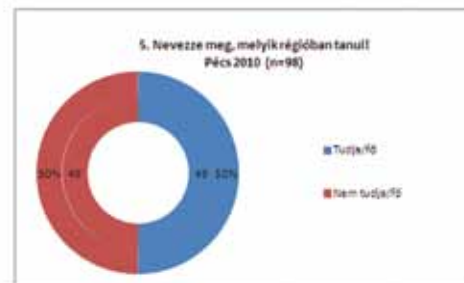


13. ábra



12. ábra

A korábbi kaposvári eredményhez képest szembe-tűnő a romlás. 2008-hoz képest jócskán emelkedett azoknak a száma, akik nem tudták megnevezni azt, hogy melyik régióban laknak, illetve azt,



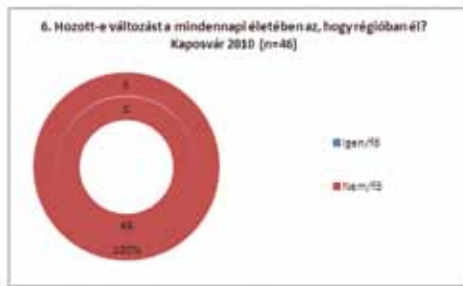
14. ábra

Egyikük szerint: „a régió sokkal több lehetőséghez juttatja a kistérségeket, pályázatok segítik elő a vidék fejlődését.” Másikuk úgy véli, hogy „a regionális szintek bevezetésével sokkal nehezebben tudja érvényesíteni szavát városa (Kaposvár), és így a fejlődés nem kellő mértékű”.

Összehasonlítva a kaposvári és pécsi adatokat, inkább hajlandóak kijelenteni a diákok azt, hogy semmi érdemleges sem történt az életükben azaz, hogy régióban élnek, mintsem elgondolkoznak azon a lehetőségen, hogy indokolhatnának is.

Arra a kérdésre pedig, hogy hol lalnának szívesebben, egyértelműen a megyék és a régiók együttes megnevezése jött ki győztesként. Ezzel a válasszal tulajdonképpen az támasztható alá, amire már utaltam: szinte teljesen feleslegesnek tartják a regionális és a megyei szint elkülönítését. A 6. kérdés közel száz százalékos (100%; 97%) értéke is erősíti ezt (15-16. ábra).

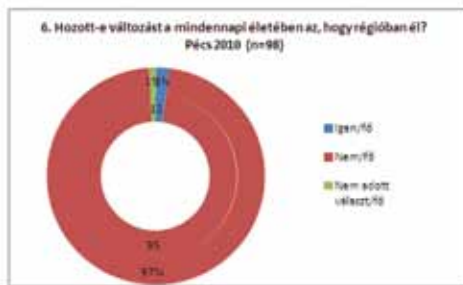
Talán elmondható az, hogy egy átlagos polgárnak, aki mélyrehatóan nem foglalkozik a helyi, illetve a regionális politikával, annak továbbra is ködbe burkolódik ez a fogalomrendszer. Minden nap életük szempontjából sem tartanak ezt mar-  
kás kérdésnek? (17-18. ábra)



15. ábra



17. ábra



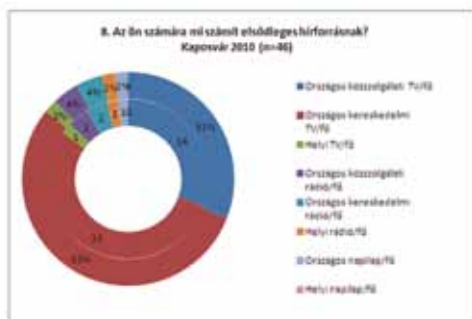
16. ábra



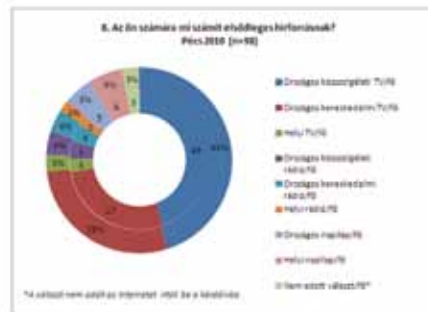
18. ábra

## Média és identitás

Kutatásom második felében a média és a politika összefüggéseire kerestem a választ, hiszen egy részről a média lehet az az eszköz, amely megteremtheti a regionális identitás kialakításának táptalaját. Nem beszélve arról, hogy ez a folyamat a politika számára is kedvezhet, valamint az sem elhanyagolható tény, hogy a helyi médiumok és a helyi politika összefüggései tényszerűen jellemzik azokat a településeket, amelyek bírnak ezzel a közvetítő közeggel. Az esetek többségében a lokális földi sugárzású televíziók önkormányzati tulajdonban vannak, gazdálkodásuk túlnyomó része a helyi (városi és megyei) önkormányzatok költségvetésén alapul. Éppen ezért a szoros együttműködés mellett a politikai érdekek felszínre törése sem ritka, néha burkoltan, néha pedig túlságosan is direkt formában.



19. ábra



20. ábra

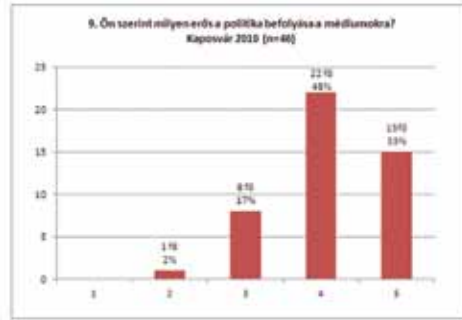
A 8. kérdés alapján jól látszik, hogy az egyetemisták inkább tekintik mérvadónak a tájékoztatásban az országos közszolgálati (MTV1, MTV2) és kereskedelmi (Tv2, RTL Klub) csatornákat, mintsem a többi médiumot. A pécsi mintában nagyobb százalékban szerepel ugyan a helyi napilap megnevezése, de a válaszokból kitűnik, hogy a Dél-Dunántúli régió lapjaiból (Új Dunántúli Napló, Somogyi Hírlap, Tolnai Népszás) csak az Új Dunántúli Naplót említették (4 eset), más régióból csak a Fejér Megyei Hírlap került elő (2 eset).

A választ nem adók a kérdőívben az Internetet jelölték meg elsődleges hírforrásként, ám ebben a lehetőségben szándékosan nem gondolkodtam, mivel a kutatás a regionális szintre vonatkozik, a nevezett médium viszont egy globális rendszert feltételez, illetve vesz alapul. Ezzel együtt elmondható az, hogy egy hírportál inkább szemezget tágabb rádiuszban, mintsem, hogy magát csupán regionális témák feldolgozásával túlzott határok közé szorítsa.

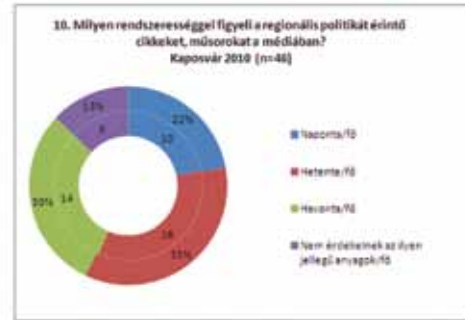
Itt érdemes megjegyezni azt is, hogy a helyi televíziók portáljain sem lehet alpból igazán régiókon átívelő témákkal találkozni. (Regionális

identitás erősítése kapcsán biztosan nem.) Inkább azt a tendenciát követik, hogy a lokális témafeldolgozás kereteit tágítják, vagy egyes nagyobb horderejű, már-már bulvárbá hajló témákkal kecsgetnek. De ebben az esetben is inkább országos a merítés.

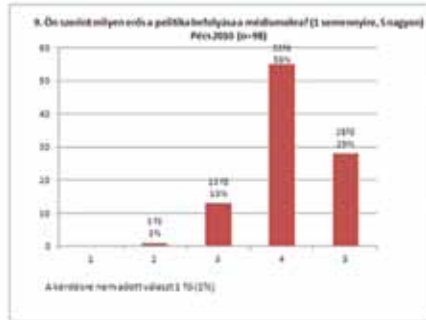
súlyozni, nem pedig egy ennyire szubjektív véleményt. Ugyanez érvényes a 11. kérdés kapcsán is, mivel úgy éreztem, egy ilyen skála felállításával nem torzulnak annyira a vélemények és talán valószínűbb eredményt lehet kapni ezáltal, mintsem a lefelé való redukióval.



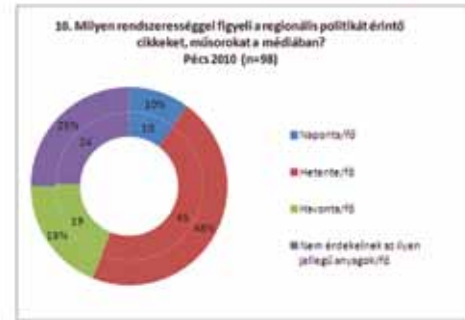
21. ábra



23. ábra



22. ábra



24. ábra

A média és a politika viszonyrendszerét vizsgáló kérdés ötfokozatú értékelése (21-22. ábra) sem véletlen. Több esetben találkozhatunk azzal a módszerrel, miszerint csak négyes skálán mozoghatnak a válaszadók, ám ekkor nem kapunk közepes értéket. Így ezzel a módszerrel talán a pozitívumokat és a negatívumokat lehet jól kihang-

A 10. és a 12. kérdés szoros összefüggésben áll egymással (23, 24, 27, 28. ábrák), hiszen az előzőekben már említett visszakerdezésen alapszik. Az elsődleges hírforrások mellett úgy vélem, fontos arról is képet alkotnunk, hogy a válaszadók milyen arányban foglalkoznak a regionális politikát érintő cikkekkel, műsorokkal. A kérdést úgy is fel lehetett



volna tenni, hogy a politika helyett más, esetleg a soft news témakörébe tartozó témát kínálunk fel, de mivel a vizsgálat tárgyához ez tartozik legszorosabban, ezért nem gondoltam szerencsésnek elterelni a mintában szereplők figyelmét azzal, hogy esetlegesen kulturális, vagy túlságosan általános témát hoznék fel a régiókkal kapcsolatban.

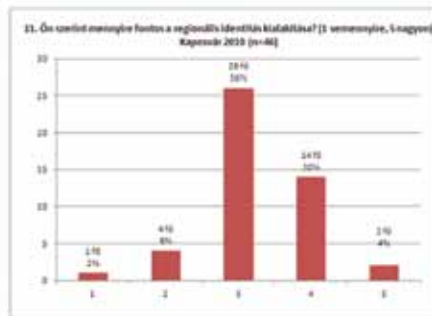
Első ránézésre a 10. kérdés eredményei még nem is lennének szembeötlőek, hiszen a gyakoriságra kérdez rá. Egyik halmazban sem mutatkozik a túlzott érdektelenség, sőt elmondható, hogy a legtöbben heti rendszerességgel követik a regionális politikával foglalkozó műsorokat. Ám ha ezt az eredményt összehasonlítjuk a 12. kérdésben kapott válaszokkal, szinte elképesztő eredményhez jutunk. Annak ellenére nem tud megnevezni a többség legalább egy műsort és azt, hogy hol találkozott vele, hogy állítólagosan minimum hente figyelemmel kíséri azokat.

Ez az eredmény valóban elgondolkodtató, nem beszélve arról, hogy a kérdésben három műsort kellett volna megnevezni. A kiértékelés során kellett szembesülnöm azzal, hogy három műsort és csatornát senki sem tudott felsorolni.

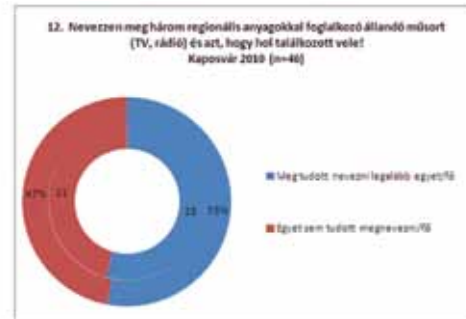
A teljesség igénye és módosítás nélkül teszek felsorolást azokról a válaszokról, amiket kaptam:

Pont ma Pécs Tv
Pécsi Regionális Körzeti Stúdió
Pécsi Hírek
Híradó
Kapos TV
Somogy TV
Pécs TV
Duna TV
Petőfi Rádió
MTV1
MTV Pécsi Körzeti Stúdió
XXI. század RTL Klub
Regionális híradó MTV1
MTV2
ATV
Budapest TV – hírek <sup>5</sup>
Supra Tv Balatonboglár
Helyi érték c. műsor – Kapos Rádió
Rádió 1 hirdetései
Pécscen készített regionális híradó MTV
Pannon Híradó – Ormánság TV
Hálózat TV
Régió hírek M1
Vasi Híradó
Vas Népe regionális melléklete
Nappali – MTV1
Corso Kapos TV
MR1 hírek

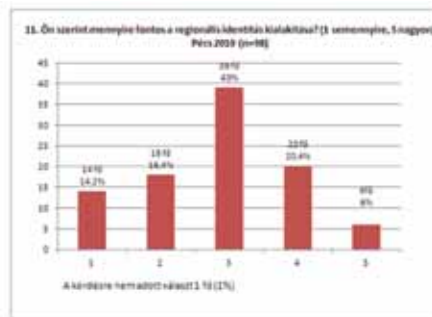
A válaszok visszásságot mutatnak, mivel több esetben semmilyen köze sincsen a felsorolt műsornak a régiókhoz, illetve akadt olyan, aki egy csatorna megnevezésével tudta le a dolgot. A regionális identitás kialakításának kérdése is erős közepes értéket mutat. Ez szintén azzal magyarázható, hogy nem hozott változást a többség életében a NUTS II-es szint bevezetése, a médiumok és a helyi politika sem erőlteti a regionális identitás kialakítását. Bár igény lenne rá.



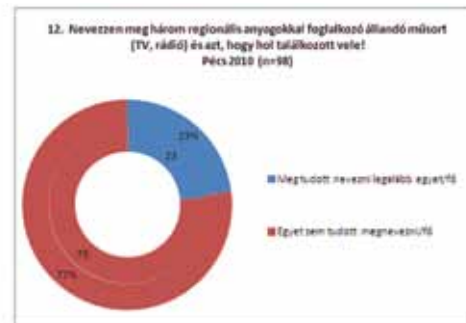
25. ábra



27. ábra



26. ábra



28. ábra

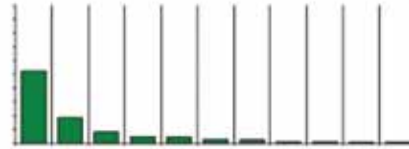
## Következtetések

Kutatásom során a két intézmény hallgatóinak válaszait egymástól elkülönítve vettem fel, de a kiértékelés során nem tartottam indokoltnak a szakok szerinti rendezést a PTE-n. A minta minőségéből kifolyólag és egyben a reprezentativitásának a hiányából adódóan a válaszok nem tükröznek egyértelműen kifogástalan képet. Továbbá nem tartottam szerencsésnek kasztok létrehozását, mivel az talán túlságosan erősítené az elfogultságot egyes szakokkal és képzésekkel szemben. Az viszont elgondolkodtató, hogy a mintában a Kaposvári Egyetem Művészeti Karának kommunikáció- és médiatudomány szakos (BA) hallgatói mellett a Pécsi Tudományegyetem Pollack Mihály Műszaki Karának médiatechnológus asszisztens (FSZ) hallgatói is szerepelnek, mégis a médiát érintő (médiafogyasztási és médiaismereti) kérdésekben adott válaszok nem tükrözik azt a szintet, ami ezektől a szakember-jelöltektől elvárható lenne. Összességében viszont az eredmény azt tükrözi, (és itt elsősorban azokra a kérdésekre gondolok, amelyek a válaszadók részéről minden elfogultságot kizárva számtani sorozatba rendezhetőek), hogy a megkérdezettek bizonytalanok vagy nincsenek tisztában a kérdéskör alapjaival.

Jól kitűnik továbbá az is, hogy az országos elektronikus kereskedelmi és közszolgálati médiumok elsődleges hírforrásként való kezelése is szinte fej-fej mellett halad, a helyi televíziók és rádiók, valamint a nyomtatott sajtó viszont nem töltenek be markáns szerepet az egyetemisták életében. Ennél a pontnál érdemes megjegyezni, hogy abban az esetben, ha a helyi elektronikus médiumok ké-

szítettnek magukról médiafogyasztási felmérést, akkor szinte minden esetben saját erősségeik kerülnek előtérbe.

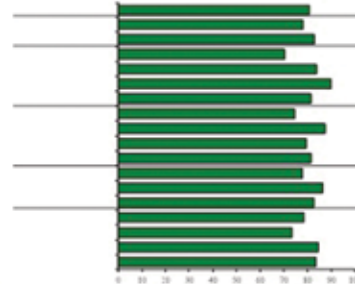
A kaposváriak által első helyen megjelölt helyi hírforrás  
- spontán válaszok -  
Időszak: május 4. 2010



THE GALLUP ORGANIZATION



A Kapos TV közönség profilja  
Időszak: május 4. 2010



THE GALLUP ORGANIZATION



A The Gallup Organization 2010-es adatainak a közlése a Kapos Televízió Kht. engedélyével történt.

Így talán úgy tűnhet, hogy hajlamosak magukat elsődleges tájékoztatási szintként feltüntetni. Persze ez a kérdés nem ennyire egyszerű, mivel az ilyen típusú felmérésekben szembeűnő az is, hogy a 18-35 év közöttiek száma nem a legkima-

gaslóbb, tehát a potenciális egyetemisták valóban nem a helyi médiumokból tájékozódnának. Ez derül ki a Gallup felméréséből, amit Kaposváron 1008 fős reprezentatív minta felhasználásával készítették.

A fiatalok inkább preferálják az internetet, ezt a kommunikációs és információs hálót tartva fajsúlyosnak, ami érthető is, hiszen az elmúlt tíz évben (2001-2011) az elektronikus információs hálózat és a hálózati (Web2, Web3) interakciók, hálózati gondolkodás fejlődése nemcsak egy praktikus ismeretanyaggal rendelkező réteget nevelt ki, hanem egy olyan értő közeget is, amely számára a röghöz kötöttség már nem megfelelő. Az információéhség térben és időben történő redukciója már a múlté, a modern fogyasztói társadalomban a médiafogyasztás aspektusai felülírják azokat a szabályrendszereket, amelyek a piac és a polisz kapcsolatrendszerében nem is olyan rég markáns szerepet játszottak.<sup>6</sup>

Érthetetlen miért nem alakult még ki, miért nem arat osztatlan sikert, illetve miért nem látnak kiaknázandó lehetőséget a helyi médiumok abban, hogy internetes felületeik meglétével túlmúttassanak a már meglévő erőforrásaik klónozásán. Hiszen azáltal, hogy webes megjelenési formát is biztosítanak maguknak, már nem kell abban gondolkodniuk, hogy csupán egy szűk réteg éri el őket a térben, hanem a megyehatárokon túllépve már regionális szintereken is létjogosultságot követelhetnének ki maguknak. Sajnos a tapasztalatok azt mutatják, hogy egy helyi (városi, községi) médium nem igazán törekszik arra, hogy a szűk környezetén túlmutató, mások számára is kielégítő vagy példaértékű információkat felkutassa,

továbbítsa.

Hiába létezik az a kitétel, miszerint „nem a világ irányítja a médiát, hanem a média irányítja a világot” és hiába ismerik a szakemberek a tematikus témafeldolgozás fortélyait, mindezen viszonyrendszerek sem elegendőek ahhoz, hogy önnön korlátaikat leküzdve a lokális média képviselői új perspektívák felé vegyék az irányt, úgy, hogy nyitottabbá váljanak és gondolkodásuk térszerkezetén változtatva szélesebb spektrumon jelennek meg tartalmaikkal.

A *Szocio-Gráf Piac- és Közvélemény-kutató Intézet* a Pécs Holding Zrt. megbízásából kutatást végzett 1003 fős reprezentatív mintán Pécs város lakossága körében, hogy felmérje a Pécs Holding tulajdonosi körébe tartozó cégekkel kapcsolatos „alap elégedettséget”.<sup>7</sup>

A terepmunka kivitelezéséhez a várost 48 körzetre osztották. Mindegyik körzethez megadták az oda tartozó utcákat, tereket, egyéb közterületeket, illetve az adott körzetre megállapított interjúk számát (ez 20-25 fő lekérdezését jelentette), valamint a nemre és életkorra vonatkozó kvótákat. A vizsgálat a személyes kérdőíves megkeresések módszerével készült. A háztartásokat véletlen kiválasztással sétálós módszerrel választották ki.

A kutatás egyik részében a Pécs Tv-vel és a Pécsi Hírek közéleti hetilappal kapcsolatos kérdésekre kerestek választ.

A válaszadók mintegy kétharmada szokta valamilyen gyakorisággal nézni a Pécs Tv adásait. Naponta, illetve hetente többször a válaszadók 26 százaléka nézi műsorait. Nézőik 43,4 százaléka a fiatal korosztályból kerül ki.

A Pécs TV műsorával való elégedettséget is ha-

sonló módszerrel mérték, mint tették azt a többi szolgáltató esetében.

Osztályzat	Fő	%
nem tudja, nem válaszolt	40 fő	6,6%
1-es	5 fő	0,8%
2-es	12 fő	2,0%
3-as	90 fő	14,8%
4-es	353 fő	58,0%
5-ös	108 fő	17,8%
összesen	608 fő	100,0%

Tehát nézőik közel 76 százaléka jónak, illetve kiválónak látja a Pécs Tv műsorait.

A Pécs Tv PontMa híradó műsorát a csatorna nézőinek többsége, a válaszadók 34,3 százaléka naponta, illetve hetente többször nézi. Legszélesebb körben az 50-59 évesek nézik a műsort (88,8%), a 18-29 évesek aránya 63,0%. A PontMa a tévé legkedveltebb műsora.

A szakmunkás végzettségűek és a diplomások lényegesen nagyobb hányadban nézik a műsort (81,8%, illetve 83,2%), mint a többiek (73,1%, illetve , 73,2%).

A Szocio-Gráf mérte, hogy a nézők alkalmanként (naponta) átlag mennyi időt töltenek a tévécsatorna nézésével (580 fő vállalkozott arra, hogy megbecsülje az időt). Az átlag 27,42 percet jelölt meg.

A város közéleti hetilapja a felmérés szerint a válaszadók közel 90 százalékához eljut. A Pécsi Híreket a mintában szereplők megközelítőleg 76 százaléka otthon, a munkahelyén vagy más hely-

színen olvassa rendszeresen, vagy ritkán. A lapot rendszeresen olvasók aránya meghaladja az 51 százalékot. Az idősebbek nagyobb hányada (90,4 százalék) szokta valamilyen rendszerességgel olvasni a lapot, a legfiatalabb aránya több mint 59 százalék.

A témakörre vonatkozó további kérdéseket már csupán azok körében vizsgálták és elemezték, akik valamilyen gyakorisággal olvasni szokták az újságot. A *Pécsi Hírek*kel való elégedettséget is hasonló módszerrel mérték, mint tették azt a többi szolgáltató esetében.

Osztályzat	Fő	%
nem tudja, nem válaszolt	11 fő	1,4%
1-es	2 fő	0,3%
2-es	11 fő	1,4%
3-as	45 fő	5,9%
4-es	454 fő	59,6%
5-ös	239 fő	31,4%
összesen	762 fő	100,0%

Tehát az olvasók 91 százaléka jónak, illetve kiválónak tartja a *Pécs Híreket*, az átlageredmény 4,22. A legidősebbek bizonyultak a leginkább elégedettnek e téren (4,37-es átlag), míg a legalacsonyabb átlagérték (4,14) a legifjabb korcsoport esetében született. Megkérdezték a lap olvasóit: szerintük igaz-e, hogy a *Pécsi Hírek* átfogó tájékoztatást ad a város életéről? Az eredmény 4,2-es átlag.

A Pécs közéletével kapcsolatos információs csatornákat vizsgálva kiderült, a *Pécsi Hírekből* 46,6

százalék, a Pécs Tv-ből 37,6 százalék szerzi ismereteit. Azaz információs forrásként, vagy ha úgy tetszik, tájékozódási pontként, mindkét vizsgált médium megelőzi valamennyi egyéb, helyben megjelenő újságot, műsort sugárzó rádiót, tévét.

A kutatás részeként megvizsgálták, hogy a városban élők milyen forrásokból tájékozódnak az EKF kulturális programjairól. Azok közül, akik megjelöltek hírforrást, a *Pécsi Híreket* 33,2 százalék, a Pécs Tv-t 25,4 százalék találta elsősorú információs platformnak.

Érdeemes megjegyezni, hogy a két megyeszékhely városi televíziója miként áll a médiafogyasztás tényéhez. A Kapos Televízió közel tíz éve készített felmérést, míg a Pécs TV jelen adatai az elsők a sorban. Ez utóbbi médium eddig nem is tartotta relevánsnak a médiafogyasztási adatainak vizsgálatát? Vagy a helyi politika nem foglalkozott volna ezzel, és ezért nem készült felmérés?

Pécsett a helyi tájékoztatásban markáns szerepe van a *Pécsi Hírek* című újságnak, ezzel szemben Kaposváron közszolgálati jellegű, helyi hírekkel foglalkozó kiadvány nem fellelhető. A *Kapos Extra* című újság nyomokban<sup>8</sup> tartalmazza ugyan a közszolgálati irányvonalat, ám jobban szemügyre véve a kereskedelmi jelleg dominál.

## Konklúziók

A kutatás és a médiafogyasztási adatok alapján elmondható, hogy sem a közlő, sem pedig a vélt vagy valós befogadó csoport részéről nincsen meg az a hajlandóság, hogy kilépve egy város, illetve egy megye határán túlra szélesebb spektrumban folytasson tájékoztatást, illetve tájékozódjon.

A médiumok részéről – főként, ha helyi televízióról, illetve lapról van szó – valamelyest meg lehet érteni ezt a szerkesztési elvet. Sajnos a szerkesztőségeknek nem minden esetben van lehetősége arra, hogy egy viszonylagosan nagyobb területi egységet átfogóan kezeljenek. Nem csupán a régió szintjét kell értenünk ez alatt, akad példa arra is, hogy egy megyén belül már nem kezelik annyira szerves részként a peremvidékeket. Ezen területek nem kapnak prioritást még akkor sem, ha esetlegesen – mondjuk szezonálisan – akár hosszabb ideig koncentrált hírforrásnak számíthatnának. Továbbá még az is nehezíti ezt a helyzetet, hogy az elmúlt időszak közhelyes és bulvár-mediatis orientációja csak azt segítette elő, hogy a szenzációhajász, az esetek többségében negatív, nem egy esetben nyomorúságot<sup>9</sup> tükröző híryanagok váltak csak ki egy régióon belül.

Az viszont érthetetlen, hogy egy olyan szintér, mint az internet, miért nem bírná ki, hogy bővebben tájékoztasson, határokon<sup>10</sup> átnyúlva.

A kutatásom során szándékosan nem próbáltam kidomborítani az internetes felületek szerepét, mivel szinte borítékolható lenne, hogy mindenki (a többség szinte biztosan) azt jelölné meg elsődleges tájékozódási forrásként. Nyilván

túlzónak is tűnhet ez a megállapítás, de mivel személyes felsőoktatási tapasztalataim azt mutatják, hogy az átlagos hallgatók nem igazán szeretnek nyomtatott sajtóterméket, illetve könyvet a kezükbe venni, ezért sokkal jobban preferálják az elektronikus forrásokat, még akkor is, ha azok sokkal pongyolábbak és hiteltelenek (az esetek többségében).

Fogyasztói oldalról megfigyelhető, hogy a vizsgált célcsoport nem érdeklődik, illetve közömbösen tekint a közszolgálati médiumokra és ezzel együtt a regionalitás és regionalizmus témaköre sem hozza lázba őket.

Az EU-csatlakozás után már nem is olyan fontos ez az egész? Megy minden a maga megszokott medrében és inkább hagyjunk békén ezzel mindenkit? A kérdések sora végtelen lehet, ám úgy érzem, a válaszok végesek.





## Jegyzetek

- 1 Érdemes megjegyezni azt, hogy 43 válaszadóról lehet konkrétan elmondani azt, hogy a Dél-Dunántúli régióban található az állandó lakcíme, annak ellenére, hogy közülük nem mindegyik tudta helyesen megnevezni a régiót. Válaszában viszont konkrétan megnevezte megyéjét, amiből egyértelműen látszik, hogy melyik régióban él.
- 2 Ehhez kapcsolódó következtetésemre a kutatás összegzésében térek ki.
- 3 A megyék számának megnevezésekor akadt, aki 19+1-et illetve 19+ fővárost adott meg válaszként. Az 1950-es megyerendezés – a járásrendezéssel együtt – a tanácsrendszer magyarországi bevezetését megalapozó közigazgatási területi reform egyik eleme volt. Fő célja a szovjet mintára kialakítandó tanácsok számára alkalmas kereteket biztosító közigazgatási területi egységeknek a létrehozása volt. Ezzel összhangban minden mai megyét érintett, hasonló méretű módosításra korábban nemigen volt példa. A rendezés eredményeként az ország a korábbi 25 megye és 14 törvényhatósági jogú város helyett 19 megyére és Budapestre oszlott, vagyis e közigazgatási területi egységek száma mintegy a felére csökkent. Emellett az új beosztás mind területi, mind népességi szempontból kiegyenlítettebb volt az addiginál. (forrás: [http://hu.wikipedia.org/wiki/1950-es\\_megyerendezes](http://hu.wikipedia.org/wiki/1950-es_megyerendezes), a hivatkozás utolsó ellenőrzése 2011. január 3.)
- 4 A bombahir.hu videós felmérése szerint a BME, az ELTE, a PSZF és a Corvinus Egyetem hallgatói megrökönyítő eredménnyel szolgáltak az általános műveltséget firtató kérdések kapcsán. A 2010. május 12-i, 13-i és 21-i cikkeik és videós forrásaik egyértelműen bizonyítják azt, hogy a diákok többsége semmilyen rálátással vagy előzetes ismeretanyaggal sem rendelkezik alapvető tényekről. (forrás: [http://www.bombahir.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2886:egyetemista-teszt-i-elte-vs-bme&catid=122:bombahir-tv&Itemid=504](http://www.bombahir.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=2886:egyetemista-teszt-i-elte-vs-bme&catid=122:bombahir-tv&Itemid=504))
- 5 2009. augusztus 31-én 0.00 órakor megszűnt sugározni.
- 6 Mind a klasszikusnak tartott nyomtatott és elektronikus sajtó reprezentánsai (televíziók, rádiók és helyi szinten megjelenő médiumok), mind a hagyományos interperszonális kapcsolati relációk elhanyagolhatóvá válnak egy olyan társadalmi réteg számára, amely vagy nem is érdeklődik a virtualitás megjelenése miatt a helyi kézzel fogható konstellációk iránt, vagy a technikai berendezkedése révén már nem tartja elegendőnek azokat a csatornákat, amelyek lokális szinten elérhetőek. Ez utóbbi rendszert túlságosan lomhának, megkövesedettnek és egyoldalúnak tartják ezen csoport tagjai.
- 7 A felmérés adatait a Pécs TV főszerkesztője (Mokos Tibor) biztosította.
- 8 Az újság felépítéséből látszik, hogy inkább egy hirdetőújságról van szó, mintsem valós közéleti hetilapról.
- 9 A magyarországi kereskedelmi televíziózás megjelenésétől kezdődően fokozatosan megfigyelhető az a hírfeldolgozási metódus, miszerint még a kereskedelmi csatornák szigorúan vett hírműsoraiban is előtérbe kerülnek azon anyagok, amelyek nem egyszer az egyéni sorsok és sorscsepások túlzott felnagyítását tűzik ki célul. Teszik ezt úgy, hogy a hard, illetve soft news közötti kapcsolatok, alá-fölérendeltségi rendszer felborul. Sajnálatos tény, hogy azok a helyi médiumok, amelyeknek elsődlegesen a közszolgálatosság megvalósítása lenne a céljuk, példának tekintik a kereskedelmi csatornák felszínes témafeldolgozását. Talán azért, mert úgy vélik, hogy az ő célközönségüknek egy az egyben azt igényli, amit a nagy anyagi haszonszerzéssel élő kereskedelmiek mutatnak be.
- 10 Városon, megyén, akár országon túlmutatóan egyfajta cross border megoldásban gondolkodva is lehetne híreket szolgáltatni.

*Sándor Balázs*

*Traumák és sokkhatások a társadalmi  
gondolkodásban*

A XX-XXI. század társadalomszerkezeti leképezésében és annak konglomerátumaiban való vizsgálatok során már-már elengedhetetlen, hogy izmusoktól mentesen próbáljunk teóriákat felállítani. Ez a fajta gondolkodás ugyanis lényünkéből fakad, persze nagy szerepet játszik a folyamatok elemzése során az a tudásrendszer, amelyet évezredek, évszázadok, illetve évtizedek alatt a társadalomtudományok állítottak fel. Ezen kitétel egyaránt tűnhet konformistának és közhelyesnek, de ne felejtjük el, hogy belsők és egyéni gondolkodásunk szerves, elidegeníthetetlen alkotó erőként bír mindennemű kritérium megfogalmazása kapcsán, melyeket egy adott társadalmi viszonyrendszer kapcsán próbálunk támasztani, és ezektől elidegeníthetetlen a szubjektum és az ego, így aztán állításaink egyaránt válhatnak magasztos eszmékké éppúgy, mint sebezhető gondolatokká.

De mégis, mi vezethet ehhez az indukcióhoz? Nagyon egyszerű, ám mégis többdimenziós gondolkodást igénylő rendszeranalízisre van szükségünk. Igaz ugyan, hogy Herbert Marcuse 1965-ös művének az *Egydimenziós ember* címet adta, ám ha jobban belegondolunk, magyarázatából kitűnik, hogy ez a dimenzió mégsem olyan „egysíkú”, mint amilyennek látszik.

*„A represszív Egész uralma alatt a szabadság az uralom hathatós eszközévé tehető. Az emberi szabadság fokának meghatározása szempontjából nem az a döntő, hogy az egyén milyen tág keretek között választhat, hanem hogy miből választhat és mit választ.”<sup>1</sup>*

Ezzel a kitételrel ismételtlen a szubjektum tárgyköréhez érünk, amely világosan mutat rá a fentebb leírtakra, mint ahogyan már Max Horkheimer 1937-es soraiból is kitűnik ez.

*„A jelenlegi társadalmi formától a jövő felé történő átmenetben az emberiségnek első ízben kell tudatos szubjektumot konstituálnia, és aktív módon meghatároznia annak sajátos életformáját.”<sup>2</sup> „Ha nem folytatódik ez az elméleti erőfeszítés, amely egy ésszerűen megszervezett eljövendő társadalom érdekében kritikailag megvilágítja a jelenlegit, és a szaktudományokban kialakított tradicionális elméletek helyére lép, úgy talaját veszti a remény, hogy az emberi életet alapvető módon megjavítsuk.”<sup>3</sup>*

A történelem folyamán kialakult és kialakított társadalmi színterek, és az azokhoz kapcsolódó attitűdök mibenléte nem csupán pillanatnyi eszméken alapszik. A címben szereplő traumák és sokkok sem kimondottan a negatív hatásokra vonatkoznak. Amennyiben elfogadjuk azt a kitétet, hogy a társadalom változik,<sup>4</sup> márpedig el kell, hogy fogadjuk, akkor felmerülhet annak a kérdésnek a létjogosultsága is, hogy a társadalomra ne úgy tekintsünk mint egyfajta „mesterséges” anyagra. Ne csupán egy elméleti, a tankönyvek lapjain létező megfogalmazás (megfogalmazások) lebegjen a szemünk előtt, hanem tekintsünk a társadalomra úgy, mint egy élő szövetre, annak minden biológiai tulajdonságával együtt.

Vegyük példának a sejtek rendszerét.<sup>5</sup> Az élő szervezetek vizsgálata során tapasztalhatjuk, hogy a kisméretűektől a nagyobbak felé haladva, mind több és többféle sejtből állnak, attól függően, hogy milyen funkciót látnak el voltaképpen. Ez pedig összefügg a bonyolultság fejlődésével. Mára már több kutatás is foglalkozik azzal, hogy feltárja az emlékező sejtek működését, és ehhez kapcsolódóan láthatjuk, hogy a nagy tömegben

összetömörülő sejtek mentesülnek a kisebb szervezetekkel való versengéstől, és mivel új evolúciós rést találnak maguknak, ezzel együtt a leghasznosabb genetikai információkat örökölik át egymásnak.

Azt viszont nem tudjuk, hogy van-e felső határa annak, összesen hány sejt alkothat egy élő szervezetet, de minden bizonnyal van ilyen határ. A mesterséges agy példáján keresztül érthetőbbé válik ez a struktúra, ahol szintén felmerül a nagyság kérdése, hiszen azt hihetjük: minél nagyobb egy agy, annál jobb.

*„De álljanak meg, és fontolják meg, hogyan működnek a számítógépek, és mit tesznek önök, mikor ezek működésén törik a fejüket. [...] Ha az agyban mindennek a méretét megnövelnénk, a végén túlmelegedne és megoldadna. [...] A kis méretek birodalmában hasonlóképpen léteznie kell a sejtszám valamilyen alsó határának ahhoz, hogy egy élőlény életben maradjon és válaszolni tudjon a szelektációs nyomás kihívásaira.”<sup>6</sup>*

Az imént tárgyalt méretbeli gondolat kísérlet rávilágíthat az arányok mibenlétére. Így ha a társadalmat élő szövetként, sejtek társulásaként vizsgáljuk, ugyanúgy elmondható róla, hogy az idő előrehaladtával megszerzett információk és behatások (traumák és sokkok) nem vesznek el, hanem tovább öröklődnek a társadalom rendszerén belül. De akadnak olyanok is, amelyek eleve genetikailag kódoltak a szubjektum szintjén, és ezek a tanult és eredeti értékek egyfajta crossing over folyamaton keresztül jutnak érvényre az egyének szintjén. Visszatérve a címbe li kitételhez a társadalmi struktúrák és az egyéni gondolkodás kapcsolatában nem csak a negatív hatások jelent-

hetnek traumát vagy sokkot. Persze elsőre nyilván negatívumként (bár talán jobb lenne inkább redundánsként említeni) jelenik meg a megszokottól eltérő, akár törésvonalat indukáló attitűdváltás vagy társadalmi szintér, ám a későbbiekben ezek a hatások pozitívvá is válhatnak. Említhetnénk ezek kapcsán akár a meghatározó hittételek nyilvánkoztatását ugyanúgy, mint a rabszolgaság eltörlését, vagy a szavazati jog megszerzését is. Számtalan példát vehetünk alapul.

## Az információk és a fraktáldinamika

Az említett átkereszteződésen keresztül a társadalmi szöveteket alkotó rétegek egymással is kapcsolatban állnak, mint ahogyan az egyének is.

A feudális viszonyrendszerektől még mindig nem sikerült megszabadulnunk. „Azé a föld, aki megműveli” – oly sokszor kerül elő ez a közhelyé vált szállóige. Legyen szó a radikális parasztpárti elgondolásokról, háború utáni földosztásról; Tancsics Mihály szavait szabadon és újraértelmezi a politika.

Az elv mostanra mit sem változott, csak a térszemlélet lett más, egyfajta gazdasági és technikai átstrukturálódásnak köszönhetően. A feudum (föld) birtoklása után a XX. század felfokozott társadalmi szerkezetváltozásaival, törésvonalaival egyenes arányban létrejött egy új közeg, egy új virtuális, ám mégis kézzelfogható közeg: a médium. A feudális hatalmi berendezkedések után a mediális hatalom vált meghatározóvá. Mostanra már szinte minden érdekcsoport rájött arra, hogy

a médiumok birtoklása nélkül nem vezet út a discsőségbe. És a médiumot is művelni kell.

Ezen a ponton ketté kell választani azt a mechanizmust, ami magukra a médiumokra vonatkozik és azt a tárgyiasodást, ami a fogyasztók elé kerül. Lehetne hosszan moralizálni azon, hogy a médializmus nagybirtokosai tisztában vannak-e a minőség és mennyiség kérdésével. És itt határozottan le kell szögeznünk azt, hogy igen, tudják mit és miért cselekszenek. Ebben a műfajban a moralizálásnak csak egy csekély filmbevonat jut azon tenger felszínén, amelyen kufárok és kalózok, idealisták és a szerencse lovagjai egymás vitorláiból fogják ki a szelet.

A politika mint termék jelenik meg a különböző platformokon és a média, mint mindent, ezeket a manifesztumokat is képes beárazni. Nem kell fatalistának lenni ahhoz, hogy belássuk; minden válhat eszközzé, legyen szó tudományról, művészetéről, politikáról. Cél a Brand Loyalty mindenek felett.

Vegyünk egy egyszerű példát. Miért kerülnek sokba azok a termékek, amelyek ismert márkanevek alatt futnak? Valóban szinte megfizethetetlen minőséget kapunk pénzünkért cserébe? Vagy csupán elegendő, ha egyvalaki megvesz egy felülpozicionált tárgyat és máris létjogosultságot nyer a tézis, miszerint az adott márka értéke még így is szinte egyfajta önfeláldozó gesztus a tervezők és gyártók részéről a fogyasztók felé? A médiumot művelni kell, s ez nem jelent egyet a fogyasztók műveltetésével. A trendek és brandek íróasztalok mögött születnek. Néha bizonyára így van ez.

A művészi attitűdök is markánsan megjelennek a színtereken a nagy márkák által piacra dobott

divat, design vagy életmód termékeihez hasonlóan. A műalkotást és a művészt is be lehet lőni egy szintre, mesterséges és valós létjogosultságokkal egyaránt. De valóban a kereslet határozza meg a kínálatot? Esetleg a kínálat generálja magának a keresletet? Honnan lehet megismerni a kóklert, ha mindig csak róla hallunk és olvasunk? Persze mindig csak fennkölt viszonylatokban.

Jól bevált módszer a világban, hogy nem kell mást tenni, csak fizetni a publicitásért és ezzel egyenes arányban generálódik a hírnév. Fizetett elemzők, kritikusok, újságírók, televízió- és rádiócsatornák ontják majd magukból a valóságot elhomályosító dicsfényt és himnuszokat. Amennyiben valaki még szociális érzékenységről is tanúbizonyságot tesz, akkor talán fizetni sem kell a médiumoknak. Azok egyszerre valószínűsíthetik meg a minden igényt kielégítő tájékoztatást és a közszolgáltatáságot.

## Barangolás a mediatizáció üregében A posztmodern után...

Mióta az emberi közlésvágy létezik, azóta léteznek médiumok. Kezdve a barlangok falára festett harci jelenetekkel, a kezdetlegesen megformált, ám mégis zseniális szobrocskákkal, amelyek a természet rítusait magasztalják. De folytathatjuk a sort szentélyekkel, templomokkal, katedrálisokkal a szakrális és a profán világ minden szegmenséből hozhatunk példát az építészetben, a festészetben, a szobrászatban és irodalomban<sup>7</sup> is.

Olybá tűnik, hogy minden adott, csak ismétlő-

dik, minden kéznél volt már, csak egy adott pillanatban a szépség az újszerűségben manifesztálódik. Újra, meg újra.

Változik a világ és pusztul,<sup>8</sup> a régi hősokeket lecserélik, mindig történik valami, vagy az van éppen, hogy semmi sincsen? Minden csak nézőpont kérdése, minden relatív, az emberi szubjektum igyekszik szakítani a törvényekkel.

Ám a törvények és szabályszerűségek annyira beleivódtak már az életünkbe, hogy bizonyos esetekben oda sem figyelünk rájuk, már nem keresünk magyarázatot bizonyos dolgokra, csak elfogadjuk azt, ami van és a pillanatnyi helyzeteket kezdjük el magyarázni, hajlamosan arra, hogy az előzményeket nem is tekintjük mérvadónak.

Pedig a ritmus és a dallam körülvesz bennünket, tehát adott, ugyanúgy, mint azok az erők, amelyekről a fizikusok beszélnek. Csak éppen nem feltétlenül egy kopott tankönyv hasábjain kell keresnünk a példákat és a magyarázatokat.

*„Akár egy halom hasított fa,  
hever egymáson a világ,  
szorítja, nyomja, összefogja  
egyik dolog a másikat  
s így mindenik determinált.”<sup>9</sup>*

Voltaképpen minden, amiről eddig írtam azt hivatott alátámasztani, hogy a kettősség (bizonyos esetekben persze sokszoros is lehet) jelenléte markáns formáló erő, olyan tényező, amely elhanyagolhatatlan, ha elemezni készülünk.

Bekezdésem címe, ha úgy tetszik, paradoxon is lehet, hiszen nem jelenthetjük ki kategorikusan, hogy vége lenne a posztmodernként aposztrofált

korszaknak, hiszen mindaddig, ameddig élnek és alkotnak apostolai (pl.: Jean Baudrillard), addig számolni kell ezzel az irányzattal és nem léphetünk csak úgy át rajta, paradigmáiból építkezhetünk és egyben vitatkozhatunk is állításaival.

A posztmodern megkérdőjelezi a szubjektum önazonosságát, a korlátlan érvényű világmagyarázó elveket. A posztmodern szerint a világ többértelmű, ami magában foglalja az önellentmondásosság létét is.

Éppen ezért akár mondhatnánk azt is, hogy időről időre retrospektív jelleggel állunk a tények előtt, élvezzük a már-már giccsbe hajló nosztalgiaét ugyanúgy, mint azokat az eszmei síkra terelt kérdéseket, amelyeket az underground, az offshore és a main stream irányzatok<sup>10</sup> (és médiumok) kínálnak fel számunkra. Valamint ne felejtjük el azt a tézist sem, miszerint a történelem is ismétli önmagát.

## Virtuális valóság

Az internetes és mobil szolgáltatások korát éljük. Ez a mondat már-már közhellyé vált. Nem lesznek többé „nagy földrajzi felfedezések”, hogy kitégítsák a rendelkezésre álló anyagi teret. De talán már nincs is szükség arra, hogy fizikálisan tegyünk utazásokat szélteben és hosszában a bolygón?

Az anyagi javak megszerzésére irányuló folyamatok felgyorsultak. A lehetőség birtoklása, miszerint képesek vagyunk tovább gyarapodni az anyagiségben, elhomályosítja a gondolatra irányuló törekvéseinket. Minden létszintér előrébb

tolódott. Nincsenek éles határvonalak, a felfokozott tempó nem ad lehetőséget egy emberi életnek arra, hogy beteljesedjék. Nem marad más, csak a menekülés a valóság elől.

A helyzet nem ilyen egyszerű, a meneküléshez stratégiák is kellenek. Az egyén már rég nincsen rákényszerítve arra, hogy menekülési útvonalakat gyártson. Megteszi helyette a társadalom. Neki csak választania kell, melyik éppen aktuális ajánlatot tartja vonzóbbnak. Menekülésen nem a szó szoros értelembeli megfutamodást kell értenünk, hanem a pótcselekvéseket, mint például a vásárlást, kapcsolattartást, utazást és még lehetne sorolni tovább. Mindegyik fontos szerepet tölt be egy életpálya alakulásában. Megfelelő szinten tartás nélkül valóban nem többek ezek, mint alapvető szükségletek. De merre billennek a dolgok? Már nem mondható el az, hogy mindenki ura cselekedeteinek. Felső manipulatív erők irányítják a folyamatokat. A cél pedig, hogy hitelesnek tűnjenek a megcélzottak szemében. Nincs szükség az átgondolásra, az akció gyors és könnyörtelen. A gondolkodás a tudatmódosító elméleteket gyártó szakemberek privilégiuma, nem a fogyasztóké. Az elsőprő hatás a lényeg.

Az egyén pedig ráharap a csalira, elhiszi, hogy a fogyasztáson és annak mértékén keresztül vezet az út az üdvösségbe. Tévéképernyőkről mosolyognak ránk a zsebmetsző „lelkipásztorok”, s máris színes bővlik között időzhetünk katalógusaik segítségével.

De a megcélzottak egymást is sarkallhatják fogyasztásra. Az ember gyarló, pláne itt mifelénk. A vágyak – hogy ne érjen megkülönböztetés bennünket amiatt, hogy nem a divatos trendnek

megfelelően cselekszünk – összeadódnak. A végkifejlet pengeélen táncol. A praktikum zsenialitása és az örült szenvedély.

Külső szemlélőnek olyannak tűnhet, hogy a belső készítés hatására végbemenő válaszreakció nem más, mint a fogyasztás, ami pusztán fizikális úton megy végbe. Ám ha jobban belegondolunk, és nem hagyjuk figyelmen kívül a menekülésről írtakat, elgondolkodhatunk a virtuális valóság mibenlétében. Nem csupán kézzelfogható termékek és szolgáltatások nyelik meg az embert, információt is fogyasztunk. A kommunikációs hálóknak valójában az egymásnak nyújtott információk lehetőségei humántermékei. A hagyományos kommunikációs modellek értelmezése állandóan változik. „Eladunk” és „elveszünk”, tehát megpróbáljuk magunkat mások által is fogyaszthatóvá tenni. A kapcsolatteremtés, amely ehhez segít, nem feltétlenül kell, hogy oda-vissza működjön. Az Interneten található honlapok között nem egynek a témája az, hogy egy adott személy vagy csoport önmagáról és kedvenc időtöltéséről hoz létre weboldalakat.

Nem követelmény ismernünk azokat, akikkel a csevegőprogramok hoznak össze bennünket. Kortalan, nemtelen, felületes érzelmvilág tárul fel előttünk. „Kegyes” hazugságok mögé rejthetjük igazi arcunkat. De ha valaki csak mások társalgására kíváncsi, azt is megteheti, hogy néma szemlélőként vesz részt a játékban. Valóban csak játék lenne az ilyesfajta kikapcsolódás? Meglehet, hogy játéknak, kikapcsolódásnak indul, ami nagyban elősegítheti az egyén virtuálissá válását. A lehetőség mindenki számára adott. Fiktív személyiséget álmodhatunk meg magunknak, ahol

sosem lesz visszaellenőrizhető az, hogy kik is vagyunk tulajdonképpen.

A veszély ebben rejlik. Több párhuzamos életet élni nem kis megpróbáltatás,<sup>11</sup> mert idővel mind-egyiknek meg kell felelni valamilyen szinten. Életet adhatunk és el is vehetjük, még ha csak virtuálisan tesszük mindezt.

## A hatalom leképezése

Létezik-e negyedik hatalmi ág?<sup>12</sup> És ha igen, akkor mi lenne az? Valóban a sajtó (nyomtatott és elektronikus média), vagy minden szakterület alkalmas arra, hogy magát ezzel a nem túl szerény jelzővel illesse? A kérdésre valószínűleg egyszerű nimmal is lehetne válaszolni, én mégsem ezt teszem. Fontosabbnak tartom ugyanis azt, hogy a hatalmi összefonódások szemszögéből vizsgáljam meg ezt a felvetést.

Egy rövid kitérőt azért tennék, mielőtt belemenék a részletekbe. A közgazdaságtudomány is igényt tarthatna a jelzőre, mivel semmivel sem áll messzebb a hatalom gyakorlóitól, a politikától, az egzaktágtól és a virtualitástól, mint a média.

Mint azt már tanulmányom elején írtam, az emberiség folyamatos közléskényszerrel, illetve vágygyal él. Éppen ezért mindig vannak, voltak és lesznek olyan tényezők, amelyek maguknak akarják az adott csatornák feletti uralmat. Kezdve a válásoktól a szegregációt követő állami hatalmáig.

Nilván, ha csak a kommunikáció szempontjából nézzük ezt a felügyeletet, már akkor is markáns szerepkörrel van szó, hiszen a nyelvhasználat és az írás az ókortól a koraközépkori-középkori ál-

lamlapításokon át a nemzetállami törekvésekig, sőt azokon is túl, markánsan meghatározták egy-egy hatalmi éra szerepét, törekvéseit.

Nem elhanyagolandó ugyanis, hogy ki és miként rendelkezik a tudás (az információ) felett. Ezek a törekvések még messze vannak attól a ponttól, amiből kiindultam, de már jól látható az, hogy ott van a csírája annak a törekvésnek, amely a történelem folyamán végigkíséri majd a normatív médiamodellek alakulását az autoritertől a demokratikusig.<sup>13</sup>

Ezzel együtt felvethető az a kérdés is, miként működnek a vallások (világvallások és egyházak), mint média-multimédia. Gondoljunk csak vissza a szakrális szinterekre. De ha a Tórárt, a Bibliát, a Koránt vagy esetleg más vallási műveket tekintünk, mindegyiknek megvan az a tulajdonsága, hogy egyházak és híveik előtt dogma szerepét töltsék be. Ebben az esetben hitről beszélünk ugyan, de ha jobban belegondolunk, maguk a politikai pártok is a hitre építenek, tehát elvben a mechanizmus ugyanaz, még akkor is, ha vannak olyanok, akik csak anyagi haszonszerzés miatt állnak ki egy eszmerendszer mellett.

Elmondható tehát, hogy a hatalom és az információ szoros koherenciát képeznek. Államtitkok, titkosszolgálati jelentések, titkos tanok és még sorolhatnánk, mi minden szövi át az emberi történelem útvesztőit. És ekkor még mindig csak a tudás mint hatalom közhelyességéről beszélhetünk.

A tömegművelés szűkebb körű vizsgálataival és a nyilvánosság tér-strukturális változásának köszönhetően új problémák ütötték fel a fejüket. Gondoljunk csak Kossuth és Széchenyi vitájára, miszerint az értőket informálni kell, vagy csak az informál-



taknak kell érteniük.<sup>14</sup>

Nyilván mindkét politikai markáns és a maga nemében páratlan gondolkodó volt ugyan, de abban az esetben, ha a technikai fejlődés jóval előrehaladottabb lett volna – teszem azt, létezik már televízió –, akkor elegendő-e csupán az információ birtoklása, illetve miként alakult volna neves történelmi személyeink sorsa?

Ebben az esetben szinte bárkit megemlíthetnénk, mert azok a mechanizmusok, amelyek a mai viszonyokat indukálják és formálják, már nem csupáncsak az információ megszerzésére törekszenek, sokkal komplexebb folyamatok játszódhatnak le a legegyszerűbb jelenség mögött is.

A világtörténelemből is vehetünk hasonló példát, az Egyesült Államokban az 1960-tól kezdődnek az elnökválasztáshoz kapcsolható televíziós viták. Richard Milhous Nixon és John Fitzgerald Kennedy közül a fiatalabb és charme-osabb jelölt jött ki győztesen, akit tudatosan készítettek fel az új médium kezelésére, kihasználására. Ezzel szemben Dwight David Eisenhower 1957-ben szívrohama és csípőműtété ellenére másodsor is elsőprő győzelmet aratott, igen ám, de ekkor még csak rádión keresztül történt a megmérettetés. Így egyszerű a magyarázat, a retorika és az információk hathatós alkalmazása is elég volt a sikerhez. Ugyanez módszer már nem elegendő a vizualitással szemben.

És ha tovább haladunk az időben Ronald Wilson Reagan kapcsán is láthatjuk, színészként kezdte pályáját, így nem volt idegen számára a kamera előtti szereplés. A siker kulcsa tehát legalább annyira függ a médiumok adta lehetőségektől és azok hatékony kezelésétől, mint magától a megszerzett információtól.

## A mediatizáció tükre

A médiumok sokszínűsége úgy hálózta be a mindennapjainkat, virtuális és valós tereinket, mint ahogyan az ereződő, beidegződő szervek fejlődnek. És valóban, ez a fejlődés szakadatlan, minden pillanatban újabb és újabb megoldások keletkeznek, és válnak hétköznapivá, egyfajta technikai közhellyé.

Ezzel együtt sokan ügyet sem vetnek a háttérben megbúvó, mindennek érvényt adó folyamatokra, mert nem érdekli őket, csupán a praktikum szempontjából használják a kínálózó lehetőségeket. Ezzel tulajdonképpen semmi baj sincsen, hiszen a felhasználónak nem feltétlenül kell jártnak lennie a használt rendszer működésében, ám idővel mégis lesznek, akik érdeklődnek, és belemélyednek a hétköznapivá váló metódusokba. Akadnak olyanok is, akik nem értik, vagy csak felületesen sejtik a mozgató elveket, de mégis közel szeretnék érezni magukat a tűzhöz. Ők nem törődnek a tanulás folyamatával, nem is akarnak tanulni, csak a megmondó szerepét csikarják ki maguknak, hogy ezáltal ideig-óráig (akár éveken át) lubickoljanak a mediatikus térben.

Ezzel az utóbbi jelenséggel sem lenne baj, de mint tudjuk a spirál<sup>15</sup> lefelé végtelen. A társadalmi felelősségvállalás, a mediatikus majomszeretet sem tartozik a meghatározó trendek közé. Igazából manapság a szélsőségek világát éljük, mind politikailag, mind pedig kulturálisan. Ez persze nem jelenti azt, hogy a standard értékek eltűnnének, csak éppen olyan ez, mint amikor azért nem találunk valamit, mert éppen eltakarja előlünk egy éppen az asztalon heverő másik tárgy, amit elővettünk.

A probléma abban gyökerezik, hogy vannak, akik nem tudják, illetve nem akarják szétválasztani az okítást és a szórakoztatást. Az ilyen anomáliák miatt kapnak teret az önjelölt hősök, a rátartiak, a csak lexikálisan okosok és még sorolhatnánk.

Mindezek mellett, ahogyan Platón barlanghasonlatát ismerjük, úgy fordítható át a mediátikus tér is egyfajta barlanggá, ahol a tűz szerepét átveszik a leképezéshez a közvetítő médiumok.

A valódi létezők az egyes dolgok általános érvényű fogalmai, az emberek által látott dolgok az ideák mintájára jöttek létre, ám azokhoz csupán hasonlíthatnak, azok tökéletességét nem érhetik el.

Amennyiben az ideák világa és a valóság közti viszonyrendszert vizsgáljuk, akkor felmerül a kérdés, hogy mi volt a közties állapot, ha a világ leképezése mellett létrejön egy újabb leképezés, ugyanazon az ideán belül, mint mikor két tükröt egymásba fordítva anyagszerűvé tesszük a végtelen fogalmát.

Az angol nyelvben a looking-glass (tükör) szóban érezhető ez a szemléletes kifejezés mód, valamint az irodalomban is számos alkotót ihletett meg a barlang (üreg) és a tükör.<sup>16</sup>

És hogyha mi is követjük a fehér nyulat, rá kell jönnünk, hogy voltaképpen nem egy jólfésült mellényes, zsebórács rágcsáló az, aki az orrunknál fogva vezet, inkább hasonlítanám egy hefneri példányhoz.

## Irodalom

- BARROW, John D.: *A művészi világegyetem*. Budapest, 2000.
- BAUDRILLARD, Jean: *Az utolsó előtti pillanat (A közönyös paroxista)*. Magvető, 2000.
- ECO, Umberto: *Nyitott mű*, Európa 2006.
- GÁLIK Mihály: *Médiagazdaságtan*, Aula, 2003. pp. 28-30.
- Habermas, Jürgen: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1971.
- Hajdú Gábor: *Az egydimenziós ember és a XXI. század*. In: Kistáska 54. szám. 2007. december
- JÓZSEF Attila: *Eszmélet, 1933-1934 tele; Magad emésztő 1933 [?]* In: *József Attila összes versei*. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975.
- KAPITÁNY Ágnes – KAPITÁNY Gábor: *Józsa Péter és a kulturális blokkok kutatása*. In: Vasi Szemle, 2003.02.
- KEROUAC, Jack: *Úton*. Európa Könyvkiadó, 1983. Bartos Tibor fordítása.
- KOSÁRY Domokos: *Az új politikai sajtó előzményei*. In: *A Magyar Sajtó Története I. 1705–1848*.
- MARCUSE, Herbert: *Az egydimenziós ember*, Kossuth Kiadó, Budapest, 1990.
- MAZZOLENI, Gianpietro: *Politikai kommunikáció*. Osiris, 2002.
- Az ELTE fizika-kémia szakának tanári előadásaiából*: <http://phys.chem.elte.hu/tanareloadas/Osz/idobeoszt-reszl.htm>
- ZOLTAI Dénes: *Az esztétika rövid története*. Helikon, 1997.

## Jegyzetek

- 1 Marcuse a javak és szolgáltatások közti szabad választás problémájának azt tartja, hogy „*ezek a javak és szolgáltatások a gürcöléssel és szorongással teli élet fölötti társadalmi kontrollokat – vagyis az elidegenülést – tartják fenn*”. Amennyiben mindannyian ugyanazokból a javakból részesülhetünk, akkor az az osztálykülönbségek kiegyenlítődéhez vezet. Marcuse úgy véli, ennek a folyamatnak ideológiai funkciója van. Ehhez a folyamathoz való idomulás nem kiegyenlítődést jelent, pusztán a „Fennálló” fenntartásából való részesedést mutatja. Ha ma nem is feltétlenül az osztálykülönbségek eltűnése a legfontosabb aspektus, mindenesetre a fogyasztásunkkal nap mint nap legitimáljuk a rendszert. Jó fogyasztóként élvezettel válogatunk az élénk tett áruk között, miközben fel sem merülnek ennek az életformának a következményei és lehetőségei. Marcuse (1990: 30), Hajdú Gábor (*Az egydimenziós ember és a XXI. század*. In: Kistáska 54. szám. 2007. december)
- 2 Papp Zsolt 1971, In: Jürgen Habermas, *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása* 383. o.
- 3 Uo.
- 4 A változás mint olyan egyenértékű lehet a fejlődéssel, ám ez utóbbi nem minden esetben igaz. Látszólag a megszokottól való eltérés magában rejthet egy pozitív indukciót, amely további hatásokat gerjeszthet. Ám ezek a hatások a pillanatnyi értékek mellett hosszabb távon átfordulhatnak súlypontjukon, romlásba taszítva azon szereplőket, akik bíztak és hittek a változások jótékony hatásaiban.
- 5 John D. Barrow, *A művészi világegyetem*, 97-98. old.
- 6 Uo.

- 7 Az irodalmat ne csupán klasszikus, illetve szórakoztató irodalomnak tekintsük, hiszen viszonyrendszerben nézve nem alá-fölrendeltség az, amiről beszélünk. Szerves kiegészítések is történhetnek a két szegmens között. Oda-vissza működhetnek azoknak az elemeknek a cseréi, amelyek egyikből a másikba töltik önmön lényegüket.
- 8 Jack Kerouac *Úton* című regényének fő tézise, miszerint: „*Súlyos nyavalyából lábaltam kifele – nem is részletezem most. Keserves huzakodásainknak is köze lehetett hozzá, elég annyi, s hogy az érzésem az volt, pusztul a világ.*”
- 9 József Attila soraiban a termodinamika II. főtétele jelenik meg, ami rávilágít arra, hogy a tapasztalat szerint egyes folyamatok önként lejátszódnak bizonyos feltételek mellett, a folyamat lejátszódása után azonban az eredeti helyzetet visszaállító folyamat nem játszódik le önként, „külső beavatkozás” nélkül.
- Az önként végbemenő folyamatok nem mennek végbe önként az ellenkező irányba. Jellemzőjük, hogy az önként végbemenő folyamatokat nem lehet visszafordítani anélkül, hogy valamely változást ne okoznánk a világ valamely részében! Ezek az *irreverzibilis folyamatok*.
  - A reverzibilis folyamatokról, melyek egyensúlyi állapotok sorozatán keresztül végtelenül kicsiny megváltozásokon keresztül játszódnak le. Ezek a folyamatok visszafordíthatók, *reverzibilisek*, anélkül hogy valamely változást okoznánk a világ valamely részében.
- 10 A nagy számok törvénye alapján válhat main stream az undergroundból, tehát az amatőr, pillanatnyilag ismeretlen produktumok (legyen szó tudományról, művészetről és szinte bármiről, beleértve a média self-made celebjait és a politikusokat is) kivívhatják maguknak az elismerést, illetve divattossá válva meghatározó szerepet tölthetnek be. Ezzel szemben az offshore jelenségek sosem voltak vonal alattiak, azokat a már fő sodorba tartozó aktorok hozzák létre. Pl.: pártok ifjúsági tagozatai, befutott zenekarok „szabadidős zenekarai”, pénzemberek befektetései.
- 11 Érdekesnek tartom megjegyezni, azt a rövid távú kísérletet, amelyet 2001-ben végeztem a Csajozás.hu / Pasizás.hu-portálon. Az általam kitalált fiktív, ám mégis személyiséggel rendelkező T. M. karaktere mindössze három hetet élt meg, ugyanis akkora jutott el a helyzet a kezelhetetlenség szintjére. Kitalált női entitásom annyi „ajánlatot”, illetve kommentet kapott, mind férfiak, mind nők részéről, hogy meg kellett szüntetnem a profilját, mivel nem akartam megkockáztatni a lebukást. Ennyi év távlatából már nem releváns ez a kockázat, éppen ezért is említem.
- 12 Mint az ismeretes, három hatalmi ág létezik: a törvényhozói, a bírói és a végrehajtói.
- 13 Normatív médiamodellek:
- *Autoriter modell*: A sajtótermékek indítása piaci alapokon működik ugyan, ám a lapok erős cenzúrához kötöttek. Főként utólagos cenzúrával történik az ellenőrzés, éppen ezért könnyen tönkremehet bárki, aki befektetett, hiszen semmi nem garantálja, hogy lesz pénze a betiltott termék tulajdonosának arra, hogy újabb számmal rukkoljon elő.
  - *Liberális modell*: A szabad sajtó jellemzője első ütemben 1848. március 15-től a szabadságharc bukásáig. Idealisztikus modell, a szabad akaratra és a szólásszabadságra épít, nincsen cenzúrázva, viszont a piaci törvények érvényesek rá. Ugyanakkor gyenge államot kíván, amely csak a vagyont védi. A monopolkapitalizmus elterjedésekor azonban – mivel leszűkültek a megjelenési lehetőségek – már nem tudja garantálni a szólásszabadság védelmét.
  - *A társadalmi felelősségvállalás modellje*: a liberális modellel szemben fogalmazódott meg az önkorlátozás szükségessége, amely Európában a közszolgálatosság elvén alapult. Főként a Magyar Televízió és Rádió valósítja meg. A kereskedelmiség mellett még ma is észrevehető.
  - *Totalitárius modell*: A diktatúrák médiamodellje, amelyben erős központosítás és cenzúra van. A párt Minisztertanács felügyeli a nyomtatott és elektronikus sajtót. Nem piaci alapokon működik, fix példányszám és tervgazdálkodás jellemzi. Nem profitorientált.

- *Forradalmi modell*: A forradalmi eszméket kívánja maga mellé állítani, szembeszáll az aktuális hatalommal és politikai berendezkedéssel.
  - *Demokratikus modell*: A társadalmi felelősség modelljét kritizálva rámutatott arra, hogy önkorlátozás esetén a bürokratikus apparátus enged a politika nyomásának, így a média szabadsága korlátozottá válik. A modell utópikus ideája például egy sok alternatív helyi rádióadóból álló hálózat, mely megvalósíthatná a pozitív diszkrimináció elvét.
- 14 Mindkettőjüknek a liberális, alkotmányos polgári nemzetállam megteremtése volt a célja. Kossuth gyorsabb változásokat akart, nem volt tekintettel az udvar érzékenységre, így küzdött a nemzeti önrendelkezésért is. Az arisztokráciával szemben pedig az ellenzéki köznemességet tartotta a változások irányítójának. Míg Széchenyi 1842-es akadémiai beszédében a nemzetiségekkel szembeni türelemre intett, addig Kossuth a kor szellemének megfelelően harcos nacionalista, az asszimiláció híve volt. A reformkor politikai küzdelmeiben a liberalizmuson belüli áramlatok harca – például Széchenyi és Kossuth vitája – tűnik meghatározónak. Nem szabad azonban elfelejteni, hogy a korszak fő politikai frontvonala az áramlatokat magában foglaló, belső vitákat folytató liberalizmus és a nagyon is erős pozíciókkal rendelkező konzervatív-abszolutista-állagörző politika között húzódtott.
- 15 A kulturális spirál, ami a kulturális blokkok egymáshoz viszonyított rendjét mutatja fordított tölcser alakban. A felső viszonylag keskeny szegmensében található az elit, lefelé haladva a közép, az alsó illetve a perem helyzetűek. A kulturális blokkok közti átjárhatóságról Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor így ír: *„Hogy valaki végül is melyik kultúrát választja”, az tehát annak a függvénye, hogy melyik kultúrátípus belső szerkezete fejezi ki leginkább az egyes ember társadalmi helyzetéből, képességeiből, vágyaiból, előéletéből stb. összeálló egyéni világot.”*
- 16 A Grimm-testvérektől kezdve Lewis Carrollig nem csupán a gyermekirodalom jeles képviselői azok, akik a lét leképezéséhez kapcsolódva egyfajta ideális világot manifesztáltak.

*Sándor Balázs*  
*Kereslet és kínálat,*  
*avagy művészetfilozófiai kitekintések*

Grafomániáról már hallottunk, de létezhet-e ugyanezen meg gondolás révén piktómánia is? Ha felcspajuk az idegen szavak szótárát a megfelelő szószedetnél, a következőt találjuk: grafománia – beteges írásszenvédély. Ezt az analógiát követve a piktómánia beteges képalkotási szenvédély lenne. Most ne csupán egy unalmas tanóra, esetleg várakozás alatti firkálgatásra gondoljunk, hiszen a grafomán ember sem vesződik csupán szavak vagy mondatok véletlenszerű papírra vetésével. Meglehetősen dagályosan, hosszan ecsetelve próbálja meg vélt vagy valós világát, igazságait elének tární, olykor még a posztmodern filozófia ködös crossing over<sup>1</sup> megfogalmazásaitól sem retten vissza.

Kijelenthetjük nyugodtan, hogy törekszik valamire.

A beteges képalkotó sem firkálgat, festetet, pacsmagol csak úgy bele a nagyvilágba. Az általa létrehozott vizuális megfogalmazások hasonlóak egy grafomán tevékenységéhez.

Persze most jogosan lehetne azt gondolni, hogy a művészet minden területén belefuthatunk a mániákusok illetén skatulyáiba, de ha jobban belegondolunk, a kényszeredettségg egyfajta monotonitás, ami elsőre talán nem is tűnik annak, mégis magában hordozza vagy hordozhatja az élvezet hiányát és azt, hogy az alkotó és majdan a befogadó is mellőzze az örömet. Az örömet, amely az alkotáshoz társul és az örömet, ami nélkül nem teljes a befogadás.

Lukács György *Régi kultúra és új kultúra* című 1919-es tanulmányában<sup>2</sup> már kitér arra, hogy amennyiben a művész elveszti a kontinuitást az alkotási folyamatban, tehát a tervezés és megva-

lósítás során nem egyes egymaga viszi véghez a folyamatokat, akkor az alkotás primer öröme is elvész és ezzel együtt maga az érték is megkérdőjelezhető.

*„A termék és létrehozója közt való viszony szempontjából nézve a dolgot pedig csak akkor lehet kultúra, ha alkotója szempontjából minden termék létrejötte egységes és befejezett folyamat. Mégpedig olyan folyamat, amelynek feltételei az alkotó ember lehetőségeitől és képességeitől függnék. Az ilyen folyamatnak legjellemzőbb példája a művészi alkotás, amikor is a mű egész keletkezése a művész kizárólagos munkájának eredménye, és a létrejött alkotás minden részletét a művész egyéni sajátosságai határozzák meg. [...]*

*Mert a kultúra szempontjából a termelés forradalmasítása egyfelől azt jelenti, hogy a termelés folyamata szakadatlanul a felszínre hoz olyan mozzanatokat, melyek a termelés menetét és mikéntjét döntően befolyásolják, anélkül hogy bármiféle összefüggésben lennének magának a terméknek – mint öncélú alkotásnak – lényegével. (Így kivész az egész iparból, építészetből stb. az anyagszerűség.) Másfelől a piacra termelés következtében, ami nélkül a termelés kapitalista forradalmisága elképzelhetetlen volna, a pusztá újszerűség, a meglepő, a feltűnő elemek jutnak érvényre a termék előállításában, minden tekintet nélkül arra, hogy a termék igazi, belső értéke ezáltal fokozódik-e vagy csökken. A termelés eme forradalmiságának kulturális visszfénye az a tünemény, amit divatnak szoktunk nevezni. Divat és kultúra pedig egymást lényegükben kizáró fogal-*

*makat jelölnek. A divat uralma azt jelenti, hogy rövid időközökben megváltozik a piacra hozott termékek formája, minősége stb., tekintet nélkül arra, hogy azok akár a célszerűség, akár a szépség szempontjából beváltak-e vagy sem. Az ilyen piac természetesen hozza magával, hogy bizonyos időközökben új dolgoknak kell létrejönniük, mégpedig a régiektől gyökeresen különbözően újaknak, olyanoknak, amelyek nem támaszkodhatnak a régiek előállításában elért tapasztalatokra. Ezeket a fejlődés gyorsasága miatt vagy nem is lehet összegyűjteni és megemlékezni, vagy nem is akar senki rájuk támaszkodni, mert a divat természete éppen a régítől gyökeresen elütött követeli meg. Így elpusztul lassan minden szerves fejlődés, és iránytalan kapkodás, valamint nagyképzű és nagyhangú kontárság lép a helyére.”*

Lukács a termelés-tömegtermelés oldaláról veszi vizsgálat alá a kultúrát és a művészetet, amely jó kiindulópontja az én okfejtéseimnek is. Lukács elidőzik a kapitalizmus és a kommunizmus (szocializmus) marxista filozófiájánál, nem titkolva ellenszenvét. Ennek tükrében nem szabad megfedkezünk arról, hogy az Új Világrend<sup>3</sup> szempontjából valójában teljesen mindegy, hogy milyen ideológia az, amelynek mentén haladunk. A végkifejletet illetően a célok egységesek minden oldalon.

## Mediatizált igények

A feudális viszonyrendszerektől még mindig nem sikerült megszabadulnunk. „Azé a föld, aki megműveli” – oly sokszor kerül elő ez a közhelyet

vált szállóige. Legyen szó a radikális parasztpárti elgondolásokról, háború utáni földosztásról; Tánacsics Mihály szavait szabadon és újraértelmezi a politika.

Az elv mostanra mit sem változott, csak a térszemlélet lett más, egyfajta gazdasági és technikai átstrukturálódásnak köszönhetően. A feudum (föld) birtoklása után a XX. század felfokozott társadalmi szerkezetváltozásaival, törésvonalaival egyenes arányban létrejött egy új közeg, egy új virtuális, ám mégis kézzelfogható közeg: a médium. A feudális hatalmi berendezkedések után a mediális hatalom vált meghatározóvá. Mostanra már szinte minden érdekcsoport rájött arra, hogy a médiumok birtoklása nélkül nem vezet út a dícsőségbe. És a médiumot is művelni kell.

Ezen a ponton ketté kell választani azt a mechanizmust, ami magukra a médiumokra vonatkozik és azt a tárgyasodást, ami a fogyasztók elé kerül. Lehetne hosszan moralizálni azon, hogy a médializmus nagybirtokosai tisztában vannak-e a minőség és mennyiség kérdésével. És itt határozottan le kell szögeznünk azt, hogy igen, tudják mit és miért cselekszenek. Ebben a műfajban a moralizálásnak csak egy csekély filmbevonat jut azon tenger felszínén, amelyen kufárok és kalózok, idealisták és a szerencse lovagjai egymás vitorláiból fogják ki a szelet.

A művészet mint termék jelenik meg a különböző platformokon és a média, mint mindent, ezeket a manifesztumokat is képes beárazni. Nem kell fatalistának lenni ahhoz, hogy belássuk; minden válhat eszközzé, legyen szó tudományról, művészetéről, politikáról. Cél a Brand Loyalty mindenek felett.



Vegyünk egy egyszerű példát. Miért kerülnek sokba azok a termékek, amelyek ismert márkanevek alatt futnak? Valóban szinte megfizethetetlen minőséget kapunk pénzünkért cserébe? Vagy csupán elegendő, ha egyvalaki megvesz egy felülpozicionált tárgyat és máris létjogosultságot nyer a tézis, miszerint az adott márka értéke még így is szinte egyfajta önfeláldozó gesztus a tervezők és gyártók részéről a fogyasztók felé? A médiumot művelni kell, s ez nem jelent egyet a fogyasztók műveltetésével. A trendek és brandek íróasztalok mögött születnek. Néha bizonyára így van ez.

A művészi attitűdök is markánsan megjelennek a színtereken a nagy márkák által piacra dobott divat, design vagy életmód termékeihez hasonlóan. A műalkotást és a művészt is be lehet lőni egy szintre, mesterséges és valós létjogosultságokkal egyaránt. De valóban a kereslet határozza meg a kínálatot? Esetleg a kínálat generálja magának a keresletet? Honnan lehet megismerni a kóklert, ha mindig csak róla hallunk és olvasunk fennkölt viszonylatokban.

Jól bevált módszer a világban, hogy nem kell mást tenni csak fizetni a publicitásért és ezzel egyenes arányban generálódik a hírnév. Fizetett elemzők, kritikusok, újságírók, televízió- és rádiócsatornák ontják majd magukból a valóságot elhomályosító dicsfényt és himnuszokat. Amennyiben valaki még szociális érzékenységeről is tanúbizonytságot tesz, akkor talán fizetni sem kell a médiumoknak. Azok egyszerre valósíthatják meg a minden igényt kielégítő tájékoztatást és a közszolgáltatást.

## A Bansky-jelenség

Nem árt, ha az elején tisztázzuk: Bansky és a köréje szőtt legendák és felhajtások az utóbbi évek egyik legnagyobb és legjobban sikerült média-hackje. Sajnálom, ha ezzel sokak számára porig romboltam egy idealisztikus világot, de sajnos Fantáziaország és a valóság ebben az esetben nem határosak egymással. Vagy ha létezik is a határ, akkor oda csak a szigorú vízumrendszer leküzdésével vezet az út.

Adott egy független művész, aki nem csupán street arttal, de még képzőművészettel is foglalkozik. A világ számos, egymástól távol eső pontján megtalálhatóak alkotásai, kiállításokat szervez, illetve szerveznek a nevében (a nevével). Film is készült róla *Kijárat az ajándékbolton keresztül* címmel (*Exit Trough the Gift Shop*, 2010.), valamint 2012-ben Budapesten a Mélycsarnokban kiállítással emlékeztek meg munkásságáról és egy könyvet is kiadtak munkáiból. Felettből érdekes mindez annak tükrében, hogy a művész fizikálisan nem volt jelen, valójában még senki sem tudott kézzel fogható bizonyítékkal szolgálni létezéséről. Sajnos a magyar nyelvű könyv nem több mint a 2010-es film nyomtatásban megjelent kivonata, semmilyen plusz információval sem szolgál, sőt, aki figyelmesen elolvassa a bevezető sorokat, maga is rájöhet: Bansky nem létezik.

Ha valaki már járt a hivatalos weboldalán ([bank-sy.co.uk](http://bank-sy.co.uk)) egyből felfedezhette a logó melletti TM jelzést, ami magára Banskyre mint márkanevre (Trade Mark) utal. De mindezekkel együtt, hogy az embereket, a fogyasztókat foglalkoztatja a dolog, máris létjogosultságot nyert az egész fel-

hajtás, teljesen mindegy, hogy a körítés egy személyt, vagy alkotócsoportot, csoportokat takar-e. A jelenség életre kelt és működik. A vírusmarketing révén létjogosultságot nyertek az utcai művészek, helyet követelve maguknak a main stream áramlatban. Olyan ez, mint mikor egy underground zenész hirtelen magas rangú művészeti díjat kap. Nem az a lényeg, hogy személy szerint ki vette át az elismerést, hanem az, hogy egy addig lenézett vagy marginálisnak tekintett irányzat végre létjogosultságot nyert.

A Bansky mozgalom megtette azt, hogy beárazta a street artot, folyamatosan képes tematizálni és szinten tartani az érdeklődést egy olyan szubkulturális jelenség irányába, amely korábban nem csupán megvetett, de üldözött is volt – valójában még a magukat művésznek, műértőnek, műkedvelőnek tekintők körében is.

Ezzel a folyamattal generálódott egy másik is: hogy a képzőművészet újra felfedezni látszik azokat a gyökereket, amelyeket bizonyos érdekcsoportok már a 80-as évek óta szívesebben látnának az összművészetek csarnokán kívül.<sup>4</sup>

## Tagelők és egyéb állatfajták

Az utca művészei még ma is több oldalról ki-rekesztettek. Egy igazán fanatikus graffitist soha sem fogja „lealacsonyítani” magát a szó szoros értelemben vett művészet szintjére. Számára áruulás lenne az, ha galériákban mutogatná alkotásait. Ez azzal magyarázható, hogy ezek a munkák magukban rejtik az esendőséget és a mulandóságot. Valójában minden magában rejti az időtől való

félelmet, csak hajlamosak vagyunk elhinni azt, hogy a nemesebb anyagoknak (vászon, olaj, nyomatok, rézkarcok, stb.) pátosza van. A minőség köré font ideológiák az idő előrehaladtával farizeussá teszik az alkotót és szemlélt egyaránt, így az erre hajlamosak örökre eltévednek a dogmák labirintusában.

Azonban túlságosan szabadosnak sem kell lennünk. A tiszteletet mindenkinek meg kell adnunk. Azok a (többnyire) suhancok, akik magukat önjelölt utcai hírmondónak gondolják, és sorra piszkítják be mások munkáit és tulajdonát, nem tekinthetők művészeknek. Nem többek felfuvalkodott egoistáknál, akik számára semmi sem szent, csak sérthető. Még egymás tagjeit, firkáit is képesek meggyalázni, nem beszélve azokról az alkotásokról, amelyekhez sem szellemükkel, sem képességeikben nem érnek fel. Sajnos az átlagember nem tesz különbséget a street art és a vandalizmus között. Számukra teljesen mindegy, hogy mit látnak éppen. A média társadalmi vetületeit tekintve nem tesz azért, hogy a valódi érték létjogosultságot nyerjen.

Mint ahogyan a gerillakertészeket sem szabad egy kalap alá venni a tömbházak között kiskertjüket kapirgáló lakóközösségekkel, akiknek tulajdonképpen együgyűségükben rejlik az erejük.<sup>5</sup>

A tömeg, a massa mindent benyel, lefelé a spirál végtelen.<sup>6</sup> Sokan emlegetni vélik néha Orwell gondolatrendőrségét, de valójában ők azok, akiknek nincsenek önálló gondolataik.

## Plázák viadala

A művészet mint jelző már mindenhol fellelhető. Legyen szó gasztronómiáról, ezoterkáról vagy az életről. Bizonyos körökben a művészi művészet kifejezés sem ritka, hogy ezzel még jobban hangsúlyozzák a mondanivaló fontosságát, vagy éppen kisajátítsák maguknak az aktuális aktualitást.

A lényegi valóság, a kiindulási pont úgy halványodik el, ahogy a tekintetünk a semmibe vész, ahogyan egyre távolodunk az igazság magjától. Szinte már nem is tudjuk, mi volt az, ami elindított egy folyamatot, csak folyamatosan rágódunk egy csonton, amit újra és újra elébünk dobznak azok, akiknek csak ahhoz fűződik érdeke, hogy újra és újra rágózzunk valamin. Valamin, ami tulajdonképpen messze áll saját valónktól, de mégis hihető, mert ha körbenézünk, mások is azt csinálják.

Kicsit egyszerűbben szólva, uniformizálva lettünk és butítva vagy éppen lebutítva. Teljesen hihető és kielégítő az, hogy minden rendben van, mert mások sem hiányolnak semmit. Látszólag. Valójában mindenki hiányolja, mégpedig ugyanazt a dolgot: még több fogyasztói javat mindenkinek. Mindegy, hogy ehető, iható, bemutatható, a lényeg a birtoklási vágy felébresztése, mindenkor és mindenkiben.

Mint azt már említettem, nagyban megy a beárzás. A legtöbben elhiszik, hogy mert sokszor mutatnak valamit a médiában, az valóban értéket képvisel. Legyen szó reklámról (apropó a reklámművészetről még nem is beszéltünk) vagy kulturális köntösbe bújtatott tukmálásról. A színész és a színdarab, a festmény és a festő, a zenész és a dal, a regény és az írója csupán azért lesz jó, mert

a kritikus megmondja, hogy mi a jó. Velük nem lehet vitatkozni, mert csak ők értenek a témához, más, aki értéket ítélne, sarlatán csupán. De valójában kell-e az értéket ítélni, elítélni vagy megítélni? Nem elegendő, ha mindenki magától dönt? Na, kérem, akkor nem lehetne senkit sem terelgetni, vezetgetni, mert mindenki csak menne ám a saját feje után. És az kinek jó? Mert a piacnak nem, az biztos.

Ha mindenki azt vásárolná, és azt tartaná szépnek, értékesnek, maradandónak és becsülendőnek, amit akar, akkor bizony sokaknak felkopna az álla. Az egységben erő lakozik, és ezt az egységet ki is kell használni. A multik és a plázák, a nagyérdemű bútoráruházak mind-mind megpróbálják megalkotni sajátos művészeti képüket, értékeiket és akaratukat.

Tömegesen jelennek meg a feszített pannó-szerű printek és szobrocskák, nyomatok és fotóreprodukciók, amelyek olyan egyedinek hatnak a műértetlen közönség szemében. Persze senkit sem szabad vád alá helyezni azért, mert valamilyen tömegterméket vásárol, de a műalkotások kapcsán azért ne dőlünk be olyan könnyen. Itthon és külföldön, pláne valamelyik észak-afrikai országban, esetleg Ázsiában egyaránt belesétálhatunk a csapdába.

Kellemes élmény volt számomra az a kiállítás, amelyen a művész saját, ezen témába vágó hitvallását is olvashattam a kiállított alkotások mellett: *„Amennyiben Ön hajlamos a képalkotásra, tisztelettel felkérem, hogy lépjen fel a tömegtermelés eme mellékterméke ellen. Amennyiben van otthonában nagyáruházban vásárolt (gyártott) képe, fesse át azt.*

*Illetve, ha módjában áll, szerezzen be egy ilyen tárgyat átalakítás céljából és csatlakozzon sorozatomhoz. Az így létrejövő műtárgyak forgalmi értéke álláspontom szerint egyenlő kell, hogy legyen a jelenlegi minimálbér összegével.”*

(Ferencz Dániel)<sup>7</sup>

## A szépség az újszerűségben leledzik?

„Szép a rút és rút a szép.”<sup>8</sup> Egy huszárvágással el is intézhetnénk ezt a kérdéskört, ám ekkor még nagyobb űr keletkezne bennünk, hiszen a szépség kérdését taglalni nem is lenne elég pár oldalon. Az emberiséget foglalkoztató esztétikai, filozófiai dilemma újra meg újra előtérbe kerül. Miért érzünk késztetést arra, hogy unos-untalan a szépséget hajszoljuk?

*„Míg bizonyos modern esztétikai elméletek csakis a művészetben hajlandóak elismerni a szépséget, alábecsülve ezáltal a természet szépségét, más történelmi korokban épp a fordítottjára találunk példát: szépséget akkoriban a természeti dolgoknak tulajdonítottak.”<sup>9</sup>*

Melyek azok a tényezők, amelyek meghatározzák szépségfogalmunkat, mitől lesz valami egyaránt szép többek számára is? Közhelyesen hangzó, nem túl komoly értékítéletként hangzik el sokszor: „Annyira csúnya, hogy már szép!”

Tulajdonképpen nem is tudunk néha mit mondani magunktól, több esetben önismerésre várnunk a szépség megállapítása kapcsán, pedig ha jobban belegondolunk, nem kéne mások érték-

rendjében bízunk, sőt, valójában még mások értékrendjével sem kell egyetértőnünk. Mégis, ha szépségről van szó, hajlamosak vagyunk egyfajta konszenzuson alapuló döntést hozni. A szépség megállapítása kapcsán kényszeresen függünk a környezetünktől. Direkt nem használnám a meghatározás szót, mivel az erre vonatkozó terminológiák egyfajta esztétikai relativitás tárgyköréhez kapcsolódnak.

Az esztétikum, a művészet és a szépség vizsgálata során egy farkába harapó kígyó képe sejjik fel előttünk, nem csupán azért, mert mindig visszatérhetünk a vizsgálódás alaptéziseihez, hanem azért is, mivel bármely ponton bekapcsolódhatunk az ok-okozati viszonyok tényszerű megállapításába, ezzel együtt a lényeg nem vész el. Újra meg újra visszaköszönnek azok a konstellációk, amelyek irányvonalakat adhatnak kérdéseinkhez és következtetéseinkhez.

Nézzük meg a különböző korok szépségideáljait. Ne csupán az emberi szépség legyen az, ami utunkon vezet. A manifestálódott szépség természeti és mesterséges elemei mellett a transzcendentális szépség helyét sem szabad figyelmen kívül hagyni. Ez a valami felett álló meghatározás nem csupán szakrális jellegek csokra, éppúgy beszélhetünk profánról is. A szépség profán jellege viszont nem fogja leegyszerűsíteni a helyzetünket, holott hajlamosak vagyunk abban bízni, hogy ez az oldal, az igazságunk ezen térfele sokkal letisztultabb és átláthatóbb kereteket biztosít a megértésünk számára.

Az értékítélet, mint azt már említettem, közösségi gondolkodás és véleményhalmazok együttes terméke. Még akkor is, ha vélt vagy valós gondo-

lati szintek alakítják a végkifejletet. A mediatikus realizmusként megfogalmazódó értékek sokszor placebók<sup>10</sup> csupán. Körbevesznek bennünket a túlidealizált dolgok. „*És mi mégis láncot hordunk?*” – az esetek többségében fel sem merül a feltétel nélküli elfogadás kérdése. Ha valamit megfelelő ütemben, kellő visszacsatolásokkal tematikusan kapunk, az szinte már a hihető, ennél is tovább mennék: megkérdőjelezhetetlen kategóriába tartozhat. Egy új hullám a maga frissnek tűnő lendületével becsaphatja a természetes értékítéletünket. Beállunk a sorba, mint ahogyan azt mások is teszik. Milyen egyszerű, ha már valamit kitaláltak helyettünk, azt legalább már nekünk nem kell kitalálnunk újra.<sup>11</sup> Ennek okán hajlamosak vagyunk sok dologról elhinni, hogy az mekkora újítás. Némely esetben már rögtön retro köntösbe bújtatva kapjuk a szemérmetlen újrahasznosítást, így még jobban elterelhetik a figyelmet a trendek megalkotói a kulturális plágiumokról.

## IRODALOM

ECO, Umberto: *A szépség története*, Európa Könyvkiadó Kft. 2005.

HABERMAS, Jürgen: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*, Századvég Kiadó, 1993

LUKÁCS György: *Régi kultúra és új kultúra*, In: „Internationale”, 15th of June, 1919. Online Változat: Marxists Internet Archive (marxists.org) 2002.

MARCUSE, Herbert: *Az egydimenziós ember*, Kossuth 1990.

## Jegyzetek

- 1 *A crossing over* (más néven *átkereszteződés*), elsődlegesen genetikai fogalom, amelynek egy formája az a folyamat, melynek során a meiózis profázis I stádiumában párt alkotó két kromoszóma DNS szakaszokat cserél ki egymás között. A crossing over akkor megy végbe, amikor két kromoszóma, melyek homológok (egyik az apai, másik az anyai példány) egy ponton megtörnek, majd újrakapcsolódnak, de már a fordított végükkel. Ha ugyanazon a helyen törnek meg, például ugyanannál a génnél, akkor géncsere következik be. Kommunikációs szempontból az átkereszteződés az információk cseréjét, kapcsolódását jelenti.
- 2 Első publikálás: „Internationale”, 15th of June, 1919. Online változat: Marxists Internet Archive (marxists.org) 2002.
- 3 *Az Új Világrend elmélet* egy összeesküvés elmélet, amelyet a totalitárius világkormány esetleges megvalósulására figyelmeztetők alkottak meg. Az Új Világrendről szóló elméletek azon alapulnak, hogy az árnyékormányok a politikai elit segítségével egy globalista összeesküvéssel létrehozhatnak egy, az egész világ felett uralkodó, tekintélyelvű világkormányt, amely a jelenlegi nemzetállamok helyébe lépne és teljesen ideologizálná megalapítását, mint az emberiség történelmi folyamatainak végkifejletét. Leginkább a politikusok és a pénzügyi szakemberek közt elterjedt nézet, akik arra spekulálnak, hogy jogtalanul irányíthatják, és befolyásuk alá vonhatják egy összeesküvés létrehozásával a vezető szervezeteket. Számos múltbéli és jelenlegi esemény is úgy tűnik, hogy ennek a folyamatnak a része, amely manapság is zajlik annak érdekében, hogy világuralomra törjenek titkos politikai csoportosulásokon keresztül és a törvényhozási folyamatok segítségével. Az összeesküvés-elméletek szerint titkos hatalmi csoportok (Illuminátus rend, szabadkőművesek, Bilderberg-csoport, stb.) összeesküdött, hogy világuralmat szerezzenek egy autoriter világkormány létrehozásával, ezzel megszüntetve az országok szuverenitását. *Az Új Világrend (New World Order)* egy összeesküvés-elmélet egy olyan totalitárius világberendezési, politikai és társadalmi elképzeléssel kapcsolatban, mely szerint a Földet majd egyetlenegy ország alkotja, egy világkormányval, amely a föld erőforrásai fölött egy kézben rendelkezik. (Forrás: Wikipédia)
- 4 Jean-Michel Basquiat vagy Keith Haring munkái ugyanazon táptalajból származnak, amelyek felé a mostani street art művészek törekszenek. Azzal, hogy valaki az esszenciális utcai vizualitást kiállítótermekbe tudja prezentálni, az még nem jelenti azt, hogy a műfajt mint olyat ketrecbe zárna vagy megszelídítene. Ez soha sem fog sikerülni, a siker egyet jelentene ebben az esetben az irányzat halálával. Az viszont senkit se tévesszen meg, hogy akadnak némelyek, akik ezt a trendet meglóvagalva próbálnak pszeudó műveket gyártani. Projektoros kivetítések vászonra való átfestésével imitálják a street art elemeit, valós szellemiség nélkül, tucatárúvá silányítva a művészi kifejezést.

- 5 „*Boldogok az együgyűek, mert övék a mennyek országa.*” Ebben az esetben az együgyűség nem valamiféle fogyatékossgot feltételez. Csupán dimenzionális kérdés, melyben a célon túl semmilyen kitekintés sem jöhet szóba. Csak az eltökéltség létezik.
- 6 A lefelé haladva egyre szélesedő spirált a kultúra rendszerére alkalmazva, a kulturális különbségeket gondolkodást bemutató szövegek alkalmazni a társadalomtudományban. A végtelenbe nyúló spirál alsó szegmenseibe tartoznak azok, akik iskolázottságuk és ehhez kapcsolódó társadalmi szintereik, illetve gondolkodásuk miatt a legjobban megvezethetőek. Számukra inkább dominál egyfajta mennyiségi elv a minőséggel szemben, legyen szó az élet bármely színteréről.
- 7 A Művelődési Szint (MÜSZI) egy komplex kulturális és civil közösségi tér, mely egyidejűleg ad helyet közösségi tevékenységeknek, nyilvános művészeti és társadalmi eseményeknek, valamint zárt ajtók mögött folyó műhelymunkáknak. Itt nyílt meg 2013. április 5-én Ferencz Dániel *Válogatott munkák* című kiállítása.
- 8 William Shakespeare: *Macbeth*
- 9 Umberto Eco: *A szépség története*, Európa Könyvkiadó Kft. 2005.
- 10 A placebo (latinul placēbō, „Tetszeni fogok”. „Placeo” latinul azt jelenti, hogy *elfogad* döntést). Klasszikus, a gyógyító kontextusra nem leszűkített meghatározása szerint egy olyan „anyag vagy eljárás, ami az érintett tudomása szerint változtatni képes bizonyos tüneteket vagy külső-belső testi észleleteket, ám valójában nem bír az e változásokhoz szükséges farmakológiai vagy specifikus hatással.” (forrás: Wikipédia)
- 11 Viccesen hangzó városi legenda, egyfajta anekdota, minden gépészkarral rendelkező műszaki főiskolán ismerik a következő szösszenetet: - Tanár Úr! Miért tanuljuk még mindig azt, hogy miként működik a gőzgép? Ez már teljesen idejétmúlt dolog és mindenki tudja. – Azért fiam, hogy ne találd fel újra!

*Simonné Dr. Pallós Piroska*  
*A tehetséges tanárok*



*„Képezzük tudósokká középiskolai tanárainkat azért, hogy tanítani tudjanak, de azért is, hogy pályájukon, amely földi javakkal, dicsőséggel és bizony még az érdemelt elismeréssel is alig kecsegtet, ne bénuljon el erejük a mindennap ismétlődő feladatok iránti közönyösségben, hogy legyen egy olyan foglalkozásuk is, amely varázsával mindig ébren tartsa törekvésüket és megnyisson előttük olyan utat, amelyen a magasabbra törő emelkedhetik.”* – mondta egyik rektori beszédében Eötvös Loránd 1892-ben. (A fizika tanításáról az egyetemen (rektori beszéd), Természettudományi Közlöny, Bp., 1892, 296. o.)

Majd száz évvel később Páldi János a tehetséges tanárokról értekezett, azok jellemzőit, sajátosságait próbálta megragadni. (Páldi János: Vélemények a tehetséges tanár jellemzőiről. [http://matfiz.uw.hu/vendegek/pedagogia/tehetsleges\\_tanar.html](http://matfiz.uw.hu/vendegek/pedagogia/tehetsleges_tanar.html)) Megfogalmazása szerint a tehetség határozottan megmutatja magát a személyiségben, az értékrendszerben, a felkészültségben, az emberi kapcsolatokban, szerepekben, az attitűdben: az újra, a jobbra való törekvésben, az értékteremtésben, az oktatási-nevelési eredményekben, a róla alkotott véleményekben, ítéletekben. A tehetséges tanár sajátja még a tudományos életben, közéletben való részvétel, a megjelenés (eredmények közzététele), a tudományos fokozat megszerzésére való törekvés.

A tehetséges tanár legfőképp személyiségében tér el a többitől. Egy tehetséges tanár úgy látja, ki zárólag szakmai tudása és személyisége biztosítja (jelentheti) munkája minőségét, elismerését. Személyiségének meghatározó jegyei pedig a kapcsolatleremtés, a beleélés (empátia) és a hiúság.

A tehetséges tanár másik fontos jellemzője az értékrendje. Az, hogy milyen értékek határozzák meg a munkáját, miket tart szem előtt a munkájában. Konfliktusai is többnyire abból erednek, hogy más az értékrendje a tehetséges tanárnak, s más az őt körülvevő környezetnek. A közvélemény általában (csak) a tudásról, a felkészültségről ítéli meg, hogy egy tanár tehetséges-e vagy sem. Valóban, kétségtelen, ez jelenti az alapot.

A tehetséges ember kritikusan viszonyul környezetéhez, s megpróbál az önmaga által megfogalmazott szabályok, elvárások szerint élni és dolgozni. (A különöst, az átlagostól való eltérést azonban nem mindenki tudja elfogadni.) A felkészültségből fakad az önmagukkal és másokkal szemben támasztott magas követelmény. Ez azonban nagyon gyakran a környezettel való összeütközések forrása.

A tehetséges tanár mindenkor különös jelenség. Ez a különösség megjelenik a személyiségében (néha külsőségekben is), az általa közvetített tananyagban és a tanítás módszereiben, főleg akkor, ha újszerű látásmódra, gondolkodásra nevel.

A tehetségből fakadó sokszínűség, a különőség a tanárt vonzóvá teheti a tanulók előtt, és ugyanez ellenszenvessé a munkatársai előtt. (Sokszor hallani, hogy a tehetséges ember nehezen kezelhető, összeférhetetlen.) A helyzetismeretük sem mindig valóságos. Gyakran a legműveltebbek és legtájékozottabbak a legvédtelenebbek a társadalom embertelenségeivel és álszenteskedéseivel szemben – írja Páldi említett tanulmányában, s egyben ők a legkevésbé hajlandók arra, hogy megtegyék a beilleszkedéshez nélkülözhetetlen engedelményeket. Ugyanis a szelektivitás-

ra való érzékenységük nem engedi meg, hogy mindent passzívan befogadjanak. A tehetséges ember általában tisztában van a tehetségével. Ez adja autonómiáját és magányosságát.

Az alábbiakban egy különös sorsú és tehetséggel gazdagon megáldott ember életpályáját kívánom felvázolni. Annak ellenére, hogy a tudomány és a művészet területén is maradandót alkotott, kevesen ismerik a nevét.

Személye kapcsán is felmerül(het) a kérdés: mi kell a tehetség érvényesüléséhez? Vajon elegendő önmagában a tehetség vagy másféle hinterlandra is szükség van az érvényesítéséhez? S mi van akkor, ha a hordozója ragaszkodik az autonómiájához, szakmai hitelességéhez? Nézzük a példát!

## Egy elfelejtett festőről, tanárról, tankönyvíróról, ifjúsági regényíróról

Interneten böngészve egy rövid írásra bukkantam. A cikket Jáki László írta Györök Leó Györgyről. Jáki László Györök regényírói munkássága kapcsán emlékezik meg erről a nagyon különös sorsú emberről. Kíváncsisággal olvastam a dolgozatot, mivel nem sokkal korábban bukkantam a fiumei (rijekai) levéltárban egy vékonyka iratkötegre. A lapokat átolvasva Györök Leó egy „másik élete” mutatkozott meg.

Györök Leó (1847, Pápa – 1899, Budapest) festőként ma talán ismertebb, mint tanárként vagy akár íróként. Élete regényes, változatos, tele izgalommal és fordulatokkal, akár egy XIX. századi romantikus ideál megtestesítője is lehetne. Minden-

nél többre becsülte a szabadságot ez a különös, zárkózott természetű ember.

Györök a székesfehérvári középiskola elvégzése után hajós iskolába ment Fiuméba. Tanulmányai végeztével rövid ideig tengerészként dolgozott, aztán Cardiffban festészetéből és nyelvtanításból tartotta el magát, majd következett egy hosszabb franciaországi tartózkodás. Párizsban párhuzamosan mérnöki és képzőművészeti tanulmányokat folytatott, de filozófiai és irodalmi előadásokat is hallgatott a Sorbonne-on. S amikor Franciaország és Poroszország között kitört a háború (1870), Györök kötelességének érezte, hogy erejével, tudásával a vendéglátó országot szolgálja. Párizs védelmének mérnöki ismereteit hasznosította. A harcokban megsebesült, majd fogságba került, ahonnan szerencsével megszökött.

Megfáradt, megsebzett, csalódott emberként tért vissza Magyarországra.

A rendkívül mozgalmas életet maga mögött hagyó Györök Leó barátai unszolására ismét tanulni kezdett, s tanári képesítést szerzett (1876) magyar és francia nyelvből. Trefort Ágoston a frissen diplomázott tanárt Fiuméba helyezte az állami felsőbb közélettanodához.

Nem tudni, milyen érzéssel fogadta Györök Leó a fiumei állást, de feltételezhetjük az örömet, hiszen ott újra a tenger közelében lehetett. Számára a tenger a végtelen szabadságot jelentette.

A Györökkel kapcsolatos munkák fiumei működése felett általában átsiklanak. A városból való gyors távozását pedig legtöbbször kalandvágyával, nyughatatlan lelkével magyarázzák. De mi is történt valójában?

A tanítás során Györök Leó is hamar szembesül-

hetett a fiumei oktatás gondjaival, például azzal, hogy a középtanodában nem tudnak a gyermekek kezébe használható magyar nyelvkönyvet adni.

A fiumei állami iskolák fennállásuk idején folyamatosan tankönyvgondokkal küzdöttek. A Magyarországon használatos tankönyveket nem tudták használni, hiszen a fiumei gyermekek túlnyomó többsége még az állami iskolák osztályában is olasz anyanyelvű volt. Az Olaszországban kiadott tankönyveket pedig nem használhatták, hiszen akkor egy idegen állam tankönyveiből tanítottak volna. Ezért kellett tankönyveket írniuk a Fiumében működő magyar tanároknak és tanítóknak. (Ezt a tevékenységet kimondottan szorgalmazták is a felettes hatóságok.)

A nyolc nyelven beszélő Györök fiumei tanársága kezdetén – akárcsak sorstársai – tankönyvírásba kezdett. *Elementi di grammatica ungherese* c. munkáját, amely egy magyar nyelvtankönyv első része volt, 1878. április 7-én kelt 8519/1878. számú rendeletével a vallás és közoktatásügyi miniszter ideiglenes tankönyvül engedélyezte az 1878/1879-es tanévre. Ugyanazon év augusztusában a minisztérium elfogadta és oktatásra alkalmasnak találta az ugyancsak a középtanodában tanító Gresits Miksa tankönyvét. (*Grammatica della lingua ungherese, riveduta ed approvata dal Consiglio sup. d'istruzione dello Stato. Fiume, 1879.*)

*Gresits Miksa (1843. Rimaszombatban – 1903. Losonc) a gimnáziumot Rozsnyón és Egerben végezte, majd Pesten teológiát tanult. Négy évig tanult teológiát, majd a világi életet választotta, s tanári képesítést*

*szerezett. 1871-ben helyezték a fiumei középtanodába helyettes tanárnak. 1872-ben rendes tanári státuszba került. Fiumében emellett a cs. és kir. hadi tengerészeti akadémián a magyar nyelvet tanította, a hajózási iskolában tagja volt a képesítő vizsgálóbizottságnak, s József főherceg családjánál az olasz nyelv tanítója volt. 1882. szeptember elsejével a losonci állami főgimnázium igazgatójává nevezték ki.*

*Gresits is írt különböző újságokba, 1878-tól négy éven át a Pesti Napló fiumei tudósítója volt. Munkatársa volt a legolvasottabb fiumei lapnak a Bilanciának is. A tengeri hajózásról hosszabb tanulmányt írt. Fordítói tevékenysége számottevő.*

Györök tankönyvének első kötete 1880-ban került ki a nyomdából, *Grammatica metodica della lingua ungherese, con esercizi pratici* címmel adták ki (Fiume, 1880). 1893-ban a Budapesti Szemlében megjelent könyvismertető a legjobb olasz nyelven írt magyar nyelvtanok közé sorolta.

A két tankönyv szinte egyidejű, minisztérium által történő elfogadása súlyos konfliktusokhoz vezetett az iskolában. Nézzük az események sodrát!

1878-ban, miután a minisztérium engedélyezte Gresits tankönyvének használatát, az iskola igazgatósága azt olyan parancsként értelmezte, hogy Györök tankönyvét el kell vetni. Indokuk a következő volt: mivel Györök magyar nyelvtanát korábban nem véleményezték, és hogy használható-e, azt csak akkor dönthetik el, ha a munka teljes egészében elkészül. Györök tiltakozott, mondván „a középiskolai rendtartás 27. cikkének értelmében valamely intézetben egyszer engedély folytán alkalmazott tankönyvek változtatása csak a

*tanártestület indokolt felterjesztése alapján eszközölhető, melyben a változtatásnak, illetőleg az új tankönyvnek előnyeit behatóan előadni kötelek.*” Ilyen felterjesztést pedig a tantestület soha nem tett. Sőt, az igazgatóság arra sem tett lépéseket, hogy a már használatban lévő tankönyvet véleményeztesse.<sup>1</sup> Az iskola vezetősége azonban továbbra is Gresits tankönyvének használatához ragaszkodott.

Ez az állapot kényes helyzetet idézett elő, mivel Györök egészen más módszerrel tanította korábban a magyar nyelvet, mint kollégája. Ha átvette volna annak tankönyvét, vissza kellett volna térnie a kezdetekhez, mert Gresits teljesen más nyelvtani fogalmakat használt. *„Tulajdonképpen – írta Györök – Gresits a korabeli nyelvészek által teljesen elvetett grammatikai munkákat fordította olasz nyelvre.”*

Györök Leó, igazát bizonyítandó, alaposan megvizsgálta Gresits Miksa munkáját. Fejezetről fejezetre, oldalról oldalra, mondatról mondatra elemezte tanártársa tankönyvét. Észrevételeit írásba foglalta, amit az igazgatóság aztán továbbított véleményezésre az országos közoktatásügyi tanácsnak. (Visszajelzésnek nincs nyoma.) Hiába küzdött, Gresits könyvét kellett (volna) használnia az oktatásban. Pedig Gresits könyve nehézkes, elavult kifejezésekkel elhalmozott, minden rendszert mellőző munka volt. Györök feljegyzései azt sugallják, magának a szerzőnek is gondjai voltak a magyar nyelvtannal.<sup>2</sup>

A tanoda vezetése Györök magatartását úgy értelmezte, s erről tájékoztatta is a magas minisztériumot, hogy az semmibe veszi a legfőbb tanügyi hatóság rendeletét. A jelentésekben erősen

kifogásolták Györök természetét is. Az igazgató vádolta fegyelmezetlenséggel, s azzal, hogy a tantestületben a konfliktusokat gerjeszt. Továbbá *„...szenvedélyességében nem átálja a tanuló ifjúság előtt is kifejezést adni azon antagonizmusnak, melyben tanártársaival él, ki minden alkalommal magyar származása által igazoltnak vélt supremáciát kíván gyakorolni a tanári testületben, röviden az iskolában úgy, mint azon kívül az összes tanári kar ellentétese, mi által a cél kívánta egyöntetű eljárásra elannyira nem előnyös befolyással van, hogy tagadhatatlanul kitűnő képességei dacára fiumei tanodánk előnyére válnék innen való eltávolítása.”*<sup>3</sup> Az iskola igazgatója ekkoriban Budinich Antal volt.

Félreértések, meg nem értések, vádaskodások, (fel)jelentések, gáncsoskodások kísérték e tankönyvitát. A következetes, lelkiismeretes, a szakszerűtlenségnek rendíthetetlenül ellenálló, egyenes jellemű embertől minden áron meg akartak szabadulni. Györök magyarázkodni kényszerült:

*„Én Gresits úrral jó viszonyban vagyok, s nyelvtana ellen tett kifogásaim csupán ismereteimen nyugvó meggyőződésem kifejezései. Tudományos téren a legjobb barátok is szemközt kerülhetnek egymással. Elleneink azonban, jóllehet ezt jól tudják, a vitát nagyítva és elferdítve, ürügyül használták fel arra, hogy a nagyméltóságú minisztérium előtt mint két örökké civakodó egyént mutassanak fel.”*<sup>4</sup>

Az 1879-es év a hadakozás, a félreértések jegyében telt. Talán önszántából állt fel megeléve a folytonos küzdelmet, talán küldték, 1880-ban Györök Leó elhagyta a fiumei középtanodát.

Gresits Miksa is hamarosan visszatért oda,

ahonnan származott, a Felvidékre. A losonci gimnáziumhoz nevezték ki igazgatónak. Évekig kért, könyörgött, levelezett a minisztériummal, hogy megkapja tankönyvéért a megígért fizetséget.

Győrök Budapesten folytatta tanári pályáját. Emellett sokat festett és írt. 1890-ben megírta a tengeri kalandjairól szóló regényét a fiatal olvasóknak *Lázadó hajós nép viszontagságai a Csön-des-tengeren* címmel.

A nyári szünetekben visszajárt a tengerhez. Nyaranta vendégeivel bérelt vitorlásra, aztán saját építésű hajóján járta az Adriát, sőt tervezte, öregségére oda vonul vissza. Cherso (Cres) szigeten Lusinpiccolóban (Mali Lošinj) telket vásárolt, hogy ott villát építsen. Sorsa azonban másképpen alakult. 1899-ben önkezével véget vetett életének.



## Irodalom:

- Füzes Miklós (1965): *Adatok Györök György és Györök Leó életéhez*. Veszprém megyei Múzeumok Közleményei. 1965/3.
- Jáki László: *Egy ifjúsági regény rejtélyes szerzője*. Elektronikus Könyv és Nevelés.
- Nádasdy Lajos (1989): *Adalékok Györök Leó György életéhez*. 1847-1899. Jókai füzetek 2. sz. Szerkesztette: Hermann István. Pápa, Kiadja: a Jókai Mór Városi Könyvtár.
- Szinnyei József: *Magyar írók élete és munkái*. MEK.
- Tordai György (1955): *Györök Leó 1847-1899*. Élet és Tudomány 1955. március

## Jegyzetek

- 1 JU-5. Kormányzósági iratok, Elnöki iratok. 175/1879. sz.
- 2 Uo.
- 3 JU-5. Kormányzósági iratok, Elnöki iratok. 153/1879. sz., továbbá: 163/1879. sz.
- 4 JU-5. Kormányzósági iratok, Elnöki iratok. 156/1879. sz.

*Sörös Rita*  
*Efemer szobrászat,*  
*avagy szobor az emlékezetben*



Előadásomban, mely doktori témám is egyben, röviden beszelnék a múlt-jelen-jövő létezéséről, kapcsolatáról, majd az időről, amely az örökkévalóság adománya, illetve arról, hogy szüksége van-e a képzőművészetnek arra, hogy az elkészült műalkotások fennmaradjanak. Ugyanolyan értékes-e egy pár percig fennmaradó szobor, mint a kőből faragott, vagy a bronzba öntött alkotás? Elég dokumentáció-e az emlékezet? Ilyen, és ehhez hasonló kérdések felvetése és megválaszolása végre több kérdés végére is pontot tehetne.

A prezentáció tartalmaz egy rövid áttekintést az *eat artról*, melyeket képek segítségével ismeretek. Beszélék Daniel Spoerri munkásságáról, Sonja Alhauser alkotásairól, Jana Sterbak művészetéről. Szólok a negyedik dimenzióról, az időről, illetve az ötödikről, a szaglásról, mely mindegyike mestermunkám fontos hozzátartozója. Végül levetítem 2010-ben készült mestermunkám video dokumentációját, mely nem egy önálló alkotás, csupán egy információ arról, milyen is volt a mestermunka.

*„Nem nagyon sok idő telik el, s nemcsak neved és személyed feledi el tökéletesen és maradéktalanul a világ, nemcsak műved emlékét lepi be a feledés pora, hanem műved anyaga is elporlad, a könyvek papírja és vászonkötése elillan a semmiségben, a képek, melyeket festettél, nem láthatók többé sehol a világon, s a márványszobrokat, alkotásaidat finom porrá morzsolta az idő. Mindez egészen biztosan bekövetkezik, s az idő óráján csak másodpercek teltek el, míg te, s minden, amit jelentettél a világban, tökéletesen és maradék nélkül megsemmisül. Mitől félhatsz hát az életben?” (Márai)*

A mindennapi életben az idő az egyik legvalóságosabb és ugyanakkor az egyik legrejtélyesebb dolog. A legalapvetőbb kérdés az idővel kapcsolatban, hogy létezik-e. Nem megfogható, nem mozgatható, nem is mérhető súlyú. Az ember nehezen mondja ki, hogy nem tudom, s ha valamilyen definiálhatatlan, megmagyarázhatatlan dologgal találkozik szembe, elméleteket gyárt. Így történt ez az idővel is.

Az idő tulajdonképpen nem más, mint az egymás után következő dolgok elrendezése, s így képzeletünk szüleménye. Ha például testünket alvó állapotban vizsgáljuk, megállapíthatjuk, hogy időérzékelésünk kimarad, mert testünk csupán funkcionális működést fejt ki. Megállapíthatjuk, hogy az idő érzékelése és jelentősége attól függ, hogy a részek milyen történésben, milyen harmonikus állapotban vannak. Az idő hatása annál jobban érzékelhető valaki számára, minél diszharmonikusabb történetekben vesz részt. Az idő nagyon fontos számunkra, szoros kapcsolatban áll életünkkel, s abban a pillanatban, mikor az idő terheességét, súlyát véljük felfedezni, már valaminő diszharmonikus állapotban vagyunk. Ezzel ellentétben viszont, amikor „nagyon jól érezzük magunkat a bőrünkben”, akkor az idő „szalad”. Ez nem más, mint érzet, s ezt az időérzékelést nevezzük pszichológiai időnek. Vagyis az ember képtelen az idő közvetlen észlelésére.

Az idő szerepe a modernitásban jóval nagyobb, mint a korábbi civilizációs formációkban. Mára már az idő a társadalmi ellenőrzés eszközévé vált. Ismerős fogalmak az időszűke és a várakozás, illetve a pszichológiai idő. Napjainkban mindannyiunk által érzékelt a nyomás, amelyet az idő

felgyorsulása idéz elő bennünk. Az idő kizökkent megszokott kerékvágásából, ezért közvetlenül szembesülünk a hatalmával. Állandó időszűke okozta légszomjtól szenvedünk. Az idő általános jellemzői a folyamatosság, a megszakítottság, szimultaneitás, párhuzamosság. Aki nem tud bekapaszkodni az összesűrűsödött időbe, önmagát zárja ki a történésekből.

Az emberi civilizáció kezdeteitől a vizuális kreativitás fő megnyilvánulása a kép és a szobor volt. A képek szép lassan eltűntek, a rajzok elpusztultak, viszont a szobrok – anyaguknak köszönhetően – túléltek a jelent. Ez az oka annak, hogy minden, amiről nem volt szabad megfélekezni az utókornak, abból szobor lett, mely ellenáll a mulandóságnak. Egy történelmi jel, mely a jövőnek mesél a múltról. Egy szobor történelemlékvény is egyben, mely üzen a jövőnek, s ehhez az üzenethez egy olyan anyagra van szükség, mely tartós, maradandó. Mindarról és mindenkiről, akiről úgy gondolják, hogy érdemes folyamatosan jelen lenniük az ideális jelenben, mert nem múlhatnak el nyomtalanul, szobrot állíttatnak. A műtárgyak attól válnak fontossá, hogy dacolva az elmúlással, megőrizzük őket, hogy újabb és újabb jelenek találkozhassanak velük. Jó esetben az emlékművek elnémulnak, találkozóhelyek pontjai lesznek csupán. Rosszabb esetben megkérdőjelezzük kontextusukat, áthelyezik őket, még rosszabb esetben a szemétdombra kerülnek.

A 60-as, 70-es évek művészetében jut szerephez a véletlen fontossága, a játékosság, a természet-használat, a töredékesség, a pillanatnyi, a sérülékeny, a kellemetlen érzeteket keltő, a gusztustalan, a giccses... Már 1912-ben Boccioni felhívja a

művészek figyelmét arra, hogy a háromdimenziós művészet terén is alkalmazzanak újszerű materiákat. Majd a dadaizmus elkezd anyagkísérletekbe fogni, s egyre nagyobb tömegben utasították el a hagyományos festészetet. A táblaképeket felváltotta az anyagok nyelvének kutatása, beleértve az addig művészietlennek hitt szegényes, romlandó materiákat, illetve a hulladékokat is. Ezek formailag összefüggtek az informellel, az antiesztétizáló művészettel. Azt állították, hogy a művészi érzés szabadsága érdekében a művészet közegének alkalmasnak kell lennie arra, hogy általa megnyilvánulhasson a szellem mozgékonyasága, illetve, hogy a művészi akaratot leghatékonyabban aktívá tegye. Előtérbe került az anyagokban rejlő lehetőségek kutatása, az anyagokhoz tapadt kulturális toposzok lebontása, illetve hogy az anyagban lakozó legelemibb alakító teremtő értékek aktívá válhassanak. A művészek vallják, hogy az alkotónak benne kell léteznie az anyagban, az alkotásnak pedig belülről kifelé kell végbemennie.

## Az eat art (ételművészet) és meghatározó mesterei

Az ételművészetet azért tartom nélkülözhetetlennek bővebben kifejteni, mert a különböző műfajok közül ez az egyik, amely hozzám legközelebb áll. Egy étel, egy íz, egy illat, egy halmazállapot rengeteg érzelmet, emléket, érzést hoz felszínre bizonyos emberekben. Van, akinek központi helyet foglal el életében az étkezés, s vannak olyanok, akik bevonnák egy éhségűző tablettát, majd tennék tovább a dolgukat.

Az *eat art*, vagyis az ételművészet már a 70-es évek elején megjelent Európában. Daniel Spoerri nevéhez kapcsolódik, aki rendkívül sokoldalú alkotó. Művészetének lényege pop art-os hagyományokon nyugszik, de több stílusirányzathoz is kapcsolódnak művei. A hatvanas évek elején egy koppenhágai galériában bolti lisztet és cukrot forgalmazott normál áron úgy, hogy az élelmiszerek címkéjén egy külön pecsét felirata volt olvasható: „*Vigyázat, műtárgy!*” Érdekes recepteket is kiagyal, egyik ilyen a *Sült vasaló* 1969-ből: „*Végy egy faszén tüzelésű vasalót, töltsd meg nyers kelt tésztával és rakd a kemencébe! Sütés közben a dagadó tészta kilép majd az oldalsó lyukakon, és poétikus gyengédséggel fogja megemelni a vasaló fedőlapját*”. Csatlakozott az Újrealizmushoz, a Fluxushoz, majd ezeken belül megteremtette saját műfajait, a „csapdaképet” és az „*eat art*”-ot. 1968-ban étterme, majd 1970-ben *Eat Art* Galériája nyílt Düsseldorfban. Az *Eat Art* kezdetben a laboratórium-étteremből állt. 1970-ben egészült ki a Rauschenberg, Richard Lindner, Arman, Tom Wesselmann, Dieter Roth vagy Joseph Beuys ehető műalkotásait kínáló „szuvenírbolttal”, az *Eat Art* Galériával. Leginkább viszont a bankettekéről vált híressé. Ilyen volt például a *Művészet tortából*, a *Világ szegényeinek konyhája*, a *Kannibál vacsora*, vagy a *12 csillagos asztro-gasztro-ünnep*.

Ezek a kulináris bankettek rendkívül kedveltek voltak a hetvenes években. *Hommage a Karl Marx* címmel hirdette meg Spoerri 1978-ban azt a bankettet, amivel egy fotógalériát avattak fel. Ebből az alkalomból meghívta Karl Marx összes Rajna környéki névrokonát, és Spoerri diákjai az asztalokat gyertyák és flitterek mellett kis ho-

mokbuckákkal dekorálták. A *Kannibál vacsorára*, amelyre 1970-ben Düsseldorfban került sor, *Claude* és *François Xavier Lalanne* művészpárral testrészeiről készült öntőformákat töltöttek meg különféle ételekkel. Az előétel darált borjúhúsból és paradicsomszószból készített lakkozott körmű ujj volt, majd következett a művészek rózsaszínű vajból és kenyértésztából préselt füle és lába, szemük tojásból és gombából formálódott, desszertként az intim testrészek is az asztalra kerültek. Marhavérből, vodkából, ketchupból és Campariból kevert koktél zárta a véres lakomát.

Spoerri az „örökkévaló érték, az emészthetőség, a művészet változásai, a művészet mint fogyasztói termék” problémáit vizsgáló mozgalma kiterjed „a legváltozékonyabb dologra, ami csak létezik: arra, ami ehető”. Az ő korai munkái, a csapdaképek mind „utolsó vacsorák”. Az étkezés után elhagyott tálakat, ételmaradékokat, evőeszközöket, csikkeket, ott felejtett személyes dolgokat foglyul ejtette, fixálta, majd függőlegesen megdöntve, hommage-ként állította ki. Nála az evés központi szerepet kapott, „*mint a létfenntartás eszköze, mint mindennapjaink ritusának meghatározója, mint közösségi tevékenység, mint a kultúrhistoria meghatározó jelentőségű eleme, mint szokásrendszerek, rítusok központi magja, egyszóval az evés és mindaz, ami a valóságban és a tudatunkban, reflexeinkben e tevékenységhez, fogalomhoz tartozik.*” (Vadvári 2006 11.o.)

Első alkalommal 1980-ban a Chalon-sur-Saône-i *Eat-Art* Fesztiválon rendezte meg Spoerri a *Szegény és gazdag bankettet*, amelynek során valamennyi vendég azonos részvételi díjat fizetett, és a művész kockadobással döntötte el, ki jogosult

arra, hogy kényelmes karosszékben a gazdagok bőséges és különleges vacsoráját költse el, és ki az, akinek az asztal túlsó oldalán, fapadon ülve csak rizs, burgonya, köles, bab és más hasonló táplálék jut. Ezzel az étkezési hierarchiát rombolta szét, amiért nem azokat az ételeket eszik a gazdagok, amelyeket megszoktak, illetve a szegények esetleg jóval minőségibb alapanyagokból készült ételhez jutottak. A 2002-es párizsi kiállítás megnyitóstjén a rendezők ingyen vacsorán látták vendégül a meghívott népes közönséget, így nem csoda, hogy az – a *Világ szegényeinek konyhája* címmel – csak a szegények egyszerű, de ízletes menüjéből állt. Ebből a néhány leírásból kirajzolódik, milyen izgalmas élmény lehetett egy ilyen vacsorán részt venni, és így hozzájárulni egy-egy alkotás létrejöttéhez.

Az *eat art* újra használatba veszi a „ready made”-eket, visszarakja őket a kiállítótermekből az asztalra. A pop art textilételei és plakátszerű képei a maguk valóságában, fogyasztható állapotban jelennek meg. Az étkezés ceremóniája a szokások felelevenítése, újrajátszása, az evés mint valós cselekvés, az ízek élvezete, az érzékekkel való játék lesz fontos ismét. Sok esetben az *eat art* más művészeti műfajokkal él együtt, akcióval, happeninggel, public arttal... Ha egy *eat art* munkát megeszünk, akkor az részünkké válik, belép az összes sejtünkbe, tehát a műtárgy a legelrettettebb érzékszerveinket térképezi fel. A képzőművészet elsősorban azért a látást szólítja meg, mert érzékszerveink 85%-át teszi ki. A hallás 11%, a szaglás 3,5 %, a tapintás 1,5 %, az ízelelés pedig csak 1 %. Az ételművészetben az étel nem csak alkotó anyag, hanem az élethez nélkülözhetet-

len. Fabius Fulgentius, aki a III. század éhínséges és járványokkal sújtott idejében élt, így ír erről: „Ezekben a válságos időkben nem gyarapíthatjuk költői hírnevünket, mivelhogy házunk népének éhezésével kell törődnünk.” (Montanari, 1996. 18. o.)

A Fluxus-étkezések mindig valamely témamegjelölés alapján zajlottak úgy, ahogy Spoerrinél is leírtam néhányat. Volt olyan, ami a színek jegyében zajlott: megadott színekhez (fekete, fehér, kék, egyéb) kellett ételeket produkálni. Így született fekete ital – kávé, csokoládé, fekete bab, fekete kenyér, fekete hús és szósz. Máskor az ízt adták meg: halkenyér (halszálka lisztből), halpuding, halkocsonya, haljégkrém készült, vagy tojásételt kellett előállítani különböző anyagokból. A lényeg az volt, hogy tökéletesen hasonlítson az igazihoz. Máskor meg mindennek átlátszónak kellett lennie, a kávétól kezdve a hagymáig, különleges eljárással készítették el mindent: a kávét például lepárlással. Egyéb érdekességek is készültek: teafilterek megtöltve sóval, aszpirinnel, cukorral, citromsavporral (*Per Kirkeby* 1974); altatótablettákból előállított szendvics; asztalterítő terített asztal fotójával; tojáskészítésre alkalmas eszközök számára speciális bőrönd (*Robert Watts*), álételek és még hosszan sorolhatnám az elmés kitalációkat, programokat. Az *eat art*nak nem voltak kiáltványai, pontjaik, nem szedték írásba és adták ki eszméiket, mint például a fluxus vagy a dadaisták.



*Daniel Spoerri: Csapdakép*



*Daniel Spoerri: Kenyér*

Akik csatlakoztak még az *eat art*-hoz: Sonja Alhauser, Dieter Roth, Arman, BBB Johannes Demling, Christine Bernhard, Joseph Beuys, Michel Blazy, John Bock, Paul McCarthy, César, Arpad Dobriban, Lili Fischer, Peter Kubelka, Richard Lindner, Tony Morgan, Thomas Rentmeister, Zeger Reyers, Philip Ross, Jana Sterbak, Ben Vautier,

Andreas Wegner, Günther Weseler, és még számtalan alkotó vett kezébe az evéssel kapcsolatos anyagot, hogy e műfajon belül alkotasson.

Sonja Alhauser munkájának szándéka ugyanúgy, mint a kiállítás témája megtévesztően egyszerű, műalkotásait a múzeum látogatói megesszik, elpusztítják. A kiállítás alapjait Alhauser csokoládéból, marcipánból karamellből és popcornból készíti.



*Sonja Alhauser: Miniatürgaléria*

Szerinte a munka elpusztítása a beteljesüléshez vezet, láthatjuk, megszagolhatjuk, megfoghatjuk, eltörhetjük és lenyelhetjük a kiállítást. Ha belegondolunk, sokszor mi is megérintenénk egy-egy alkotást a kiállított műtárgyak között, de a rend rendre utasít minket. Viszont a gyerekek, akik még nincsenek tisztában a galéria etikettel, bátran és őszintén fogdozzák, szagolgatják az alkotásokat. Természetesen Alhauser munkája, ugyanúgy, mint Rothé és Beuysé, a műtárgyak értékességének és állandóságának aláásása.



Dieter Roth: *Literaturwurst*

Dieter Roth egyaránt foglalkozott tárgy- és nyomtatott multiplikák készítésével. A könyv-formával való kísérletei során jutott el a könyv tárgyként való felfogásához. Az Irodalomhurka (*Literaturwurst*, 1961) című mű például – hurkabélbe töltött, vízzel és zselatinnal vagy disznósírral összekevert, és megfűszerezett újságpapír – évekkel később mint multiplika került újrakiadásra. 2006-ban, a londoni Coppermill galéria nyitókiallítása Martin Kippenberger és Dieter Roth műveit mutatta be, miközben ideiglenesen a galériába települt az amszterdami Boekie Woekie könyvüzlet is, amely az úgynevezett művészkönyvek mellett írók és képzőművészek saját kiadású könyveit forgalmazza.

„A galériába belépve nem egyértelmű, hol is végződik a bár, és hol kezdődik Dieter Roth Nagy asztal romokban című megainstallációja. Míg a helyszínen felállított „Economy Bár”-ban olcsón fogyaszthatunk, és a nagy asztaloknál kihelyezett rajzeszközökkel firkálhatunk, a „BAR 2” már egy Dieter Roth installáció, polcra helyezett üvegekkel, teli hamutartóval, asztalra folyt ragasztóval. Mellette szuper 8-as filmek peregnek, elsárgult polaroidok és kiszáradt festékek között, mintha a művész saját stúdióját rekonstruálta volna. A hosszú éveken keresztül szervesen kialakuló installáció kiindulópontja néhány asztalhoz ragadt szerzőszám volt. Roth 1998-ban bekövetkezett haláláig 20 éven keresztül együtt dolgozott fiával Björn-el. A „Coppermill” installációja Björn és Dieter Roth két évtizedes alkotói munkájának összegzése. „Mindent láthatóvá akart tenni, ami körülvesz bennünket” – foglalta össze Björn apja munkásságát.” (Csizmadia 2006)

Felix Gonzalez-Torres 1991-ben bemutatott munkájában a meghalt barátjának súlyával megegyező mennyiségű aranypapírba csomagolt cukrot terített el négyzetes alaprajzban, majd a kiállításra érkező tömeg a cukor elvételével további mintázattá formálta azt.



*Felix Gonzales-Torres: Cím nélkül*

Böröcz István egyik akcióját a lakása melletti Popieluszko téren hajtotta végre, célja eredetileg az lett volna, hogy a téren lebzselő galambok felfalják vagy legalább meggroncsolják a kirakott kenyérfej-szobrokat. A galambok körbejárták ugyan a kenyérfejeket, de nem tettek kárt bennük, mintegy tisztelve Böröcz művészetét előtt. „A tér egy 1987-ben meggyilkolt lengyel papról kapta a nevét, akinek emlékére a brooklyni lengyel közösség később szobrot állíttatott. A szobor fejét a felavatás előtti napon letörték. Böröcz a kenyérfej-szobor akcióval reagált a történetekre, amit Robbin Ami Silverberg *Kenyérfej-történet* címen dokumentált.” (www.c3.hu/scripta/multesjovo, 2011-04-03)

„Jana Sterbak *Húsruha* című alkotása, melyet 1987-ben állított ki, azt fejezi ki, hogy vajon ami körülvesz minket, a bőr és a ruha, vajon mennyire véd meg. A kifordított test mit juttat eszünkbe, egy boncasztali elemzést vagy a húsok élettelen felhasználását? Meddig fordulhatunk ki önmagunkból, a belső részeink meddig láthatóak, és mikor

válik az egy magamutogatássá. Az ember leleplezi magát: ez vagyok, csont, bőr, hús és én.” (Kállai, 2007. 7. o.)



*Jana Sterbak: Húsruha*

Janine Antoni zsírból és csokiból készült szájjal és étkezéssel deformált testeket alkotott. A habzsolási vágy, a bujaság, és a beteljesületlen álmaink a témái. Egyik alkotása egy csokiból formált büszk, melyet nyalogatással hozott létre. Ez nem csak egy új technika, hanem egy önelemző kísérlet is egyben.

Piero Manzoni az 1960-as években készítette első fekália konzerveit. Üres konzerves dobozokat töltött meg saját ürülékével, majd ezeket kiállította, s magas áron árusította. A bécsi akcionisták

is belevették az üritéssel kapcsolatos elemeket a művészetükbe. Az 1960-as években Günter Brus performanszaiban vizeletével, székletével és saját testével való akciói gyakran botrányba fulladtak.

Az általam említett alkotásoknak csupán töredéke maradt fenn, írásos dokumentumok viszont akadnak szép számban e témán belül, melyek elolvasásával vajmi keveset tapasztalhatunk csak ezek mondanivalójáról. A mulandó alkotások befogadásához, megértéséhez elengedhetetlen a jelenlét, az idő irreverzibilitása miatt szükség van ezen alkotások személyes megtapasztalására.



## Irodalom:

Fulgentius: *Mythologiae I.* in: Massimo Montanari: *Éhség és bőség*, Atlantisz, Budapest, 1996

Kállai Anna: *A táplálkozástól az eat artig*, 2007

Vadvári Katalin: *Eat art. Ételek és étkezés a művészetben*, 2006

[www.c3.hu/scripta/multesjovo](http://www.c3.hu/scripta/multesjovo), 2011-04-03

Csizmadia Alexa: *Belvárosból a külvárosba*, 2006

[http://artportal.sigmanet.hu/aktualis/hirek/csizmadia\\_alex\\_a\\_belvarosbol\\_a\\_kuelvarosba](http://artportal.sigmanet.hu/aktualis/hirek/csizmadia_alex_a_belvarosbol_a_kuelvarosba)

*Szabó Zsófia*

*A metamorfózis dicsérete*

*18. századi színházi portréfestészet*

Jelen tanulmányban néhány olyan kérdésre keressük a választ, amely egy, a 18. században virágzó képzőművészeti műfaj, a színházi portréfestészet témaköréhez kapcsolódik. Ez egy olyan specifikus műfaj, amely egyesíti a színházi előadások elemeit a portréfestéssel, azaz egy-egy ilyen festményen korabeli színészeket láthatunk egy meghatározott előadás valamely jelenetében. „*A legjobb színházi portrék egyszerre nyújtják egy drámai előadás látványát és a felismerhető hasonlóság bensőségességét. Ezek a képeken létező személyek és fiktív személyük forr egybe, hogy egyetlen képet formáljon. A híres színészeket és színésznőket olyan kontextusba helyezi, amely külön, speciális élvezetet jelent a néző számára – az előadásban való játékét.*” – vallja Geoffrey Ashton a Garrick Club gyűjteményéhez írott előszavában.<sup>1</sup>

A színészek színpadi alakítását rögzítő állóképekkel napjainkban főként fotódokumentáció, fotósorozat formájában találkozhatunk színházi tematikájú kiadványokban: ezek a fotográfiák sokat merítenek a véletlenből, amikor a színészi játék egy pillanatát folyamatából kiragadják. A 18. században e momentumok megörökítésének elsődleges médiumát a festmények, illetőleg a vásznak után készített metszetek jelentették, amelyek révén tovább életben tudták tartani a nézők emlékezetében a színházi előadás során látottakat. A médium jellegéből adódóan azonban egy színházi portré létrehozása gondos tervezést kívánt, a jelenet kiválasztásától a színpadkép érzékeltetésén át az előadók érzelm kifejezésének megragadásáig – a képzőművészeknek értő módon kellett

szelektálniuk a kínálgató lehetőségek közül. S főként azt a vonást nem hagyhatták figyelmen kívül, hogy az ismert és szeretett előadók arcvonásait – a portré műfaji követelményrendszernek megfelelően – valóságúen közvetítsék. A képi és szöveges források együttes vizsgálatával arra keressük a választ, hogy a mulandó pillanatokból összeálló színészi játék rögzítésének problematikájára a képzőművészet miként reflektált, s hogyan kísérelték meg ábrázolni azt, amit a színészi teljesítmények között a közönség és a kritika egyaránt nagyra értékelt: a színész színpadi metamorfózisait.

Egy színházi előadás interpretációjának legnagyobb nehézségét értelemszerűen eseményművészet-jellege adja. A 17. századi színpadi testbeszéd azonban korántsem volt olyan dinamikus, mint manapság. Az előadók mozgása még kódolt elemekből állt, amelynek rekonstrukciójához egy későbbi, 1727-ben Münchenben kiadott értekezés lehet segítségünkre. A Franciscus Lang jezsuita atya által írt *Dissertatio de actio scenica* azért lehet forrásértékű a 17. századi, elsősorban a francia színjátszás tekintetében, mert a jezsuita rendi és iskolaszínházak előadásainak a párizsi stílus képezte alapját Európa-szerte.<sup>2</sup> Lang e művében részletezi az előadókra vonatkozó szabályrendszert. A „helyénvaló” színpadi mozgás kiindulópontja a *crux scenica* volt: a lábfejek derékszöget zártak be, a végtagok egymást ellenpontoszva mozogtak. A színésznek mindig a közönség felé kellett fordítani arcát és mellkasát beszéd közben, a játékosok nem takarhatták egymást, több szereplő esetén félkört alkotva helyezkedtek el a színpadon. Minden meghatározott szenvedélyhez

adott gesztusjelek társultak, amelyek a néző számára egyértelművé tették a megjelenített érzelmi állapotot.<sup>3</sup>

Ahogy a színikritika fejlődésnek indult, a színházi előadásokat, s az előadók játékát egyre nagyobb érdeklődéssel fogadták a hozzáértők és a laikusok, s egyre több írás keletkezett a pantomim antikvitásban is elismert műfajáról, amelyekben a mimika és a test egészének beszédét elemezték. Ezeknek a diskurzusoknak a cicerói és quintilianusi szónoki előadásmódot elemző források képezték alapját, mely írások a közönség meggyőzéséhez használt mozdulatok szerepét emelték ki, s melyeket a cselekvés (*actio*) és a testbeszéd fontosságának alátámasztására sokszor idéztek a 18. században.<sup>4</sup>

A színpadi játékokban tehát a 18. század közepétől egyre nagyobb teret kapott az elevebb mozgásformációk használata, a mozdulatok oldottabbá, változatosabbá, s egyúttal gyorsabbakká váltak. Emígy az írások az energikusabb színpadi mozgás térhódításával a színművészetnek fontos megkülönböztető jegyét tették még hangsúlyosabbá: *átmenetiségét*. Angliában a 18. század első felében Jonathan Richardson írásában, az *An Essay on the Theory of Painting*ben húzott párhuzamot festészet és színház között.<sup>5</sup> Richardson összevetésében azt hangsúlyozta, hogy a színház egyfajta „beszélő képet” nyújt nézőjének.<sup>6</sup> A festészet és a költészet Leonardo által hangsúlyozott „érzékszervi” hiányosságait ily módon mindkét oldalról betölteni látszik a színpadi gyakorlat: a költészet mint *vak festészet* a színész testi jelenléte, mozgása és a színpadkép együttese révén képszerűen láthatóvá lesz. A festészet mint *néma*

*költészet* a látványon túl a színész segítségével megrezegtetheti hangszálait. Richardson azonban rávilágít arra a pontra, ami lehetetlenné teszi, hogy a festészet és költészet vitáját a színház végérvényesen feloldja: a tartósság kérdésére, amikor a színház átmeneti, múlandó jellegét hangsúlyozza. Diderot felfogásában ez a gondolat szintén visszaköszön, miként azt Mme Riccoboni hozzá írt levele szövegszerűen is alátámasztja: „*A színház olyan, akár egy kép; egy mozgásban levő kép, amelynek nincs időnk megvizsgálni a részleteit.*”<sup>7</sup>



1. Johann Zoffany

David Garrick mint Farmer, Mary Bradshaw (feleség),  
Ann Heath és Edward Cape Everard (gyerekek)  
D. Garrick *The Farmer's Return* című közjátékában,  
1762. olaj vászon, 101,5 x 127 cm

A megfigyelések sok esetben aztán továbbnyúlnak a fenti megállapításokon, és annak problematikájába ütköznek, hogy a színész játékának pillanatnyisága miként rögzíthető egyáltalán. Amikor Johann Zoffany a 18. századi angol színpad leg-

fényesebb csillaga, David Garrick számára először készített színházi portrét (1. kép), egy korabeli újság így fogalmazott:

„...a vászon a legnagyobb pontossággal adja vissza a Drury Lane-ben előadott jelenetet. A festő teljes mértékben visszavisz bennünket képzeletben újra a színházba. [...] És látjuk a feleséget, a gyerekeket – ahogy a színpadon láttuk őket – rettegve és megdöbbenve; olyannyira nagy a hasonlóság a festő alkotta különböző alakok és azok között, akik a szerepeket játszották.”<sup>9</sup>



2. James McArdell Benjamin Wilson után  
David Garrick mint Lear (Shakespeare: Lear), 1761  
mezzotinto, 41,8 x 51,7 cm

Thomas Davies azonban már máshogy szemléli ezt, amikor Garrick Lear-alkítása (2. kép) kapcsán a következőket mondja:

„Azok, akiknek abban a páratlan élményben volt részük, hogy láthassák Mr. Garricket a

*Lear királyban, a legőszintébben fogják kívánni, hogy játéka és előadasmódja bárcsak megörökíttethetnék. Egy [olyan művész, mint] Reynolds hűen le tud másolni egy tekintetet vagy egy attitűdöt. De mégis! ez így mégis tökéletlen ábrázolás lehet csupán.”<sup>9</sup>*

Az effajta leírások nyilvánvalóan mindig annak kontextusában nyerik el értelmüket, hogy a dicsérrő szavakat az adott szerző éppen az előadásban fellépő színésznek, avagy a jelenetet illusztráló festőnek szánta-e, azaz a képet, illetve a színpadi alakítást tekintette kritikája, elemzése materiájának. A kiállítási beszámolóhoz a festmény jelenti az alapot, amelyhez a szöveg szerzőjét az előadáshoz való hasonlóság szempontrendszere motiválja. Thomas Davies mint David Garrick biográfusa, a színészi kvalitások oldaláról közelít, nem csoda tehát, ha számára a színpadi alakítás utánozhatatlan minőséget jelent. Azt azonban mindenképpen megvilágítja a „tökéletlen ábrázolás” felvetése, hogy a színész már nem pusztán eleme a színpadképnek, hanem annak fő alakítója, a szereplők dinamikus mozgása pedig már sokkal nehezebben ragadható meg a festészet nyelvén, mint annak előtte.

Teoretikai alapossággal Lessing határolta el egymástól a művészeti ágakat, amelyek mind más-más eszköztárral nyúlnak a kifejezendő témához. A *Laokoón*ban, amelyet a festészet és költészet elkülönítésének szentelt, sorra veszi a két művészeti ág lehetőségeit, leképezési módszereit. Amikor annak tárgyalásához ér, hogy Laokoón fájdalmat kifejező nyitott szája hogyan ábrázolható a képzőművészet és a költészet nyelvén – tesz egy lépést a színházi gyakorlat irányába. Felveti annak

kérdését, hogy a drámai költőre éppúgy érvényes-e az elbeszélő költőre vonatkozó szabályok, minthogy:

„A dráma a színész élő festészetét szolgálja, s talán éppen ezért szigorúbban kellene tartania magát a valóságos festészet törvényeihez.”<sup>10</sup> Lessingnek ez a mondata Aaron Hill David Garrickhez írt 1749-es levelének gondolataival rokonítható, ahol a színészt egyenesen *élet-festőnek* (*life-painter*) titulálta.<sup>11</sup>

Ahogy ez utóbbi két szerző retorikájából kiválgatjuk, a 18. század közepére már egyértelművé válik a distinkció, ami a színművészetet a többi művészeti ágtól elhatárolja: az élet, azaz a színész élő jelenléte. Ennek leképezhetetlenségét színészi és drámaírói oldalról David Garrick és George Colman *Clandestine Marriage* című darabjának prólógusában maguk a szerzők nyilvánítják ki:

„A festő bár halott, mégis elbűvöli a szemet, s míg Anglia él, híre sosem enyészhet el vele.

*De ő, ki magát óraszám a színpadon feszíti,  
Jó, ha hírét fél emberöltőn át el nem veszíti.  
Se toll, se irón a színészt meg nem menthetik,*

*művészt s művészetét közös sírba temetik.”<sup>12</sup>*

David Garrick ennek ellenére sem hagyta, hogy színpadi interakciói a semmibe vesszenek, olyannyira, hogy a legtöbbször megörökített személyek rangsorában a második volt az uralkodó után, a színpadi jelenlétét az utókorra hagyományozó alkotások mennyisége pedig messze felülmúlta a színésztársairól készült képek számát.<sup>13</sup>

Arról, hogy ezek az ábrázolások milyen mértékben tudták megragadni a színész „mozgásban levő képét”, avagy „élő festészetét”, némely eset-

ben a korabeli kritika, jelenetleírások vagy egyéni színházlátogatói beszámolók nyomán alkothattunk képet. E források dokumentumszerű kezelése – éppen az emlékezet viszonylagosságának okán – azonban nem minden esetben tartható. Ahogy számolnunk kell a színjátszásról és a színészekről szóló irodalmi források által megmutatott retorikával, amelyek a toposzok szintjén szólnak az előadókról, a róluk készült képeket sem kezelhetjük pusztán történeti dokumentációnak,<sup>14</sup> sem csupán a festői invenció által létrehozott alkotásoknak.<sup>15</sup> Nem csupán az egyes modellek és képzőművészek együttműködésének indíttatása rendkívül összetett, de a művészek habitusa, stílusa és a feldolgozás módja szinte minden esetben más konstellációban mutatkozik, így eltérő végeredményt szül.



3. Thomas Gainsborough  
David Garrick, 1770  
olaj, vászon, 75,6 cm x 63,2 cm

A mulandó pillanatokból összeálló színészi játék rögzítésének problematikájára a képzőművészet különböző módokon igyekezett megoldást találni: ennek egyik lehetőségét a színész presztízsének emelkedésével a magánportrék számának megnövekedése érzékelteti. Emellett egy ennél kifinomultabb utalási rendszerrel, a színészi foglalkozásra utaló attribútumokkal, allegorikus vonatkozásokkal a színész reprezentatív, hivatalos portréja is megszületett. Thomas Gainsborough Garrick-portréja, s az e kompozíció után Joseph Collyer által készített metszet jó példának kínálkozik, hogy e két stratégiát megfigyeljük. (3-4. kép) Gainsborough festményén a modell arcán halvány mosollyal, s hüvelykujját egy kis méretű kötet lapjai közé illesztve néz szembe nézőjével.



4. ifj. Joseph Collyer Thomas Gainsborough után  
David Garrick, 1776  
metszet, 17,2 cm x 12,4 cm

A Gainsborough-festmény alapján készített metszeten Joseph Collyer már ovális keretbe foglalta a színész arcképét, s alatta különféle, színjátszásra utaló tárgyakat helyezett el. A lap alján egy tör szalad át egy maszkon, alattuk pedig egy lant kapott helyet: a hangszer a művészetek pártfogójára, Apollónra utal, míg a maszk a komédia, a tör pedig a tragédia szimbólumaként értelmezhető. Ekként az egyszerű privátportré olyan attribútumokkal egészült ki, amely a foglalkozást jelzi, s egyúttal sokkal magasztosabb módon jellemzi modelljét, mint a műveltségre, színműírói tehetségére utaló könyvecske kezében.

A színházi portré műfaja a fentieknél összetettebb módon igyekszik összefoglalni a színészi munka legmeghatározóbb vonásait. A teljes körű jellemzéshez ugyanis szorosan hozzátartozik, hogy Thália papjai nemcsak arcvonásaikat adták a képekhez, hanem foglalkozásuknak, tehetségüknek és előadói kvalitásaiknak megnyilvánulását is, ami a színészi hivatás betöltésére alkalmassá tette őket. Az azonban ebben az összefüggésben szintűgy változó, hogy a festők mennyire másították meg az előadóművészek eredeti színpadi megjelenését annak érdekében, hogy egy nemesebb, kifinomultabb képet közvetítsenek modelljükről. Amennyiben a korabeli beszámolók előadóművészeket dicsérő, élethűségről zengő szavait tekintjük, feltehetnénk, hogy a realista megközelítés igényével fordultak a megrendelők a képzőművészekhez. Másfelől azt tapasztalhatjuk, hogy a külső megjelenés kérdése messze túlnő a hétköznapi realitás problematikáján. A tragédiák magasztos erkölcsi mondanivalójához a karakternek és ábrázolásának hasonlóképpen idomulnia

kellett. Az idealizálás ez esetben nem kizárólag a modell, azaz a színész mint személy vonásainak megnemesítését jelentheti, hanem a szerephez alkalmasabb külső használatát, amely a karakter jellemzéséhez „emeli fel” az előadó megjelenését. Kristine Hecker tanulmánya, amelyben a színészi előadásmód rekonstruálását tűzte ki célul az 1500-1700-as évek felfogásmódját illetően, a fentieket alátámasztó példákat hoz fel a három évszázad szöveges utalásai közül.<sup>16</sup>

A 16. századi beszédmódban a színész testi jelenlétének aspektusából külön kiemelt szempont volt a *hasonlóság*. Ez azonban nem arra vonatkozott, hogy a színész ténylegesen átélve szerepét a belső azonosulást mutassa meg nézőjének, és karakterével lelkiileg *hasonuljon*. Sokkal inkább a cinquecento szöveg- és látványközpontú színházának egy alkotóelemeként gondolkodtak a színésztől, ami a festészetben kifejlődött decorum kérdéskörével rokon. Azaz a színésznek az eljátszott karakter társadalmi hierarchiában betöltött helyét alkatilag, megjelenésében kellett tükröznie. Amennyiben a színész egy király szerepét alakítja, a „*legszebbnek, legmagasabbnak, legnagyobb formátumúnak kell lennie*”, vallotta Angelo Ingegneri, a Teatro Olimpico nyitóelőadásának rendezője.<sup>17</sup> Ha az előadó testalkata mégsem volt alkalmas arra, hogy tökéletes vizualizációját adja a karakternek, a kosztüm segíthette a „természet hibáinak” jótékony elfedését. A 16. században eként beszél a komikus és rendező Leone De' Sommi is, amikor kategorizálásában a komédia tárgykörében szintén szükséges adottságként beszél a szerelmes férfi karakteréhez tartozó szépségről vagy a katona típusához illő testes termetről.<sup>18</sup> Az

1500-as években ez a látványközpontúság ösztönözte a színészi megjelenés megjótélését mint az udvari előadások pompájának részét, s az „igaz és természetes” előadásmód arra vonatkozott, hogy a színész „teste” szervesen illeszkedjék ebbe a dekoratív parádéba. Azonban elég beleolvasnunk néhány 18. századi kritikába, hogy megtapasztaljuk: a kritikusok továbbra is „nemes, méltóságteljes, fennkölt” megjelenésű tragikus színészekről és „bajos, virtuóz” komikusokról írnak.

Még Garrick idején is elvárás volt az effajta decorum-elv a színész és szerep viszonylatában: Charles Churchill *Rosciad* (1761) című verses pamfletjében, amelyben – Garrick kivételével – pellengérré állítja korának színészeit, hangot is ad ennek. A kellemes külső megjelenés azonban korántsem volt minden színész sajátja, sőt, bőven találunk példát a csúnya arcú, vagy épp aránytalan testalkatú előadókra, akik természet adta adottságaik ellenére tündökölni tudtak koruk színpadán. Garrick esetében, aki alacsony termete miatt szintén nem tartozott a tökéletes alkatú előadók közé, ez visszatérő téma volt. Az ő játékának megjótélését azonban jelentős mértékben javította, hogy színészi játékával meglepően könnyedén el tudta fedtetni alkatának hiányosságait, s ez újabb okot szolgáltatott rajongóinak a dicséretre.<sup>19</sup>

Ezt a jellegzetességet figyelhetjük meg Johann Zoffany festményén is, amelyen Shakespeare *Macbeth*jének törjelenetét örökítette meg Garrick és Hannah Pritchard előadásában. (5. kép) E momentum, azaz a Duncan meggyilkolása után önnön tettétől megrémült Macbeth és a higgadt önuralommal viselkedő Lady dialógusa adja a drámai cselekmény fordulópontját. Macbeth saját



tettét próbálja felfogni, amely rémálmokkal teli látomásban sejlik fel szeme előtt. A lélek vívódásának kulcsjelenete ez, amit Shakespeare olyan elemi erővel tudott ábrázolni, s amelynek Garrick a korabeli források szerint kiváló tolmácsolója volt a színpadi változatban.



5. Valentine Green Johann Zoffany után  
Garrick mint Macbeth és Mrs. Pritchard  
mint Lady Macbeth (Shakespeare: Macbeth),  
1768 (publ. J. Boydell, 1776)  
mezzotinto, 48,1 x 59,2 cm

A már idézett Thomas Davies így ír a színészek színpadi alakításáról:

*„Garrick és Mrs. Pritchard alakításait a darab e háttorzongató jelenetében, úgy hiszem, nem lehet másnak ítélni, mint egyenrangúnak. Nem veszem külön e két előadót, hiszen mindkettejük érdemei páratlanok. A férfi lelki zavarodottsága és gyötrő rémülete csodás ellentétpárt alkot az asszony apátiájával, nyugodtságával, magabiztosságával. A jelenet elejét... rémítő suttogással adják elő. Tekintetük és mozgásuk tölti be a szavak*

*helyét. Hallani, amit mondanak, de beszédesebb a felkavarodott lelkiállapotuk, mely mozgásukban és viselkedésükben tükröződik... A sötét színezet, amellyel a színészek átítatják e kurta megszólalásokat, teszi a jelenetet háttorzongatóvá és félelmetessé a hallgató számára. Bámulatos kifejezését annak az őszinte rémületnek, amelyet Garrick érez, amikor véres kezeit mutatja, felfogni és leírni csak azok tudják, akik látták őt.”<sup>20</sup>*

A színészek gesztusa a két főszereplő karakterének és az adott drámai pillanat lelki összetevőinek hű lenyomatát adja Zoffany festményén: Garrick tekintete a távolba réved, arcán a rémület kifejezése ül, míg Lady Macbeth határozott cselekvőképességét Mrs. Pritchard szigorú vonásai közvetítik. A festő nagy hangsúlyt helyezett a testbeszéd hű közvetítésére, a kompozíció legfőbb szerkezeti elemét a két szereplő ellentétes irányú testtartása adja. A határozott, cselekvő Lady Macbeth mutatásra emelt karja ellenpontozza a gyilkos kezeit maga elé tartó Macbeth tétova mozdulatát. Lady Macbeth tartása jóval lendületesebb, kéztartása utasító, igyekszik férje fagyott kifejezését feloldani és cselekvésre bírni őt.<sup>21</sup> Egyúttal Zoffany azt sem leplezte, hogy Garrick alacsonyabb partnerénél, mi több, az ábrázolt testtartás, a behajlított térdel hátralépő láb, ha lehet, még jobban felerősíti a különbséget annak ellenére, hogy Garrick magasított cipőt viselt a színpadon, hogy alkati hiányosságának mértékét csökkentse.<sup>22</sup> Ez esetben azonban Garrick póza hangsúlyosabbá teszi a szereplők lelkiállapotának és jellemének hű illusztrációját, ahogy a zavarodott Macbeth a szó szoros értelmében eltöprel Lady Macbeth magabiztos figurája mellett.

A szerephez kívánatos testalkat, azaz a külső hasonlóság kérdésköre a 18. század közepétől a *belső hasonlóság* problematikájába futott bele. Ahogy Kristine Hecker rámutatott, a színész szereppel való viszonyának kérdésében a 18. században több forrásban utaltak arra az igényre, hogy a színész *mint személy* birtokolja az előadandó karakter jellegzetes jegyeit. Ezek között a komédiát illetően Manfredi kitételét idézi, mely szerint a második *Zannit* alakító színész természetének a színpadon kívül is vidámnak kell lenni.<sup>23</sup> Arra, hogy a színészek jellembeli vonásai az alakított szerepekkel korántsem kerültek mindenkinél közös nevezőre, a korszak nagy Harlequinje, Domenico Biancolelli, azaz *Dominique* esetét hozhatjuk példának még a 17. századból: róla terjedt a hír, hogy egész életében – ma úgy mondanánk – depressziós volt. Egy alkalommal az orvos, aki előtt páciense valódi kiléte felfedezetlen maradt, kedélye javítására azt javasolta neki, hogy nézze meg Dominique előadását, azaz saját magát a színpadon.<sup>24</sup> A tragédia oldaláról Pierre-Rémond de Sainte-Albine véleményét citálhatjuk az azonosulás kérdésében, aki szerint például a hőst játszó színésznek emelkedett léleknek (*une âme élevée*) kell lennie.<sup>25</sup> Ezzel a nézettel François Riccoboni polemizált, s e tárgykörben született állásfoglalását Diderot is leszögezte a *Színészparadoxon*-ban.<sup>26</sup>

Denis Diderot írásaiiban egyaránt felleljük a festészetről és színházművészetről alkotott nézeteit, bár meg kell jegyeznünk, hogy a szerző eszméi nem feltétlenül képviselik a 18. század általánosan elfogadott gondolkodásmódját. Az 1767-es *Salons* szövegében, amikor egy abbéval folytatott

fiktív párbeszédben éppen a festmények mondanivalójának befogadásához szükséges nézői magatartásra igyekszik tanítani, egyszerre a színészi játékról vallott elképzelései között találjuk magunkat. Az eszmefuttatás abból az alapkérdésből indul ki: vajon az emberek miért lelik örömeiket olyan jelenetek szemlélésében, amelyek a valós életben tragikusak?

Diderot ekkor Charles-Antoine Coypel festményét, Adrienne Lecouvreur *Cornelia* szerepében ábrázoló pasztelképét idézi fel, amelyen a színésznői attitűd a szerző véleménye szerint kiválóan érzékelteti a kép nézőjének optimális viselkedésmódját. Diderot úgy gondolja, a nézőnek át kell élnie a látottakat, hogy közel kerüljön annak érzelmi töltetéhez, mindemellett azonban meg kell őriznie egy olyan távolságtartó magatartást, amely nem engedi, hogy az átélés fájdalommá, szenvedéssé változzon. Ennek megfelelően viselkedik szerinte egy jó színész is: úgy éli át szerepét, hogy közben nem hagyja magát a karakter által megélt érzelmi viharokba sodródni, beleveszni.<sup>27</sup> Diderot egyik írásában éppen David Garrick egy produkciója kapcsán, amelynek alkalmával a színész rövid időn belül megannyi érzelmi változás színlelésén ment végig, érvel ezen nézetei mellett: „*Ami most készülök elbeszélni, azt saját szememmel láttam. Garrick feje megjelenik egy ajtó két szárnya között, s arcán négy-öt másodperc leforgása alatt a kezdeti szilaj öröm kifejezését a mérsékelt öröme váltja, ezt a nyugalomé, a nyugalmat a meglepetés, a meglepetést meghökkenés, a meghökkenést bánat, a bánatot levertség, a levertséget ijedelem, az ijedelmet rémület, a rémületet kétségbeesés követi, majd ez utolsó fokozat-*

ról visszatér oda, ahonnan kiindult. Megférhetett-e lelkében az indulatok s érzelmek ilyen sokasága, annyi idő alatt, míg arcán tükröződtek? Nem hiszem, s nyilván ön sem hiszi. Ha megkérné e nagyhírű színészt, akiért egymagáért nem kevésbé érdemes egy angliai utat megkockáztatni, mint a régi Róma valamennyi emlékéért Itáliába utazni, ha, mondom, megkérné, hogy adja elő a cukrászinas jelenetét, eljátszaná, s ha nyomban ez után arra kérné, játssza Hamletet, eljátszaná azt is, egyaránt készen arra, hogy ha kell, földre pottyant pástétomai felett könnyezzen, ha kell, egy gyilkos tör útját kövesse a levegőben.”<sup>28</sup>



6. Louis Carrogis, azaz Carmontelle  
David Garrick, 1765  
ceruza, akvarell, vöröskréta, gouache, 31,5 x 19 cm

Ennek a transzformációs képességnek vizuális lenyomata is őrzi Garrick tehetségét: Louis Carrogis, azaz Carmontelle rajza, melyen a színész kétszer jelenik meg, az egyik oldalról tragikus kifejezéssel látjuk, a szemközti ajtóból pedig saját komikus énje néz vissza rá. A művet *Macbeth* és *Abel Drugger találkozása* címen is szokták emlegetni,<sup>29</sup> amivel a Garrick pályafutását végigkísérő két híres alakításra utaltak: eszerint a Shakespeare-i hős és Ben Jonson *Az alkimista* című darabjának ostoba dohányárus figurája néz szembe egymással a kompozíción. (6. kép) Carmontelle rajzán a tragikus és komikus kifejezést kontextusából kiragadva, a teljes drámai szituáció nélkül figyelhetjük meg. Carmontelle e képével tehát nemcsak a színész kettős – komikus és tragikus színészi – tehetségét illusztrálja, hanem az előadó átváltozó képességére is reflektál.

Azok a bravúrok mindig is lenyűgözték nézőket, amikor a színész tanúbizonyosságot tett róla, hogy akár pillanatok alatt is képes más és más karakter bőrébe belebújni és elhíttetni annak realitását. Korai példája ennek Molière teljesítménye, amivel 1658 őszén a Napkirály szívébe is belopta magát. E lenyűgöző produkció saját bohózatának kettős főszerepéhez kötődött: e darabban egy ikerpár mindkét – az okos és az ostoba – tagját játszva egyszerre volt színen, technikailag az ablakon ki-beugrált, hogy a dialógus egyidejűségét biztosítsa.<sup>30</sup>

A metamorfózis képességét Angelo Costantini esetében akként dicsérték, hogy alakjához a bármivé átváltozni képes *Próteusz* Homérosztól ismert figuráját kapcsolták. Próteusz személye általában véve is a dicséretetek egyik jellegzetes to-

poszavá nemesült a színészek játékát magasztaló szöveges és képi forrásokban. A próteuszi jelzőt a 18. századra a fiziognómia és a pathognómia szemszögéből egyaránt értelmezték, de idővel a változás gyorsaságát többre értékelték magánál a változásnál. A fiziognómiai átalakulás illusztrálásához jó példa Garrick esete, hiszen több anekdota maradt fenn arról, hogy mások helyett ült modellt egy-egy portréhoz, s a kész festmények meglepő hasonlatosságot mutattak azokkal, akiket a festők műhelyében pótolta.<sup>31</sup>

A pathognómiai áttűnésekre egy szintén legendává nemesült anekdota kínálkozik Garrick és Hogarth kapcsolatának történetéből, mely történet sikerét érzékletesen jelzi, hogy 1845-ben még mindig érvényes és ismert volt az angolok körében. R. Evan Sly ekkor adta ki 30 darabból álló, kézzel színezett litográfia-sorozatát, amelynek a *Garrick and Hogarth or the Artist Puzzled* címet adta. (7. kép) A kép alatt tüntette fel a készítő a két művész életének eme humoros, közös epizódját. Egy alkalommal Garrick modellt ült Hogarth-nak, s míg a festő szorgosan munkálkodott az arckép felvázolásán, a színész lassanként annyira megváltoztatta arckifejezését, hogy a készülő mű egyáltalán nem hasonlított rá. Hogarth új vázlatba kezdett, majd újabb és újabb kísérletek követték egymást, s csak számos próbálkozás után eszmélt rá trükkös kedvű barátja tréfájára. Ekkor nagy mérgében Garrick fejéhez vágta palettáját és ecsetjeit, s a színész nem menekülhetett a tarka színpompától, ami végül rajta landolt. A litográfus többek között Joshua Reynolds és Thomas Gainsborough festményeit, valamint számos metszetet használt fel, hogy Garrick harminc, kü-

lönböző arcát ábrázolja: természetesen teljesen eltérő mimikájakat válogatva a Hogarth vásznan készülő portré és a műteremben ülő modell arckifejezésének megjelenítéséhez.<sup>32</sup>

Ezek az elbeszélések az előadóművészek dicsérete mellett újfent rávilágítanak a színészi játék, avagy a színész „mozgásban levő képének” leképezési problematikájára. Másfelől azt is megmutatják, hogy bár a színjátszás átmeneti, mulandó jellegét egyes szerzők mint e művészeti ág gyengeségét, hiányosságát tárgyalták, ennek az értelmezésnek a helyébe lassanként a mimika és a gesztusrendszer gyors és bravúros transzformációjának, azaz a színész metamorfózisának dicsérete lépett.



7. R. Evan Sly

*Garrick and Hogarth or the Artist Puzzled, 1845*  
kézzel színezett litográfia, 27,5 x 35,8 cm

## Képek:

### 1. Johann Zoffany

David Garrick mint Farmer, Mary Bradshaw (feleség), Ann Heath és Edward Cape Everard (gyerekek)

D. Garrick The Farmer's Return című közjátékában, 1762

olaj vászon, 101,5 x 127 cm

New Haven, YCBA, Paul Mellon Collection

### 2. James McArdell Benjamin Wilson után

David Garrick mint Lear (Shakespeare: Lear), 1761

mezzotinto, 41,8 x 51,7 cm

London, British Museum

### 3. Thomas Gainsborough

David Garrick, 1770

olaj, vászon, 75,6 cm x 63,2 cm

London, National Portrait Gallery

### 4. ifj. Joseph Collyer Thomas Gainsborough után

David Garrick, 1776

metszet, 17,2 cm x 12,4 cm

London, British Museum

### 5. Valentine Green Johann Zoffany után

Garrick mint Macbeth és Mrs. Pritchard mint Lady Macbeth (Shakespeare: Macbeth), 1768 (publ. J. Boydell, 1776)

mezzotinto, 48,1 x 59,2 cm

London, Victoria & Albert Museum

### 6. Louis Carrogis, azaz Carmontelle

David Garrick, 1765

ceruza, akvarell, vöröskréta, gouache, 31,5 x 19 cm

Chantilly, Musée Condé

### 7. R. Evan Sly

Garrick and Hogarth or the Artist Puzzled, 1845

kézzel színezett litográfia, 27,5 x 35,8 cm

London, Victoria & Albert Museum

## Bibliográfia:

- Allen, Brian: *Francis Hayman*. New Haven & London: Yale University Press, 1987.
- Ashton, Geoffrey: *Pictures in the Garrick Club. A Catalogue of the paintings, drawings, watercolours and sculpture*. ed. Burnim, Kalman A. & Witton, Andres. London: Garrick Club, 1997.
- Burnim, Kalman A.: *David Garrick Director*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1961.
- Burnim, Kalman A.: *Looking upon His Like Again: Garrick and the Artist*. in: *British Theatre and Other Arts 1660-1800*. ed. Kenny, Shirley Strum. Washington: The Folger Library, 1984. pp. 182-218
- Davies, Thomas: *Dramatic Miscellanies: consisting of critical observations on several plays of Shakespeare*. Volume II., London, 1783.
- Diderot, Denis: *Színészparadoxon. A drámaköltészetéről*. Budapest: Magyar Helikon, 1966.
- Duchartre, Pierre Louis: *The Italian comedy: the improvisation, scenarios, lives, attributes, portraits and masks of the illustrious characters of the commedia dell'arte*, New York: Dover Publications, 1966.
- Fischer-Lichte, Erika: *A dráma története*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 2001.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoón vagy a festészet és a költészet hatáiról* in: *Gotthold Ephraim Lessing válogatott esztétikai írásai*. Válogatta és az utószót írta Balázs István. Budapest: Gondolat, 1982.
- Hecker, Kristine: 'La visione dell'attore dal Cinque al Settecento. Dall'Arte rappresentativa all'attore come artista creatore'. *Quaderni di Teatro*. Anno X, Nr. 37. Agosto 1987. pp. 95-122
- Hedgecock, Frank A.: *David Garrick and his French Friends*. London, 1912.
- Honti Katalin: *Színház. Típusok és alapfogalmak*. Budapest: Corvina, 2007. 92.
- Kovács Katalin: *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája. A francia festészetelméleti gondolkodás kezdetei*. Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2004.
- Percival, Melissa: *The Appearance of Character. Physiognomy and Facial Expression in the Eighteenth-century France*, Leeds: W.S. Maney & Son Ltd 1999.
- Powell, Jocelyn: 'Dance and Drama in the Eighteenth Century: David Garrick and Jean Georges Noverre.' *Word & Image*. vol. 4. no. 3/4. July-December, 1988. pp. 678-691
- Richardson, Jonathan: *An Essay on the Theory of Painting*, 2nd ed., London, 1725.
- Sheriff, Mary D.: *Moved by Love. Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth Century France*. Chicago: University Press of Chicago, 2004.
- Webster, Mary: *Johann Zoffany 1733-1810*. London: National Portrait Gallery, 1976.
- West, Shearer: *The Image of the Actor: Verbal and Visual Representation in the Age of Garrick and Kemble*. London: Pinter Publishers, 1991.
- Wood, Gillen d'Arcy: *The Shock of the Real – Romanticism and Visual Culture 1760-1860*. New York: Palgrave, 2001.

## Jegyzetek

- 1 Geoffrey Ashton: *Pictures in the Garrick Club. A Catalogue of the paintings, drawings, watercolours and sculpture.* ed. Burnim, Kalman A. & Witton, Andres. London: Garrick Club, 1997. XXIII.
- 2 Erika Fischer-Lichte: *A dráma története.* Pécs: Jelenkor Kiadó, 2001. 262-263.
- 3 Fischer-Lichte 264-265.
- 4 Melissa Percival: *The Appearance of Character. Physiognomy and Facial Expression in the Eighteenth-century France,* Leeds: W.S. Maney & Son Ltd 1999. 132.
- 5 Brian Allen: *Francis Hayman.* New Haven & London: Yale University Press, 1987. 15.
- 6 Jonathan Richardson: *An Essay on the Theory of Painting,* 2nd ed., London, 1725. 4-5.
- 7 Idézi Kovács Katalin: *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája. A francia festészetelméleti gondolkodás kezdetei.* Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2004. 90.
- 8 Mary Webster: *Johann Zoffany 1733-1810.* London: National Portrait Gallery, 1976. cat. 10.
- 9 Thomas Davies: *Dramatic Miscellanies: consisting of critical observations on several plays of Shakespeare.* Volume II., London, 1783. 319.
- 10 Kiemelés tölem. Lessing: *Laokoön vagy a festészet és a költészet hatáiról* in: *Gotthold Ephraim Lessing válogatott esztétikai írásai.* Válogatta és az utószót írta Balázs István. Budapest: Gondolat, 1982. 209.
- 11 Allen 20.
- 12 A szerző fordítása. „*The painter’ dead, yet still he charms the eye, / While England lives, his fame can never die; / But he, who struts his hour upon the stage, / Can scarce protect his fame through half an age; / Nor pen nor pencil can the actor save; / The art and artist have one common grave.*” Idézi Shearer West: *The Image of the Actor: Verbal and Visual Representation in the Age of Garrick and Kemble.* London: Pinter Publishers, 1991. 1.
- 13 Wood, Gillen d’Arcy: *The Shock of the Real – Romanticism and Visual Culture 1760-1860.* New York: Palgrave, 2001. 36.
- 14 West 5.
- 15 Ezt gyakran a háttér elemzése egyértelműsítheti számunkra: számos esetben nyilvánvalóvá válik, hogy fiktív dekorációról van szó. Ashton XXIV.
- 16 Kristine Hecker: ‘La visione dell’attore dal Cinque al Settecento. Dall’Arte rappresentativa all’attore come artista creatore’. *Quaderni di Teatro.* Anno X, Nr. 37. Agosto 1987. pp. 95-122.
- 17 Hecker 100.
- 18 Hecker 103.
- 19 West 10-11., 12. sz. jegyzet
- 20 Idézi Kalman A. Burnim: *David Garrick Director.* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1961. 113-114.
- 21 Jocelyn Powell: ‘Dance and Drama in the Eighteenth Century: David Garrick and Jean Georges Noverre.’ *Word & Image.* vol. 4. no. 3/4. July-December, 1988. 685.
- 22 Kalman A. Burnim: *Looking upon His Like Again: Garrick and the Artist* in: *British Theatre and Other Arts 1660-1800.* ed. Shirley Strum Kenny. Washington: The Folger Library, 1984. 201.
- 23 Hecker pp. 111-112.

- 24 Pierre Louis Duchartre: *The Italian comedy: the improvisation, scenarios, lives, attributes, portraits and masks of the illustrious characters of the commedia dell'arte*, New York: Dover Publications, 1966. 154-155.
- 25 Hecker pp. 111-112.
- 26 Pierre-Rémond de Sainte-Albine és François Riccoboni eltérő nézeteit Diderot is megemlíti a Színészparadoxonban: „A literátor az érzékenység pártján állt, Riccoboni az enyémen.” Denis Diderot: *Színészparadoxon* in: Denis Diderot: *Színészparadoxon. A drámaköltészetéről*. Budapest: Magyar Helikon, 1966. 80.
- 27 Mary D. Sheriff: *Moved by Love. Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth Century France*. Chicago: University Press of Chicago, 2004. 80.
- 28 Diderot 38.
- 29 Frank A. Hedgecock: *David Garrick and his French Friends*. London, 1912. 229. (2. jegyzet)
- 30 Honti Katalin: *Színház – Típusok és alapfogalmak*. Budapest: Corvina, 2007. 92.
- 31 Az anekdoták úgy tartják, hogy volt egy úr, aki gyűlölt modellt ülni, azonban egy rokona képet rendelt róla. A festő műtermében Garrick helyettesítette a modellt, miután alaposan megfigyelte az urat. Egy másik elbeszélés szerint Henry Fielding képmásához is Garrick pózolt az író halála után Hogarth műtermében, s ez az arckép került Fielding műveinek poszthumusz kiadása elé. Percival 141.
- 32 R. Evan Sly: *Garrick and Hogarth or the Artist Puzzled*. Publikálva: London, 1845.





*Szabó Zsófia:*  
*Az alkímista műhelyében*

*„Bár adna Isten hozzá szuszt sokat,  
hogy elmondjam: mi az alkímia.  
Ennyit mindenkinek jó tudnia.  
Nem ógok-mógok uramnak megette;  
amit tudok, nem marad a begyembe.”  
(Geoffrey Chaucer)*

Az alkimisták megítélése változó volt a különböző korokban: többnyire sarlatánoknak, néha tudós embereknek, olykor egyszerűen bolondoknak tekintették őket. Negatív hangnemben beszélt róluk a 16-17. századi humanista irodalom és a költészet, s többnyire ekként örökítette meg személyüket a festészet, a drámairodalom is. Legfőbb jellemhibáikként a balgaságot, hiszékenységet, mértéktelenséget rótták fel nekik. Úgy tartották, az alkimista ostobasága és telhetetlensége egyszerre veszélyezteti közvetlen környezetét, de veszélyes önmagára is: mohóságában utolsó értékeit is eltékozolja, hogy aranyat készítsen, s e kísérletezés sikertelensége szegénységbe taszítja.<sup>1</sup> Pedig az alkímia nemcsak a „hétköznapi bolondok” tevékenysége volt: II. Rudolf német-római császár (1576-1612) élete végén maga is az asztrológia és alkímia megszállottja lett, vagy említhetjük a manierista festészet mesterét, Parmigianinót, aki olyannyira elmerült az okkult tudományok és az alkímia világában, hogy a külvilággal való kapcsolatát szinte teljesen megszakította.<sup>2</sup>

Az alkímia témája és az alkimisták egyéni ábrázolása főként a 17. századi holland és flamand festészetben vált népszerű témává. Ahogy e képek általában, az alkimistákról készült jelenetek sem elsősorban vagy kizárólag a hétköznapi világából, hanem főként a komikum és a groteszk általános eszköztárából táplálkoztak, ekként tudták legjobban megvilágítani az emberi jellemhibákat. Ahogy Arisztotelész fogalmazott: „A komédia, mint mondtuk, a hitványabbak utánzása, nem a rosszaságé a maga egészében, hanem a csúfságé, amelyhez hozzátartozik a nevetséges is.”<sup>3</sup>

A korai, 16. századi ábrázolások e csúfság, ne-

vetségesség megjelenítését, az alkimista jellemhibáinak karikírozását célozták meg; ez jellemzi id. Pieter Bruegel alkotását is, amelyet Philippe Galle (1. kép) metszeteről ismerünk, s amelyen egy alkimista műhelyébe nyerhetünk bepillantást. Az alkimista a családi konyhában rendezte be laboratóriumát, a háztartás edényeit, üvegcséket, fazekakat vesz használatba, hogy lepárlókészülékeit összeeskábálja.



1. Philip Galle metszete id. Pieter Bruegel után:  
Az alkimista

A metszeten balra jelenik meg a borzas hajú, elszánt alkimista, aki egy olvasztótégelyt tart a nyílt lángba, háta mögött felesége ül, aki egy üres pénzes zacskót mutat felénk, a háttérben három gyermekük a szintén üres éléskamrában játszik. Jobbra egy újabb alak tűnik fel, aki könyvei fölött ül, s közben karjával a többiek felé intve vezényli le az arany előállításához szükséges munkafolyamatokat. Nyitott könyvének fejlécén az alkímia szóra hajazó felirat: „*Alghe mist*”, azaz „*ostobaság az egész*”, a korban szokásos szójátékok

egyike sejjik fel. A kompozíció középpontjában az alkimista segédje ül az áltudományosságra utaló csörgősipkával a fején, nyitott szája tán énekszót, vagy számár bögését imitálja, miközben fújtatójával a tüzet szítja. A megszállott kísérletezés, a mohóság következményei a család életén hagyják a legnyomorúságosabb nyomokat. Az ábrázoláson ugyanis az ablakon át – mint valamiféle távolabbi jövőképet – a szegényház felé tartó család tagjait pillanthatjuk meg.<sup>4</sup>

E mű számos eleme, tartalmi mondanivalója köszön vissza a következő évszázad alkotásain, bár a 17. századi ábrázolási tradícióban alapvetően azok a feldolgozások vannak túlsúlyban, amelyeken az alkimista megszállottságában könyveit bújja, vagy különleges eszközökkel berendezett laboratóriuma egy sarkában kísérletezik. Ahogy Németh István fogalmaz: *„A 17. századi ábrázolásokon talán már kevésbé groteszk, nevetséges alakokként szerepelnek, mint egy évszázaddal korábban, de mindenképpen külön, bogaras figurák, s népszerűségük okát is feltehetően ebben a „másságban”, azaz a megszokottól, a normálistól eltérő, „festői” külsejükben, sajátos életmódjukban, illetve a témához tradicionálisan kapcsolódó asszociációkban kell keresnünk.”*<sup>5</sup>

Alkimistákat ábrázoló festményeket több múzeum is őriz, de a téma legjelentősebb alkotásait főként három gyűjteményben lelhetjük fel – e képek elsőik között nemzetközileg elismert kémikusok gyűjtőszendélyének áhított tárgyaivá lettek. Az egyik nagy gyűjteményt jelenleg a philadelphiai *Chemical Heritage Foundation* őrzi, mely két kémikus, Chester Garfield Fisher és Roy Eddleman kollekcióját foglalja magában,<sup>6</sup> és szintén jelentős

képzőművészeti anyagot találunk e témában a Henry S Wellcome gyűjteményét gondozó londoni Wellcome Library-ben.<sup>7</sup> De ide sorolhatjuk Alfred Bader kollekcióját is, aki kémikusként már pályája elején eleven érdeklődéssel fordult a 17. századi holland és flamand festészet felé, s a korszak festészetének egyik legjelentősebb magángyűjtőjévé vált napjainkra. Alfred Bader maga is publikált néhány képzőművészeti tárgyú tanulmányt az *Aldrichimica Acta* című folyóiratban, amely ma is a világ egyik legnívósabb kémiai szaklapja. A folyóirat érdekessége, hogy 1968-os indulása óta – alapítójának művészeti érdeklődését bizonyítván – minden lapszám borítóján egy-egy 17. századi képzőművészeti alkotást reprodukálnak.<sup>8</sup>

E gyűjtemények anyagát áttekintve számos jellegzetességet megállapíthatunk a 17. századi ábrázolások kapcsán: felfedezhetjük például azt a tárgykultúrát, amit az alkimista kéziratok illusztrációi is felsorakoztatnak. Az alkimista műhelyének állandó eleme a lepárló készülék, az olvasztókemence, berendezések az anyagok szűréséhez, kalcinálásához és szétválasztásához. Az edények között lombikok, cucurbiták (desztilláló készülékek alsó részeként, párlat felfogására használták), ampullák, fiolák, retorták, olvasztótégelyek, peleanusok (pelikán formájú készülékek), üvegtölcsérek, szűrőedények, öntőformák és -kanalak, tartályok, s megannyi más és más formaváltozatú edény sorakozik fel.

A festményeken az alkimista többnyire könyvei fölé görnyed, vagy fújtatójával szítja a tüzet, méricskél, esetenként pedig – az orvos-ábrázolásokhoz hasonlóan – vizelettel teli edényt vizsgál.<sup>9</sup> (2. kép) Egyes kompozíciókon az alkimista segédei

végzik a tűz ében tartásához elengedhetetlen fűjtatást, olykor hatalmas állványokra erősített fűjtatóval, máskor a tanoncok nehéz mozsarak fölé hajolva munkálkodnak, vagy a háttérben nézegetik lombikjaikat. A fent felsorolt tárgyak mellett gyakran felbukkan a széntartó serpenyő, elszórt kanalak, lefedett korsók, fonott kosarak, seprű, földgömb, homokóra, mérleg, a falakon állatkoponyák vagy szárított növények csokrai, és a mennyezetről preparált állatok tetemei nyújtóznak alá a térbe. E motívumok egy része a korabeli *vanitas*-csendéletek állandó kísérői voltak, amelyek vélhetőleg e képeken is az élet mulandóságára utaltak.<sup>10</sup>



2. David Teniers: *Az alkímista, olaj, vászon, 44 x 58 cm*

Hendrik Heerschop egyik képének (3. kép) alkímistája békésen pipázik a munkafolyamatok közepette. Tartalmi szempontból a dohányzás motívuma szintén a mulandóság ábrázolásának témaköréhez kapcsolja alakját, a *vanitas*-csendéletek jellemző tárgyai körében felbukkanó pipákat,

füstölgő kanócot ugyanis e típus szokásos tárgya-hoz sorolják,<sup>11</sup> s talán maga a fűjtató, a parázsló tűz is, amely állandó eleme a laboratóriumoknak, ezeket az asszociációkat erősíthették fel nézőikben.



3. Hendrik Heerschop:  
*Az alkímista, olaj, tábla, 55 x 44 cm*

A 17. században a dohány és a dohányzás viszonylag új szokása a hollandok körében kettős megítélés alá esett. Néhányan gyógyító hatást tulajdonítottak a dohánynak, és dalokat, költeményeket írtak erejének dicséretére; a legtöbben azonban elítélték mint ártalmas, mámorító dolgot, és a mértéktelen italozással egyenértékűnek tartották. Petrus Scriverius 1630-ban Haarlemben

kiadott *Saturnáliája* olyan, a dohányzási szokásokról és annak helytelen használatáról szóló gúnyirat volt, amelyben a dohányzást főként a részegséggel és a halállal kapcsolták össze. A mű címlapján az elmúlásra vonatkozó jellegzetes szimbólumok: csont, homokóra, gyertya, pipa, dohányzóeszközök kaptak helyet – ezzel emelve ki a dohányzás vanitas-vonatkozásait.<sup>12</sup> Ezt erősítik azok a feliratok is, amelyeket dohánytartó dobozokra jegyeztek fel: „*Vita est fumus.*”<sup>13</sup> „*Az élet csak füst*” – gyakran idézett mondat a zsoltárokból,<sup>14</sup> mely révén a dohányzást az élet gyorsan elröppenő természetének jelképeként értelmezheték, másfelől az öt érzéket megjelenítő sorozatból utalhatott a szaglásra.<sup>15</sup> A kártya, amely szintén gyakran megjelent a dohányzóeszközök társaságában, sokáig a szerencsejáték bűnös tevékenységét szimbolizálta,<sup>16</sup> s az ezt elítélő attitűdöt – a mértéktelen italozással szoros kapcsolatban – a dohányzás tevékenységére is kiterjesztették. Ilyen értelemben a pipázó alkimista egyszerre lehetett a mulandóság, a hiábavalóság vagy az elítélendő, bűnös tevékenységek allegorikus megtestesítője.

Más festők nagyobb hangsúlyt helyeztek arra, hogy az alkimista szegénységét és környezetének gyakran kaotikus rendezetlenségét mutassák be. Számos ilyen kompozíción a padlón szanaszét dobált edények, felborult, kicsorbult keverőedények, fiolák hevernek. Az alkimista öltözéke – a megszállott kísérletező munka, a fémek, porok, a korom és a fokozatos elszegényedés miatt – többnyire viseltes, elhanyagolt, rendezetlen. Ahogy Heerschop alkimistája, úgy Cornelis Bega is csupasz lábakkal ábrázolta főszereplőjét, amely szegénységét éppúgy érzékelteti, mint elszánt kí-

sérletező karakterét, mely már-már fanatizmusba torkollik.<sup>17</sup> (4. kép)



4. Cornelis Bega: *Az alkimista, olaj, tábla, 36 x 32 cm*

A legkorábbi irodalmi szövegek közt, melyek az alkimista megszállottságát negatív beállításban mutatják be, Geoffrey Chaucer *Canterbury mesék* című alkotását említhetjük, amelynek nyolcadik mesecsoportjában *A kanonok csatlósának meséje* így írja le az alkimistát:

„E kanonoknál hét évet megértem,  
és tudományát még máig sem értem;  
csak vesztetemre jó az alkímia.  
De veszt ezen sok más emberfia!  
Hajdan nem volt nap, hogy nem vala friss  
rajtam a felső- s alsóruha is,  
most meg harisnyát hordok fejemen;  
orcám virult, üdén, telisdeden,  
s íme, lőn ólomszínű, sápatag –  
alkímiára hát így kapjanak!  
Hiába nyúzom-hajszolom magam,  
ebnek se csinálódik az arany!  
Úgy megkopasztott ez az átok közbe,  
hogy feketek akár a puszta földre;  
nincs semmim, és kölcsönök, hitelek  
béklyóján miatta sínyledezek,  
és míg csak élek, ezt törleszthetem.  
Legyen hát példám örök intelem!  
Ki alkímiára adja fejét,  
úgy tekintem: vagyonát szórja szét.  
Mert semmit nem nyer, Isten úgy segítjen,  
s utána csak teng-leng kukán s szegényen.  
Ha pedig olyan ostoba vala,  
hogy egy nap volt-nincs minden garasa,  
másokat is alkímiára serkent,  
hadd vesszenek, ha a sajátja elment.”<sup>18</sup>

Chaucer csatlósának elbeszélése rendkívüli precizitással mondja el az alkímia módszereit, és pontos beszámolót ad az alkímista fortélyairól, amelyekkel a hiszékeny embereket becsapja. A *Canterbury mesék* után mintegy két évszázddal William Shakespeare kortársa, Ben Jonson (1573-1637) elevenítette fel e témát; *Az alkímista* című darabját 1610-ben mutatták be először színpadon. Bár Ben Jonson művének középpontjában megtaláljuk az alkímistát és a szerző az alkímiai tudományok terminológiáját szintén szakavatott-

ként használja, tartalmilag a komédia nem az önpusztító kísérletezőt állítja műve középpontjába. Ahogy Chaucer alkímista kanonokja, úgy Jonson címszereplője is főként azokat a – holland-flamand zsánerfestészetben ugyancsak kedvelt – ábrázolásokat idézi meg, amelyeken egy-egy tudálékoskodó áldoktor, kuruzsló, sarlatán és szemfényvesztő könnyedén csapja be és fosztja ki együgyű áldozatait.

Jonson komédiájának színhelye egy londoni ház, amely csalók tanyájává válik a házigazda távollétében, aki a pestisjárvány idején szolgájára, *Face*-re bízta otthonát. Itt szorgoskodik az alkímista *Subtle* és a könnyűvérű *Dol Common*, akik *Face*-szel együtt az asztrológiai jóslatok és az alkímista bűbájosságok mellé kerítőként is asszisztálnak hiszékeny, mohó, ostoba pácienseinknek. Áldozataik között ott van *Sir Epicure Mammon*, a lovag, aki a Bölcsek Kövét elsősorban potencianövelő és fiatalító eszközként akarja használni. Felbukkan a hiszékenyek sorában a dohányárus *Abel Drugger*, aki boltja berendezéséhez és cégére megalkotásához kéri *Subtle* segítségét, de nem hiányoznak az amszterdami puritánok, prédikátor és diakónusa, akik az özvegyek és árvák összekuporgatott adományait szeretnék megsokszorozni. *Dapper*, az írrok a szerencsejátékhoz kér szerencsét, *Kastrill* pedig az aranyifjak kötekedő, párbajozó, becsmérő stílusát szeretné elsajátítani Londonban, miközben nővérenek, az özvegy *Dame Pliant*nak próbál férjet találni. Egyedül *Surlly* nem hisz a csalóknak, s bukásuk lavináját ő indítja el: *Subtle* és *Dol* menekülni kényszerül, egyedül a házigazdó, a cinkostársai eszén is túljáró *Face* kerül ki sértetlenül a problémás helyzetből.

A csalók módszerei igen kifinomultak, ahogy az I. felvonás 1. jelenete utal rá: főhőseink a hivatásos csalás professzionális gyakorlói. Olykor húzódoznak, hogy kívánatosá tegyék tudományukat, máskor ájtatos erényesség mögé bújnak, vagy épp álruhát öltenek, hogy kijátsszák áldozataikat; és minden alkalommal találnak rá okot, hogy újabb és újabb aranyakkal rövidítsék meg a hozzájuk fordulókat. A darabot többször megújították első bemutatója után, évszázadokon keresztül az egyik legnépszerűbb komédia volt, mely az idők próbáját is kiállta. A komédiát London egyik vezető színháza, a Drury Lane is színre vitte a 18. század elején, amely feldolgozás szereplőiről egy flamand származású mester, Pieter van Bleeck festménye, mezzotintói maradtak fenn. Pieter van Bleeck Flandriában született és 1723-ban érkezett Londonba, 1764-es haláláig itt dolgozott.<sup>19</sup>

A művész a darab ájtatos szereplőit, az amszterdami lelkipásztor *Tribulation* és a diakónus, *Ananias* alakját örökítette meg Jonson darabjából. A kép egy olyan jelenetet rögzít, amelyben a szöveg szerint hárman, az egyházi emberek és az alkímista vannak színen: Subtle arról győzködi őket, hogy a Bölcsek köve minden eddigi nehézségeiket megoldja majd. Van Bleeck 1738-as festményét ő maga dolgozta át, s készítette el képe mezzotinto változatát, amelynek alján egy felirat közli a komédia III. felvonásának 2. jelenetéből kiragadott párbeszéd egy mondatát. A dialógus e sorában *Tribulation* inti csendre *Ananiast*, aki vakbuzgóságában *Subtle* minden megmozdulását, kijelentését pogánynak bélyegzi. E sor Nagy László fordításában így hangzik:

*Sanyargó: Ne vegye komolyra.  
Te buzgóságnak s bajnak szelleme,  
Maradj nyugton.*<sup>20</sup>

*Tribulation* kezében könyvet, *Ananias* pénzes zacskót és papirost tart; mindketten széles karimájú kalapot és fehér gallérral díszített fekete öltözéket viselnek. *Tribulation* mellett egy nyitott ajtón át pillanthatunk be az alkímista műhelyébe, ahol különböző flaskák és üvegcsék sorakoznak, *Ananias* mögött egy földgömb, egy tintatartó és egy lombik látszik. Subtle összetakolt laboratóriuma kellően részletezett, bár meglepő, hogy épp maga az alkímista hiányzik a jelentből.

A 18. századi angol színpad leghíresebb csillaga és egyben a londoni Drury Lane színház igazgatóját, David Garricket is megragadta Jonson darabja. Garrick, aki színháza vezetőjeként régi darabok korabeli ízlésnek megfelelő adaptálásával frissítette fel a drámai szövegeket, 1743-ban újította fel *Az alkímistát*, s ezzel új fejezetet nyitott a komédia történetében. Természetesen maga is szerepelt az előadásban, méghozzá a Jonson eredetijében elég csekély jelentőséggel bíró dohányárust, Abel Druggert alakította; 1776-os visszavonulásaig több, mint 80 alkalommal bújt az együgyű Abel bőrébe.

Thomas Davies így summázta Garrick alakítását:

*„Mr. Garrick megszabadította a színpadot a hamis lélektől, a nevetséges bandzsítástól, az ócska grimaszolástól – amely Theophilus Cibber révén annyi évre meghódította a közönséget – azáltal, hogy egy sokkal természetesebb modort vezetett be, hogy az ostoba dohányárus lehetetlenségeit ábrázolja.”*<sup>21</sup>



Hogy Garrick alakításának népszerűségét e természetesebb előadásmódban lelhetjük fel, egy másik forrás, a *London Chronicle* egy 1757-es szövege támasztja alá, mely szerint „...nem torzítja el vonásait, nem bandzsít, de az egész mégis olyan pontos, mintha egy valódi dohányárus lenne előttünk. Valóban meglepő, ahogy képes így megmutatni nekünk az ostobaság eme arcát.”<sup>22</sup>

Garrick alakítása akkora sikert aratott, hogy újszerű színészi játéka nyomán a darab lényegében inkább Abel Drugger, mintsem a három csaló történetévé változott. Az adaptációban Garrick jelentősen megkurtította Jonson eredeti szövegét, apró sorokkal és néhány kulcsjelenettel toldotta meg főként az általa játszott Drugger színpadi jelenlétét.<sup>23</sup> A darab recepciótörténetének e fordulópontját bizonyítja, hogy a komédia 18. század végi kiadásainak címlapjain sem a főszereplő csalókat, hanem a dohányárust alakító színészt örökítették meg.<sup>24</sup> De jelzi az is, hogy 1770-ben egy ír színész, Francis Gentleman egy közjátékot szentelt Abel Drugger karakterének, amelyet *The Tobbaconist* címmel játszottak. Garrick visszavonulása után 1899-ig *Az alkimista* csak erősen megkurtított formában jelent meg az angol színpadon.<sup>25</sup>

A Garrick-adaptáció szövegét John Bell jóvoltából ismerjük, aki számos kötetben publikálta az angol drámairodalom remekeit a *Bell's British Theatre* kiadványaiban. A szöveg azonban nem minden módosítást foglal magában, s ami még inkább megnehezíti a helyzetünket, kevés utalás van benne a színpadi történéseket illetően. Ez esetben más forrásokhoz, korabeli elemzésekhez, beszámolókhöz kell fordulnunk, hogy az előadás,

és főként Garrick sikerét megértsük.

Az egyik támpontunkat éppen az adaptáció szerzője adja: Garrick 1744-ben publikált egy tanulmányt a színjátszásról, melynek szövegét főként a tragédia és komédia eltérő előadásmódjának illusztrálására szentelte. Míg a tragikus színjátszás eszköztárához *Macbeth*, a komikus előadásmód analíziséhez éppen *Abel Drugger* karakterét vette alapul – ez utóbbi kapcsán találunk egy szövegrészt, mely azt elemzi, hogy miként reagál Drugger, amikor összetör egy vizeletpoharat. A szerző szinte lépésről lépésre végigvezet bennünket azon a folyamaton, ahogy a megszeppent dohányárus feszült aggodalma a test fizikai szintjén jelentkezik. Érzékletesen írja le, miképp roskad össze az izomzat, hogyan fordulnak be a lábfejek, s kezdenek a térdek remegni, a kezek görcsösen rángatózni. Ezen a ponton találunk egy érdekes megjegyzést, mely szerint a fenti mozdulatsor által mutatott összkép „a groteszk rettegés legtökéletesebb zsánerjelenetét eredményezi, ahogy egy holland zsánerfestő elképzelheti.”<sup>26</sup>

Azt tehát az idézet is nyomatékosítja, hogy Garrick tisztában volt a *low comedy* és a zsánerfestészet művészetelméleti párhuzamaival, s emellett érzékelteti, hogy – elődeivel ellentétben – mennyire vizuálisan gondolkodott a színházról. Az analógia tehát adott volt, hogy a 17. századi holland-flamand alkimista életképek jellege a színházi portréfestészetben is visszaköszönjön, s szinte egyértelmű volt, hogy Garrick e jelentős színpadi sikerét a képzőművészek is feldolgozzák majd festményeiken, grafikáikon.

Garricket e szerepben Johann Zoffany örökítette meg, egy olyan jelenetben, amelyben együtt

van színen az alkímistával és cinkostársával. (5. kép) Zoffany az előtérbe helyezte a lelkes örömet sugárzó dohányárust, mögötte a doktori sapkát és fekete köpenyt viselő *Subtle* (alakítója Edmund Burton) és a *Face* karakterét magára öltő John Palmer jelenik meg.<sup>27</sup> Az alkímista ez esetben nem a 17. századi minták alapján ábrázolt, saját mikrokozmoszába zárt, különc figura, hanem épp ellenkezőleg: a csaló szemfényvesztő, aki nem önmagát, hanem hiszékeny embertársait csapja be. A csalók ugyanolyan víg arckifejezéssel jelennek meg, mint naiv áldozatuk az előtérben.



5. Johann Zoffany: David Garrick mint Abel Drugger, Edmund Burton (*Subtle*) és John Palmer (*Face*)  
Ben Jonson: Az alkímista című darabjában,  
olaj, vászon, 104 x 99 cm

A megfestett jelenetet talán legjobban Georg Lichtenberg leírása azonosítja:

„Amikor az asztrológusok kibetűzik a csillagokból az Abel Drugger nevet, hogy ezentúl nagy ember lesz, a szegény, hiszékeny teremtés őszinte örömmel mondja: „Ez az én nevem.” Garrick úgy tesz, mint aki megtartja magának örömet, mivel nem lenne ildomos, ha ez a boldogság mindenki előtt kitorne belőle. Így félrefordul, örömet pár pillanattal magához szorítja, így valóban megjelennek szeme körül azok a vörös karikák, amelyek gyakran társulnak nagy boldogsághoz, legalábbis amikor erőszakkal elfojtják, és azt mondja magának: „Ez az én nevem.” E józan visszafogottság leírhatatlan hatást kelt, így aztán nem pusztán egy tökfilkónak látjuk, akit becsaptak, hanem egy még sokkal nevetségesebb teremtménynek, akiről lerí, hogy titkos győztesnek és a szélhámosok királyának gondolja magát.”<sup>28</sup>

Formailag talán az a legérdekesebb Zoffany képen, hogy az alakok elevenségén túl a festmény egyik oldalát csendéletszerűen aprólékos kidolgozottságban különböző tárgyak népesítik be. E kellékek között fellelhetők az alkímista műhelyének jellegzetes elemei: üvegcsék, vaskos iratcsomók, fellapozott könyvek, homokóra, földgömb. E tárgyak ilyesfajta összeállítása többnyire ifjabb David Teniers alkímista-ábrázolásain jelenik meg. De a Zoffany által megfestett eszközöknek is erős a vanitas-csendéletek tárgyaira való reflektálása: állatkoponya helyett például emberi koponyát látunk képen. Feldolgozása egyúttal más asszociációkat is sejtet – míg Teniers gyakran ábrázolt e kompozícióin baglyot, amely az emberi osto-

baság szimbóluma volt Németalföldön, Zoffany egy kiterített szárnyú denevért festett meg a különleges eszközök között. A denevér ritkán társult a 17. századi zsánerjelenetekhez, ha mégis, nem az alkimistákhoz kapcsolódott, hanem démoni jelenségek és boszorkányszombatok állandó kísérőiként találjuk meg. Az üvegben tartósított homunculus sem a leggyakoribb jelenség a holland aranykor ábrázolásain, bár akadnak példák arra – ahogy David Ryckaert egy képén<sup>29</sup> –, hogy az alkimista egy lombikba zárt, mesterségesen előállított, apró lényt figyel tátott szájjal.

Azt megállapíthatjuk, hogy bár Ben Jonson darbjában szakértő módon beszélt az alkimiáról, a Zoffany festményén fellelhető tárgyak ábrázolása nem feltétlenül az előképek precíz feldolgozását jelenti, hiszen a festő a flamand-holland zsáner- és csendéletfestészet alapvető jellegzetességeinek csupán utánérzését adta művében. Zoffany alkotásának témája alapvetően a színpadi interakció, s különösen az előtérbe hozott *Abel Drugger*, azaz Garrick komikus alakításának érzékeltetése volt, s emellett a háttérben – festői invencióiból táplálkozván – hangulatában idézte meg egy alkimista műhelyét. Zoffany festészetének fontos alapeleme volt a részletező, aprólékos kidolgozottság – művészi felfogása ezért is volt alkalmas arra, hogy a színpadi játék tolmácsolójává váljék. Sikerét többek között annak köszönhetette, hogy tehetségesen ötvözte a színészek portréit a drámai jelenet összetevőivel, a gesztusokkal, eleven mimikával együtt, s emellett gondot fordított arra is, hogy a háttér elemei – elrugaszkodva a színházi díszlet jellegétől – festői módon jelenjenek meg kompozícióin.

Johann Zoffany a Royal Academy 1770-es kiállításán mutatta be festményét, mely vélhetőleg az előző évben keletkezett, a *Face*-t alakító John Palmer ugyanis az 1769. november 22-i előadáson lépett fel utoljára a darabban.<sup>30</sup> Nagy sikert aratott a festmény, a Királyi Akadémia elnöke, Sir Joshua Reynolds vásárolta meg 100 guinea-ért, majd félóra múltán Lord Carlisle 120 guinea-t kínált érte; Reynolds átengedte a képet, az árkülönbözetet pedig a festőnek adta.<sup>31</sup>

Bár az alkímia mai fogalmaink szerint jobbára az okkultizmus és az áltudományosság fogalmkörébe sorolható, az alkimisták valójában számos vegyület kikísérletezésében, kémiai eljárások fejlesztésében segítettek a modern kémia tudományát. A kémia történetében a 18. század hozta meg az áttörést, az első próbálkozások azonban, amelyek a vegytan és az alkímia elkülönítését célozták meg, már a 17. század végén jelentkeztek. Robert Boyle 1661-ben adta ki *The Sceptical Chymist* című írását, amelyben a kémiai kísérletezést a tudományos megismerés egyik forrásának tekintette, s igyekezett elhatárolódni az alkimiától. Érdekes adalék ez esetben, hogy az a légpumpa, amellyel éppen Boyle és asszisztense, Robert Hooke – s velük egy időben a német Otto von Guericke – kísérletezett a 17. században, egy 18. század végi festményen egész más kontextusban jelenik meg. A kép festője, Joseph Wright of Derby maga is eleven érdeklődéssel fordult a fizika, kémia, s mindenféle mechanikus szerkezetek felé, amelyek festményein is visszaköszönnek.<sup>32</sup>

Wright of Derby *Kísérlet légpumpával* című képén (6. kép) a Boyle-féle eszköz játssza a központi szerepet: egy utazó tudós éppen bemutatót tart

arról, hogy a készülék hogyan szívja el az oxigént az üveg teréből. A demonstráció áldozata egy fehér kakadu, s a madár haláltusája a kísérlet valódi bizonyítéka, amelyet a család tagjai más és más érzelmi reakciókkal fogadnak. Ilyen értelemben a festmény napjainkban is aktuális morális kérdéseket feszeget. Míg az alkímista becsapta önmagát, s talán szegényházba juttatta saját családját, s talán másokét is – Wright of Derby vándortudósa a tudomány nevében egy ártatlan, s nemkülönben igen értékes állat életét teszi kockára. A tudós ekként élet és halál urává válik, az emberi emóció, empátia és a tudományosság olykor kegyetlen rációja csap össze a vásznon, s a szuggesztív tekintetű kísérletező már-már az isteni teremtő és pusztító erő földi birtokosává lép elő: a komikus és groteszk territóriumából, azaz a megszállottan és eredménytelenül kísérletező alkímista festői rendezetlenségű műhelyéből a tudós kísérletek racionális, ámbár lélektelen mezejére léptünk.



6. Joseph Wright of Derby: *Kísérlet légpumpával,*  
*olaj, vászon, 183 x 244 cm*

## Képek:

1. Philip Galle metszete id. Pieter Bruegel után: Az alkimista, Metropolitan Museum of Art, New York, 1558 k.
2. David Teniers: Az alkimista, olaj, vászon, 44 x 58 cm, Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Firenze, 1640 k.
3. Hendrik Heerschop: Az alkimista, olaj, tábla, 55 x 44 cm, Collection of Alfred and Isabel Bader, Milwaukee, 1671
4. Cornelis Bega: Az alkimista, olaj, tábla, 36 x 32 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 1663
5. Johann Zoffany: David Garrick mint Abel Druggier, Edmund Burton (Subtle) és John Palmer (Face) Ben Jonson: Az alkimista című darabjában, olaj, vászon, 104 x 99 cm, Magángyűjtemény, 1769 k.
6. Joseph Wright of Derby: Kísérlet légpumpával, olaj, vászon, 183 x 244 cm, National Gallery, London, 1768 k.

## Bibliográfia:

- Arisztotelész: *Poétika*, V. in: *Poétikák. Arisztotelész, Horatius, Boileau*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007. 12.
- Burnim, Kalman A.: *David Garrick, Director*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1961.
- Burnim, Kalman A.: *Looking upon His Like Again: Garrick and the Artist*. in: *British Theatre and Other Arts 1660-1800*. ed. Kenny, Shirley Strum. Washington: The Folger Library, 1984. pp. 182-218
- Davies, Thomas: *Dramatic Miscellanies: consisting critical observations on several plays of Shakespeare: with a review of his principal characters and those of the eminent writers, as represented by David Garrick, and other celebrated comedians, anecdotes of dramatic poets, actors, &c.* vol. II. Dublin, 1784.
- Ember Ildikó: *Delight for the Senses, Dutch and Flemish Still-life Paintings from Budapest*, Szépművészeti Múzeum and Leigh Yawkwy Woodson Art Museum, 1989. 25.
- Garrick, David: *An essay on acting: in which will be consider'd the mimical behaviour of a certain fashionable faulty actor, ... To which will be added, a short criticism on his acting Macbeth*. London, 1744.
- Gemar-Koetzsch, Erika: *Luca Bild-Lexikon, Holländische Stillebenmaler im 17. Jahrhundert*, herausg. von Klaus Ertz und Christa Nitze-Ertz, Luca Verlag Lingen, 1995. I.
- Haak, Bob: *The Golden Age, Dutch Painters of the Seventeenth Century*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1984.
- Jonson, Ben: *Az alkimista*. Fordította: Nagy László. in: Ben Jonson: *Komédiák*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1974.
- Kelényi György: *A manierizmus*. Budapest: Corvina, 1995.
- Mares, F. H. bevezetője in: Ben Jonson: *The Alchemist*. Edited by F. H. Mares. Manchester: University Press, 1979.
- Németh István: *Az élet csalfa tükrei. Holland életképfestészet Rembrandt korában*. Budapest: Typotex, 2008.
- Russell Corbett, Jane: *Convention and Change in: Art and Alchemy*. ed. Jacob Wamberg. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2006. pp. 249-273.
- Smith, John Chaloner: *British Mezzotinto Portraits*. Vol. III. London, 1884.
- Sutton, Peter C.: *Dutch & Flemish Seventeenth-Century Paintings*, The Harold Samuel Collection, Cambridge University Press, 1992.
- Vroom, N. R. A.: *A Modest Message as Intimated by the Painters of the 'Monochrome Banketje'*, 1st ed. 1945., 2 vols, Rev. ed. Schiedam, 1980.
- West, Shearer: *The Image of the Actor: Verbal and Visual Representation in the Age of Garrick and Kemble*. London: Pinter Publishers, 1991.

## További források:

- Aldrichimica Acta: <http://www.sigmaaldrich.com/chemistry/chemical-synthesis/learning-center/aldrichimica-acta/aldrichimica-acta-archive.html> (2012. november 1.)
- Chemical Heritage Foundation: <http://www.chemheritage.org/> (2012. november 2.)
- Rehn, Dana Kelly-Ann: *The Image and Identity of the Alchemist in Seventeenth-Century Netherlandish Art*. M.A. Thesis. University of Adelaide, 2011.: [http://www.academia.edu/1277908/The\\_Image\\_and\\_Identity\\_of\\_the\\_Alchemist\\_in\\_Seventeenth-Century\\_Netherlandish\\_Art](http://www.academia.edu/1277908/The_Image_and_Identity_of_the_Alchemist_in_Seventeenth-Century_Netherlandish_Art) (2012. október 18.)
- Wellcome Library: <http://library.wellcome.ac.uk/index.html> (2012. november 2.)

## Jegyzetek

- 1 Németh István: *Az élet csalfa tükrei. Holland életképfestészet Rembrandt korában*. Budapest: Typotex, 2008. 41.
- 2 Kelényi György: *A manierizmus*. Budapest: Corvina, 1995. 98., 9.
- 3 Arisztotelész: *Poétika, V. in: Poétikák. Arisztotelész, Horatius, Boileau*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007. 12.
- 4 Dana Kelly-Ann Rehn: *The Image and Identity of the Alchemist in Seventeenth-Century Netherlandish Art*. M.A. Thesis. University of Adelaide, 2011.  
[http://www.academia.edu/1277908/The\\_Image\\_and\\_Identity\\_of\\_the\\_Alchemist\\_in\\_Seventeenth-Century\\_Netherlandish\\_Art](http://www.academia.edu/1277908/The_Image_and_Identity_of_the_Alchemist_in_Seventeenth-Century_Netherlandish_Art) (2012. október 18.)
- 5 Németh 41.
- 6 <http://www.chemheritage.org/>
- 7 <http://library.wellcome.ac.uk/index.html> (2012. november 2.)
- 8 A folyóirat kötetei megtalálhatók online: <http://www.sigmaaldrich.com/chemistry/chemical-synthesis/learning-center/aldrichimica-acta/aldrichimica-acta-archive.html> (2012. november 1.)
- 9 Itt jegyezzük meg, hogy nagyon erős a rokonság az ábrázolási tradícióban az alkimista, a jatrokémikus és az orvos között.
- 10 Jane Russell Corbett: *Convention and Change in: Art and Alchemy*. ed. Jacob Wamberg 251.
- 11 Erika Gemar-Koetzsch: *Luca Bild-Lexikon, Holländische Stillebenmaler im 17. Jahrhundert*, herausg. von Klaus Ertz und Christa Nitze-Ertz, Luca Verlag Lingen, 1995. I., 25.
- 12 Peter C. Sutton: *Dutch & Flemish Seventeenth-Century Paintings*, The Harold Samuel Collection, Cambridge University Press, 1992. 222.
- 13 Ember Ildikó: *Delight for the Senses, Dutch and Flemish Still-life Paintings from Budapest*, Szépművészeti Múzeum and Leigh Yawkwy Woodson Art Museum, 1989. 25.
- 14 N. R. A Vroom: *A Modest Message as Intimated by the Painters of the 'Monochrome Banketje'*, 1st ed. 1945., 2 vols, Rev. ed. Schiedam, 1980. 31.
- 15 Sutton 222.
- 16 Bob Haak: *The Golden Age, Dutch Painters of the Seventeenth Century*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1984. 125.
- 17 Russell Corbett 254.

- 18 Geoffrey Chaucer: *Canterbury mesék*. Kormos István fordítása. 379.
- 19 John Chaloner Smith: *British Mezzotinto Portraits*. London, 1884. vol. III. 1397.
- 20 Ben Jonson: *Az alkímista*. Fordította: Nagy László. in: Ben Jonson: *Komédiák*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1974. 363.  
Az eredeti szövegben: „*I do command thee Spirit (of Zeal, but Trouble) to Peace within him.*” Jonson darabjának nevei igen beszédesek, amelyet a Nagy László-féle fordítás is igyekszik tükrözni: Subtle (Finesz), az alkímista; Face (Sanda), a házgondnok; Dol Common (Könnyű Kati), cinkostársuk; Sir Epicure Mammon, lovag; Abel Drugger (Kupak Ábel), dohányárus; Surly (Kontra), a kártyás; Ananias (Csaladiás), diakónus; Tribulation (Sanyargó), amszterdami pap; Dapper (Pomádé), írnok; Kastrill (Kesely), kötekedő ifjú; Lovewitt (Adoma), háztulaj; Dame Pliant (Belelevele asszony), özvegy, a kötekedő ifjú nővére.
- 21 Thomas Davies: *Dramatic Miscellanies: consisting critical observations on several plays of Shakespeare: with a review of his principal characters and those of the eminent writers, as represented by David Garrick, and other celebrated comedians, anecdotes of dramatic poets, actors, &c.* vol. II. Dublin, 1784. 66-67.
- 22 London Chronicle, 1757. március 5-8. Idézi Burnim, Kalman A.: *Looking upon His Like Again: Garrick and the Artist*. in: *British Theatre and Other Arts 1660-1800*. ed. Kenny, Shirley Strum. Washington: The Folger Library, 1984. 205.
- 23 F. H. Mares bevezetője in: Ben Jonson: *The Alchemist*. Edited by F. H. Mares. Manchester: University Press, 1979. lxviii.  
A már idézett Thomas Davies írja le azt is, hogy a 4. felvonásban a kötekedő Kastrill helyett Abel az, aki Surlyt kihívja és kivezeti a színpadról. Davies 67.
- 24 Dodd mint Abel Drugger, Bell's British Theatre, vol. 16.; Bell's British Library, 1791. címlapján Drugger és Subtle asztrológusnak öltözve.
- 25 Mares Ixix
- 26 David Garrick: *An essay on acting: in which will be consider'd the mimical behaviour of a certain fashionable faulty actor; ... To which will be added, a short criticism on his acting Macbeth*. London, 1744. 7-8.
- 27 Az *Alkímista* plakátján azt lehetett olvasni, hogy a kor öltözékében (Dress'd in the Habits of the Time) ábrázolták karaktereiket, Kalman A. Burnim szerint valószínűleg minden Jonson-darabot ugyanazokban a kosztümökben játszottak. Kalman A. Burnim: *David Garrick, Director*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1961. 77.
- 28 Georg Lichtenberget idézi Shearer West: *The Image of the Actor: Verbal and Visual Representation in the Age of Garrick and Kemble*. London: Pinter Publishers, 1991. 141.
- 29 David Ryckaert III: *Tudós homunculusszal*, 1649 körül, olaj, tábla, 59,1 x 78,8 cm, Mannheim, Reiss-Museum der Stadt Mannheim
- 30 Burnim 1961. 23.
- 31 Burnim 1984. 201.
- 32 Találunk alkotásai között alkímista műhelyeket is – híres kompozíciója az igen terjedelmes címre hallgató *Alkímista a Bölcsök Köve keresése közben felfedezi a foszfort, és ahogy a régi kémiai asztrológusok által szokás, kísérlete sikeres végkimenetelért imádkozik – Alchymist, in Search of the Philosopher's Stone, Discovers Phosphorus, and prays for the successful Conclusion of his operation, as was the custom of the Ancient Chymical Astrologers*

*Szabó Zsófia*

## *Városképek, színpadképek*

*„Világ, te légy a játszótér  
És az ember játsszék.” (Calderón)*



A világ mint színház, azaz a *theatrum mundi* gondolköree régóta kíséri az emberiség történetét. De mi az, ami a világból megragadható, leképezhető, ha egy dráma történetére, tartalmára gondolunk? Melyek e tágas világ ábrázolható díszletei? Mi lehet az a „játsszótér”, amelyen az ember és/vagy a színész „játsszik”? Mi teremti meg azt az illúziót a színpadon, hogy a színház az élet tükré? E tanulmány célja, hogy az ókori alapoktól elindulva, s főként a reneszánsz és barokk művészet példáin keresztül a drámairodalom, a díszlettervezés, az építészet és a festészet történetének egyes kapcsolódási pontjait feltárjuk, s a fenti kérdésekre válaszokat kapjunk.

Ha a drámatörténet és az építészettörténet egybecsengő igényeinek vizsgálatára vállalkozunk, elsősorban két antik szerző, Arisztotelész és Vitruvius munkásságát kell kiemelni. Arisztotelész első között vizsgálta meg az irodalmi műfajok tartalmi és morális különbségeit, s tárta fel eszköztárukat *Poétika* című művében, míg az első összefoglaló igényű építészettörténeti traktátus Vitruvius *Tíz könyv az építészetéről* című munkája volt, amelyben az ókori görög építészetéről szerzett ismereteket korának szaktudásával ötvözte. Míg Arisztotelész e műve a művészeteteoretikusok inspirálója, Vitruvius traktátusa az építészek forrása, segítőtársa lett évszázadokon keresztül.

Arisztotelész *Poétikája* meghatározta a művészeti műfajokról való gondolkodást, hiszen a festészeti akadémiák képműfajokat hierarchiába rendező elveinek is alapjául szolgált. A *Poétikában* a szerző gondosan részletezi a költészet utánzó jellegét: meghatározza, hogy a mimézis más és más formát ölthet attól függően, hogy mely műfajról

beszélünk. Így osztja fel a tragédia és komédia jellegét is: „ez [ti. a komédia] a *hitványabbakat*, az [ti. a tragédia] *meg jobbakat akar utánozni kortársainknál.*”<sup>1</sup> Arisztotelész részletesebben tárgyalja a tragédia, a „komoly emberek és tettek” színterének jellegzetességeit; a komédia műfaját csupán érinti.

Bár az ókori görög színház festett kulisszái nem maradtak fenn, némely emlék őrzi jellegzetességeiknek nyomait, mint az a tarentumi kratértöredék, amelynek díszítésében a görög szkenéfestészet, a *skenographia* és egy színpadi jelenet inspirációját feltételezi a kutatás. Bőségesebb forrásként Vitruvius szolgál, utalva arra, hogy a tragédia és komédia tartalmi különbségeire a hellenisztikus színházak színpalai is reflektáltak:

„A színpalaknak három fajtája van: az első tragikusnak, a másodikat komikusnak, a harmadikat szatirikusnak nevezik. Ezek díszítése egymástól eltérő és különböző jellegű. A tragikus színt oszlopokkal, oromzatokkal, szobrokkal és más királyi tárgyakkal alakítják, a komikusak képe pedig olyan, mint a magánházaké, erkélyekkel, kiugrásokkal és ablakokkal, amelyeket a közönséges épületek utánzataként szánnak; míg a szatirikus színt fákkal, barlangokkal, hegyekkel s más mezei tárgyakkal díszítik, amelyeket tájkép módjára alakítanak.”<sup>2</sup>

A római korban ez a hagyomány nemcsak folytatásra lelt, hanem dekorációs sémaként a magánházak díszítésében is helyet követelt magának. A látszatarchitektúra, amely a második pompeji, ún. architektonikus stílusban jelent meg először a római lakóházak falain, valószínűleg e festett kulisszák látványvilágából merített. Castig-

lione László például P. Fannius Sinistor boscorealei villája cubiculumának dekorációjában (1-2. kép) vélte felfedezni e színpadi ihletésű falfestészet nyomait,<sup>3</sup> de a kutatás számos ókori római lakóház belső terében feltételezi a szkenéfestészet stílusának követését, sőt, helyenként teljes színpadi jelenet olvasható le egy-egy lakóház falképeiről.<sup>4</sup>



1-2. P. Fannius Sinistor villája, Boscoreale, Kr. e. 1. sz.

Fannius Sinistor cubiculumában középpontban állt egy kör alaprajzú, a hellenisztikus paloták homlokzatát követő oszlopos építmény a tragikus színpadot,

mellette a magánházak szabálytalanabb, egymásra épülő látványa a komikus kulisszát, míg a rövid falon megjelenő tájképi elemek a szatirikus színt idézhetik fel. Bár teljesen nem lehetünk bizonyosak a közvetlen inspirációban, azt Vitruvius szövege is alátámasztja, hogy a falfestészetben felhasználták a színpadi előképeket, hogy látványos architektúrális elemekkel törjék meg a sík felület érzetét.<sup>5</sup>

A középkor idején nem voltak színházépületek, s ez az analógia részben háttérbe szorult – bár a festészeti alkotásokon a középkori liturgikus játékok hatásának nyoma is felfedezhető –, míg nem a reneszánsz az ókori források elemzésével újra megerősítette mind az építészethez, mind a színházhoz való viszonyt. Ennek egy fontos változás állt a háttérben: míg a középkori mozgó színpadok, kocsiszínpadok vagy szimultánszínpadok előtt a nézők folyamatosan változtatták a helyüket, a reneszánszban a játéktér világosan elkülönült a nézőktől. A közönség így módon egy nézőpontból, passzívan szemlélte az előadásokat, s ez a passzivitás igényelte, hogy maguk az előadások is jobban összefogják a cselekmény és hely egységét.<sup>6</sup> Míg a középkori látásmód olyan kulisszáknak tekintette az építészeti elemeket, amelyek gyakran aránytalanul egészítették ki a történetek cselekményét, a reneszánsz idején a tér és ember arányainak, egymáshoz való viszonyának pontosabb ábrázolása fontos, megoldandó feladatot jelentett a képzőművészek számára.

A középkori tradíció és az új igények kettősségét Masolino egy freskóján tanulmányozhatjuk, a firenzei Brancacci-kápolna ciklusában *A béna meggyógyítása* és *Tabita feltámasztása* jelene-

tén. Masolino festményének középpontjában két, korabeli ruhába öltözött, elegáns úr jelenik meg, míg a háttérben meghúzódó házak és környezetük – a beszélgető szomszédok, kitergetett ruhák, az ablakok hol nyitott, hol zárt spalettái – ábrázolásával a hétköznapjait élő város képét örökíti meg. (3-4. kép)



3-4. Részletek Masolino *A béna meggyógyítása és Tabitha feltámasztása* jelenetéről

Amennyiben a kompozíció egészét tekintjük, a hétköznapiság érzete lecsökken, hiszen az előtérben vallásos jeleneteket, a kép bal és jobb szegletében Szent Péter két csodatételét (5. kép) ábrázolta a festő. Az összhatást tekintve bármennyire valószerű elemeket érzékeltet a jelenet közegét megadó városi tér, még sincs szerves kapcsolat az előtér figuráinak emelkedett ünnepélyessége és a háttér építészeti elemeinek világias mindennapisága között. Egyes kutatók szerint itt még a középkor színpadi gyakorlata, azaz az említett szimultánszínpadok hatása köszön vissza, mintha a két csodatétel egymástól szeparált „színpada” közt nézőként sétáló korabeli polgárok Firenzéjébe kalauzolna a festő.



5. Masolino: *A béna meggyógyítása és Tabitha feltámasztása*, freskó, Firenze, Santa Maria del Carmine-templom, Brancacci-kápolna, 1425 k.

A reneszánszban új kihívásokkal nézett szembe a művészet: az építészek a tudatos urbanisztikai tervezés, a szerkesztett városkép, a centrális épületek tervezése, a loggiákkal egységesített utcahomlokzatok problematikájával foglalkoztak, s

ez a 15-16. századra az ideális város eszméjét is kiérlelte. Leon Battista Alberti, aki a városi teret az „emberi kapcsolatok változékony színtereként” jelölte meg, sokat értekezett erről, s a kiindulópontjaként szolgáló Vitruviusszal ellentétben a várost nem csupán építészeti szempontok szerint, hanem mint a társadalmi élet helyszínét tárgyalta.<sup>7</sup>



6. Pietro Perugino: A kulcsok átadása, freskó, Róma, Sixtus-kápolna, 1481-82.

A képzőművészet nagyon elevenen reagált az építészeket is élénken foglalkoztató kérdésekre: a perspektíva-tanulmányoknak köszönhetően a térábrázolás egyre elvontabb formát öltött, s az eszményi város gondolatával egybecsengően olyan ideális terek ábrázolását hívta létre, amelyek legfőbb jellemzője nem a valósághűség, hanem a geometriai szabályosság volt. Ha Pietro Perugino *Krisztus átadja a kulcsot Szent Péternek* témájú freskóját (6. kép) tanulmányozzuk a Sixtus-kápolnában, nyilvánvalóvá válik ez a fajta eltávolodás a reális városképi elemektől. A háttérben látható centrális templom, vagy a szimmetrikusan elhelyezkedő diadalívek kissé utópisztikus kulissza ha-

tását keltik alkotásán. Bár tökéletes szerkesztettségben, de a valós városi terektől elrugaszkodva a háttér csaknem független perspektívanulmányként és a centrális tervezésű építészeti formula képzőművészeti megjelenítéseként értelmezhető.

A 15. század végére datálhatóan több olyan alkotás született, amelyen a városi tér a Peruginóhoz hasonló szabályosságot és idealizáltságot közvetíti. Ezen képek reális világra utaló elemei némely esetben annyira absztrakttá váltak, hogy több festmény kapcsán felvetődött: egyáltalán városképet ábrázolnak-e, vagy esetleg színpadképet örökítenek meg. E kérdéses művek között egy Urbinóban, egy Baltimore-ban és egy Berlinben őrzött táblát emelhetünk ki; e képek alkotóinak pontos kiléte is kérdéses, tulajdonították Piero della Francescának, Luciano Lauranának, Fra Carnevalének is ezeket az alkotásokat. (7-8. kép)



7. Luciano Laurana (?): Ideális város, 60 x 200 cm Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 1470 k.



8. Fra Carnevale (?): Ideális város, 77,4 x 220 cm Baltimore, The Walters Art Museum, 1480-84 körül

E művek esetében feltehető, hogy a tökéletesen szerkesztett, ideális város képeiként készültek el, s tükrözik annak folyamatát, ahogy a valóság az eszme alá rendelődött. Annak felvetése, hogy e festmények színpadképek lehetnek-e, leginkább annak köszönhető, hogy a színpadi és a képzőművészet ábrázolta tér a perspektívanulmányoknak köszönhetően közös kapcsolódási pontot talált magának. A reneszánsz perspektíva a színházi előadásokon is tapasztalható egynézőpontúság erejét hangsúlyozta, a scenográfiába a festett kulisszák perspektivikus színpadképei hozták be a városépítészeti formakincset, s a 16-18. századra a díszlettervezést a perspektivikus tervezés egyik alcsoportjának tekintették.<sup>8</sup>

A 16. században sok római művész kezében olvadt össze a festészet, az urbanisztikai és a scenográfiai tervezés művészete, elég csak Raffaello vagy Baldassare Peruzzi nevét említenünk.



9. Sebastiano Serlio: Tragikus színpadkép, 1551

A legnagyobb hatást e diszciplínák együttműködésére azonban Sebastiano Serlio gyakorolta, aki Vitruvius téziseit felhasználva friss szellemmel töltötte meg a színpadképek tervezésének megújult igényeket kielégítő feladatát.

Serlio építészeti traktátusának második könyvét a perspektívának szentelte, amelyen belül egy alfejezetet szánt a színpadképek tárgyalásának (*Trattato sopra le Scene*), s a klasszikus hagyomány vitruviusi alapteóriájából kiindulva határozta meg és ábrázolta metszetein a három műfaj sajátosságait. Serlio szövegének figyelemre méltó vonása, hogy jóval részletesebben és értelmező módon közelíti meg a drámai cselekmény és az ábrázolandó tér viszonylatát: ami Vitruviusnál csak marginális megjegyzésként jelent meg, az nála magyarázatokkal egészült ki. Ennek egyik oka abban rejlik, hogy a 16. században Serlio több kortársa írt értekezést Arisztotelész *Poétikájáról*, így a bevezetőben említett két antik szerző, a görög filozófus és a római építész munkája a reneszánszban valóban egymás mellett létező és egymással diskurzusban vizsgált gondolatok forrásaként szolgált.<sup>9</sup>

Serlio így ír a tragikus kulissza (9. kép) kapcsán: *„A tragikus színpad tragédiák előadására fog szolgálni. A rajta levő házaknak nagy emberek házainak kell lennie: mivelhogy a szerelmi és a váratlan események, erőszakos és kegyetlen halálesetek (amint ez az antik és modern tragédiákban egyaránt olvasni lehet) mindig urak, hercegek vagy nagyhercegek, sőt királyok házaiban történnek meg, ezért (mint mondtam), azokon az építményeken nem lehet egyetlen épület sem, amely nem előkelő...”*<sup>10</sup>

A komikus színpad (10. kép) utcaképének „... házsorai magánemberek házaiból kell álljanak, amilyenek az ügyvédek, kereskedők, ingyenélők és más, hasonló személyek...”,<sup>11</sup> megjelenésében tehát egyszerre kell az egységesség és a heterogenitás érzetét biztosítani. Serlio szerint a magánházak mellett a komikus utcakép szerves részét képezik azok az épületek – a fogadó, a templom, a bordélyház –, amelyek a komédia tipikus motívumaira reflektálnak, tehát a magántulajdon, a testi örömök, a vallásos szertartások vagy épp a városba érkező idegenek fogadásának színtereként funkcionálnak, de mégsem konkretizáltak. Így módon a komikus színpadkép a komédia általában vett, univerzális tere, és átvitt értelemben az egész várost jelképezi.<sup>12</sup>



10. Sebastiano Serlio: Komikus színpadkép, 1551

A fejlődés következő állomása az volt, hogy a 16. század színházépületei megépített scaenae frons-ukkal már a térbe vetítették az eddig csupán síkban ábrázolt térrillúziót. Andrea Palladio vicenzai színházépülete, a Teatro Olimpico (11. kép) színpada térbeli elemek alkotta egyetlen, állandó kulisszával hozta közös nevezőre a városkép látványát és a vitruviusi-serliói színpadképtervezés perspektivikus tradícióját.



11. Andrea Palladio, Vincenzo Scamozzi:  
Teatro Olimpico, Vicenza, 1580-85.

A Palladio által tervezett épület Vincenzo Scamozzi építette színpadán azonban nem a dráma témájához, műfajához szabott látvány, hanem a megújult urbanisztikai koncepció egyetlen eszményének jegyében a város általánosított tere kapott helyet. Hajnóczy Gábor szavait idézhetjük ehelyütt: „Ha fenséges nyugalmat árasztó színpadi utcáiba bepillantunk, valami elvontságot, sőt idealizálást érzünk. [...] Feltételezhetjük, hogy Palladio ilyennek képzelte a klasszikus fenség

íránt lelkesedő arisztokrácia számára megteremtendő Vicenzát.”<sup>13</sup>

Ez a „klasszikus fenség” iránti lelkesedés híven tükrözte a 16. századi térszervezési gyakorlatot; bár sok elgondolás pusztán terveken, vázlatrajzokon nyert formát, az 1520-30-as évek velencei építkezései például – a Dózse-palota környezetének rendezésével – illusztrálják, hogy a megvalósult koncepciók a reprezentáció irányába mozdultak el.<sup>14</sup> Itáliában ennek a reprezentatív teatralitásnak a festők, a hercegi, fejedelmi udvarokban rendezett ünnepek voltak a színházi megfelelői, melyeket családi események (születés, házasságkötés), diplomáciai tárgyalások, katonai győzelmek alkalmából vagy a karneváli időszakban rendeztek meg. A látványosságok körét lovagi játékok, allegorikus és mitológiai felvonulások, maskarás karneváli forgatag, bálók, koncertek alkották.<sup>15</sup>

Ez a tendencia a barokk korban tovább erősödött, köszönhetően annak is, hogy a *theatrum mundi* felfogása még erőteljesebb és metaforikusabb szinten jelentkezett. Itáliában a hercegi, fejedelmi udvarok parádéi mellé felzárkózott Róma mint a pápaság centrumának vallásos reprezentációja, mely a várostervezés területén a legjelentősebb művészeti produktumokat hagyományozta az utókorra, elegendő, ha a színházi világban is jártas Gianlorenzo Bernini Piazza di San Pietrójára gondolunk. Az ellenreformáció *theatrum sacrum*át a jezsuita kollégiumok előadásai, a szentté avatások, hivatali beiktatások ünnepei adták, míg a világi szórakozás színteréül az opera szcenikailag látványos elemekkel gazdagított előadásai szolgáltak.

A képzőművészek nemcsak az ünnepi felvonulások, előadások tervezőiként kapcsolódtak e tematikához, a parádék teatralis festőisége megörökítésre sarkallta a művészeket, s önálló képtémává avatta e látványosságokat. Velencében a quattrocentótól kezdve a festői városkép és a díszes felvonulások, körmenetek Gentile Bellini képein visszahangozzák ezt a törekvést, majd a 18. század vedutafestői és színházi látképfestői örökítették tovább a város és a színház gyümölcsöző együttműködését. Példaként a díszletművészetben és építészetben egyaránt jártas Giovanni Paolo Paninit hozhatjuk fel, aki nemkülönben a római Francia Akadémia perspektíva tanára volt,<sup>16</sup> s több alkalommal örökített meg színházbelsőket. Az *Ünnepség a római Teatro Argentínában* című kompozícióján (12. kép) a színpad szimmetriába komponált látványa mellé felzárkóznak a nézőtér és a páholyok íves sorai, amelyek kitágítják, monumentalizálják és teljesen áthangolják a színház belső terének reális érzetét.



12. Giovanni Paolo Panini:  
*Ünnepség a római Teatro Argentínában*  
olaj, vászon, 207 x 247 cm, Párizs, Louvre, 1747

Franciaországban a Napkirály ünnepei „egyedi és a korra jellemző módon értelmezték a *theatrum mundi* ősi metaforáját: az udvar és a város alkotta a színpadot, a mindenható és ötletgazdag rendezőt pedig a király alakította: ő osztotta ki magára és az udvar tagjaira a szerepeket, ő ügyelt a társulati összjátékra, és dicséretként vagy büntetésként meghívta, vagy éppen kizárta a színészeket a következő játékból. Vagyis a királyi ünnepek színjátékában Lajosnak nemcsak az udvari társadalmat, de vele együtt önmagát is sikerült teatralizálnia.”<sup>17</sup>

A királyi ünnepségek és az operák díszletei magukban foglalták a városképi elemeket, a felvonulások csaknem állandósult architektúrais kellékeit, az árkádokat és a díszes kapukat, a távlat monumentalizált, szimmetriába szerkesztett képeihez pedig a természet szolgált díszletként, amit a francia kastélykertek geometrikus mintába foglalt alléival hozhatunk párhuzamba. Angliában Inigo Jones *masque*-jai követték a perspektivikus terekbe komponált grandiózus felvonulásokat: díszleteiket merítették a serliói és palladiói előképekből, de színpadképeit a francia chateau-k és az angol gótikus építészet formavilágával fantáziadúsan boronálta össze.<sup>18</sup>

Figyelemre méltó és kissé ellentmondásos tény, hogy a hivatalos királyi társulatok prózai színházaihoz ezek a reprezentatív igényű, a szimmetriára, a távlat hangsúlyozására, a pompára építő scenikai megoldások ritkán épültek be. Sem a klasszikus francia dráma szigorú ünnepélyességű héroszai, sem Shakespeare drámáinak hősei esetében nem volt domináns ez a teatrális díszletezett háttér. A 17-18. század elsősorban a színészek kodifikált

taglejtéseire és az arcon megjelenő affektusokra helyezte a hangsúlyt, a festett kulisszák pedig pusztán jelezték a cselekmény helyszínét. Az utca vagy városkép klasszikus örökségű díszletezését legfeljebb a drámakiadások címlapjain, illusztrációin, olykor önálló metszeteken lelhetjük fel. Egy ritka kivételt azonban érdemes szemügyre venni, amellyel jelen áttekintésünket zárjuk.



13. Verio (?): *Les Farceurs français et italiens*  
olaj, vászon, 95 x 137 cm  
Párizs, Comédie Française, 1670

A szóban forgó mű egy, a 17. századi Párizsban született Veriónak (vagy Vario) attribúált festmény, amelyet *Farceurs Français et Italiens* (13. kép) címmel ismerünk. A kép érdekessége, hogy a serliói színpadképeket idézően megfestett utca-képet ábrázol, az egyik ház erkélyén egy tarka ruhás alak, a kép előterében pedig további tizenöt, különös pózokba merevedett figura jelenik meg. A festmény a 17. századi párizsi színházi világ fő előadóművészeinek pantheonját nyújtja: festője



tizenhat szereplőt sorakoztat fel egy színpadon, nyolcat a francia színészek és nyolcat az itáliai komédiások karakterei közül. A színészek együttes szerepeltetésének apropóját vélhetőleg az adta, hogy a Molière vezette társulat és az itáliai kompánia eleinte az Hôtel de Bourgogne, majd a Théâtre du Petit-Bourbon színpadát használta, felváltva adták elő itt darabjaikat, ezután együtt költöztek a Palais Royal színházába.<sup>19</sup>

Ahogy arra Renzo Guardenti rámutatott, a festményt egyfajta színházi galériának tekinthetjük: az egyes figurákról a 17. században többek között I Pierre Mariette és Jean I Le Blond adott ki metszetlapokat,<sup>20</sup> ezekből dolgozott a festő e művén, s készítette el a közismert metszetek után Párizs komikus színházi világának summázatát. Ugyan az alkotás képi kompiláció, a színészek – amennyiben maskarájuk és maszkjuk láttatni engedi őket – portrészzerűen kerültek megörökítésre. A legkivehetőbb arcvonásokkal *Molière*-t, mögötte *Jodelet*-t, majd *Crispin* karakterét – amelyet alakítójának neve, a *Poisson* fémjelez –, valamint a másik oldalon *Scaramouche*-t emelte ki festője. A felsorakozó alakok – az előképekként szolgáló metszeteket követve és színpadi karaktereiknek megfelelően – többnyire maszkot viselnek, vagy kettesével, egymáshoz fordulva félprofilban mutatkoznak.<sup>21</sup> A szereplők azonosításának megkönnyítésére a festő még neveiket is feltüntette a kép alsó sávjában.

Érdekes jelenség, hogy bár a háttérben a komikus színpadképekhez társuló épületek az utcakép realitását imitálják, a térbe csüngő gyertyás csillárok, a képmesőt felülről záró címer és az írászalagok, alant a deszkapadló és a színpad alján

felsorakozó nevek az ábrázolás színházi miliójét hangsúlyozzák. A festmény tehát a Theatre Royal komikusainak „ideális” képét annak klasszikus tradícióra épülő, általánosított komikus terében, a városi utcaképhe komponálva mutatja meg, miközben a valós színpadi tér elemeinek ábrázolásával érzékelteti és mintegy idézőjelbe teszi a színpadi imitáció megtévesztő valóságát, s teremti meg a színházi látvány illúziójának illúzióját.

## Képek:

- 1-2. P. Fannius Sinistor villája, Boscoreale, Kr. e. 1. sz.
- 3-4. Részletek Masolino A béna meggyógyítása és Tabita feltámasztása jelenetéről
5. Masolino: A béna meggyógyítása és Tabita feltámasztása, freskó, Firenze, Santa Maria del Carmine-templom, Brancacci-kápolna, 1425 k.
6. Pietro Perugino: A kulcsok átadása, freskó, Róma, Sixtus-kápolna, 1481-82.
7. Luciano Laurana (?): Ideális város, 60 x 200 cm, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 1470 k.
8. Fra Carnevale (?): Ideális város, 77,4 x 220 cm, Baltimore, The Walters Art Museum, 1480-84 körül
9. Sebastiano Serlio: Tragikus színpadkép, 1551
10. Sebastiano Serlio: Komikus színpadkép, 1551
11. Andrea Palladio, Vincenzo Scamozzi: Teatro Olimpico, Vicenza, 1580-85.
12. Giovanni Paolo Panini: Ünnepség a római Teatro Argentinában, olaj, vászon, 207 x 247 cm, Párizs, Louvre, 1747
13. Verio (?): Les Farceurs français et italiens, olaj, vászon, 95 x 137 cm, Párizs, Comédie Française, 1670

## Bibliográfia:

- A színház világtörténete* I. Főszerk.: Hont Ferenc. Budapest: Gondolat Kiadó, 1972.
- Castiglione László: *Római művészet*. Budapest: Corvina, 1971.
- Cerutti, Steven–Richardson, L. Jr.: 'Vitruvius on Stage Architecture and Some Recently Discovered Scaenae Frons Decorations'. *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 48. Nr. 2. 1989. 172-179
- Czére Andrea: *A barokk kori színház hatása a képzőművészetre Itáliában*. Doktori disszertáció. 1980.
- Fischer-Lichte, Erika: *A dráma története*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 2011.
- Guardenti, Renzo: *Gli Italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*. (Biblioteca Teatrale 63) Roma: Bulzoni Editore, 1990.
- Hajnóczy Gábor: *Andrea Palladio*. Budapest: Corvina Kiadó, 1979.
- Hajnóczy Gábor: *Az ideális város a reneszánszban*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.
- Peacock, John: 'Inigo Jones's Stage Architectures and Its Sources.' *The Art Bulletin*. June 1982 vol. LXIV nr. 2. 195-216.
- Poétikák. *Arisztotelész, Horatius, Boileau*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007.
- Vitruvius: *Tíz könyv az építészetéről*. Ford.: Gulyás Dénes. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1988.
- Womack, Peter: 'The Comical Scene: Perspective and Civility on the Renaissance Stage'. *Representations*, Vol. 101, No. 1 (Winter 2008), pp. 32-56

## Jegyzetek

- 1 Arisztotelész: *Poétika. II. in: Poétikák. Arisztotelész, Horatius, Boileau*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007. 8.
- 2 Vitruvius: *Tíz könyv az építészetről*. Ford.: Gulyás Dénes. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1988. 157.
- 3 Castiglione László: *Római művészet*. Budapest: Corvina, 1971. 107.
- 4 *Iphigénia Taurisban*, Casa di Pinaro Ceriale, Pompeji. Steven Cerutti – L. Richardson Jr.: 'Vitruvius on Stage Architecture and Some Recently Discovered Scaenae Frons Decorations'. *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 48. Nr. 2. 1989. 172-179
- 5 Vitruvius 188.
- 6 *A színház világtörténete I.* Főszerk.: Hont Ferenc. Budapest: Gondolat Kiadó, 1972. 153.
- 7 Hajnóczy Gábor: *Az ideális város a reneszánszban*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994. 41.
- 8 Hajnóczy 1994. 83.
- 9 Peter Womack: 'The Comical Scene: Perspective and Civility on the Renaissance Stage'. *Representations*, Vol. 101, No. 1 (Winter 2008) 35-36.
- 10 Idézi Hajnóczy 1994. 110.
- 11 Idézi Hajnóczy 1994. 109.
- 12 Womack 40.
- 13 Hajnóczy Gábor: *Andrea Palladio*. Budapest: Corvina Kiadó, 1979. 44.
- 14 Womack 45.
- 15 Czére Andrea: *A barokk kori színház hatása a képzőművészetre Itáliában*. Doktori disszertáció. 1980. 9.
- 16 Czére 78-79.
- 17 Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 2011. 206.
- 18 John Peacock: 'Inigo Jones's Stage Architectures and Its Sources.' *The Art Bulletin*. June 1982 vol. LXIV nr. 2. 195-216.
- 19 *A színház világtörténete I.* Főszerk.: Hont Ferenc. Budapest: Gondolat, 1972. 288.
- 20 A metsződinasztiák közül a Bonnat- és a Mariette-család emelkedett ki, mely familiák sarjai a 18. században is tovább folytatták a metszetkészítést és -kiadást, és a commedia dell'arte fő közvetítőiként is őket említhetjük. Mellettük e témakörben Gabriel Huquier, François Joullain, a Rue Saint-Jacques-on kívül Jean Le Blond, Grégoire Huret és Gilles Rousselet nevét kell kiemelnünk. Renzo Guardenti: *Gli Italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*. (Biblioteca Teatrale 63) Roma: Bulzoni Editore, 1990. 193-220.
- 21 Balról jobbra: Molière, Jodelet, Poisson, Turlupin, Le Capitain Matamore, Arlequin, Guillot Gorju, Gros Guillaume, Le Dottor Grazian Balouard, Gautier Garguille, Polichinelle, Pantalón, Philippin (az erkélyen), Scaramouche, Briguelle, Trivellin.

*Szabó Zsófia*  
*Hajdani Hamletek*

„Illeszd a cselekvényt a szóhoz, a szót a cselekvényhez, különösen figyelve arra, hogy a természet szerénységét által ne hágd: mert minden olyan túlzott dolog távol esik a színjáték céljától, melynek föladata most és eleitől fogva az volt és az marad, hogy tükröt tartson mintegy a természetnek; hogy felmutassa az erénynek önábrázátát, a gúnynak önnön képét, és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát.” – így oktatja Hamlet a színészeket Shakespeare jól ismert darabjában. De miként alakították a Shakespeare utáni nemzedékek nagy angol színészei magát Hamletet a 17-19. századi angol színpadon, hogy saját koruk „tulajdon alakját és lenyomatát” felmutassák?

Számos kordokumentum maradt fenn, amely Thomas Betterton, David Garrick vagy John Philip Kemble szerepértelmezését, színpadi előadásmódját taglalja; a memoáirodalom, beszámolók, kritikák mellett azonban még izgalmasabb forrást jelentenek azok az illusztrációk, festmények, metszetek, amelyek Hamlet szerepében ábrázolják a korabeli színpadok csillagait. E képek segítségével közelebb kerülhetünk az egymást követő korszakok Hamlet-értelmezéseihez: nemcsak a kosztüm- és díszlettervezés sajátosságait követhetjük nyomon, hanem elsősorban a színpadi játékban bekövetkezett változásokat, az érzelmkifejezés és a testbeszéd gesztusrendszerének módosulásait is. E tanulmány célja, hogy a színháztörténet és a művészettörténet gyümölcsöző együttműködésével, mindkét tudományág eszköztárából merítve mutassa be Shakespeare történetének főhősét, a múlt századok tükrében változó Hamlet arcmását.

Az elmúlt évtizedekben a Shakespeare-kutatásban jelentős vizsgálati metódussá vált, hogy a szemiotikai elemzések a kiindulópontok újraértelmezése révén közelítenek az írásos és képi hagyományok feldolgozásához. Szőnyi György Endre idézi fel tanulmányában<sup>1</sup> F. C. Kolbe elemzését, aki a festmények és a drámák szerkezete közötti rokon vonásokat annak okán vizsgálta, hogy Shakespeare verbális képalkotásának rendszerét feltárja.

Összevetése alapjául egy Frans Hals-kompozíciót választott, amelynek vonásait Shakespeare drámáira alkalmazhatónak vélte; a közös pontok Kolbe szerint a szerkezet („egy bizonyos terv szerint elrendezett személyek hangsúlyozott csoportot alkotnak”), a fény és árnyék szerepe, a szereplők közti interakció, valamint a képet egységesítő színharmónia. A drámák vizsgálatánál arra a megállapításra jutott, hogy a szerző műveit „a cselekményszerkezet, a tetőpont és a végkifejlet egyensúlya, a szereplők egymás közötti viszonyai és a drámai színezés egységesíti”<sup>2</sup>, ahogy az ismertetett vonások egy-egy festmény kompozícióját meghatározzák.

Frans Hals oeuvre-jében beszédesebb analógiákra, egészen konkrét, „Shakespeare-i” motívumokra is bukkanhatunk: *Fiatal férfi koponyával (Vanitas)* (1626-28) című alkotásáról (1. kép) például könnyen eszünkbe juthat Hamlet ikonikussá nőtt alakja.<sup>3</sup> Ez a párhuzam azonban pusztán annak a rokon gondolkodásmódnak köszönhető, ahogy a 17. századi képzőművészeti tradíció, a drámairodalom éppolyan jelentős mértékben hagyatkozott az emblematikára.<sup>4</sup>



1. Frans Hals: *Fiatal férfi koponyával (Vanitas)*, 1626-28 olaj, vászon, 92,2 x 80,8 cm, London, National Gallery

A 16-17. századi előadásokban a gyertya vagy fáklya az élet és halál metaforájaként, akár a koponya *memento mori*ként – mint színpadi kellemek – ezt a tradicionális képzetet a nézőben szintén előhívhatták, hiszen e tárgyak és jelentés-tartalmuk a korban közismert kódnak számítottak.<sup>5</sup> Bár a Shakespeare-szövegek vizsgálata arra mutatott rá, hogy a szerző verbális képteremtésekor hagyatkozott ugyan ismert képzőművészeti alkotásokra, illetve bizonyíthatóan használta az emblematikát, mégsem konkrétan meghatározható ábrázolásokat írt le: a képek tartalmi és ikonográfiai motívumainak üzenete érdekelte, amely nézőjétől sem volt idegen, s annak tartalmi mondanivalójára asszociálni tudott.<sup>6</sup>

Shakespeare korának színházát emiatt a színháztudomány az *emblematisz színház* fogalmával jellemzi: „A művészethez való kétféle alapállás közül még az elsőt képviseli, melyben a valóság jelentésének emblematikus, „kivonatolt”, jelképek és összefüggések rendszerére épülő kommentálása uralkodik. Ezt váltja fel a 17-18. század fordulójára a későbbi, fotografikus irányultság, amely a valóság teljes illúziójának, empirikus másolatának megteremtésére irányul.”<sup>7</sup>

A 18. századra szinte minden művészeti ágban jelentkezett az igény, hogy a születő műveket a természetet követő, mesterkélttség nélküli kifejezés számára hódítsák meg,<sup>8</sup> s ez a tendencia a színházakban is helyet követelt magának. A színjátszás addigi szónokias stílusát egy sokkal naturalisztikusabb előadásmód váltotta fel, s bár az emberi cselekedetek és természet imitációja valóban a realitás felé mozdult el, a „valóság teljes illúziójának” *fotografikus* igényéig egyelőre nem jutott el.

Az első nagy Hamlet-színészek ábrázolásainak sorát feltehetően Thomas Betterton előadásával lehet kapcsolatba hozni; e kép az 1709-es, Nicolas Rowe szerkesztésében Jacob Tonson által publikált Shakespeare-kiadás címlapjaként jelent meg. Az angol színházi indíttatású ábrázolások korai példájaként tarthatjuk számon ezt a metszetet: Alan R. Young erre bizonyítékot Hamlet felborított székének megjelenésében lát, amelyet Betterton vezetett be a színházi gyakorlatba, bár a szöveg nem tett rá utalást.<sup>9</sup> Itt jegyezzük meg, hogy sokáig élt az a szokás az előadóművészet praxisában, hogy a szerepek első alakítóinak invencióit vették alapul, és erre a tradícióra hivatkoztak, mint szín-

játszásuk forrására. Ezzel együtt a kritikai attitűd is ebben a kontextusban realizálódott: a fiatal színészek színpadi produkcióiban a kritikusok gyakorta az elődök szolgálai másolását nehezményezték, vagy épp azt emelték ki dicséret gyanánt, hogy elűt játékuk a szerep korábbi alakítóinak megoldásaitól.<sup>10</sup>



2. Elisha Kirkall metszete François Boitard után:  
A Hamlet címlapja Nicholas Rowe: *The Works of Mr. Shakespear* (Tonson-kiadás) c. művében, 1709  
Washington, Folger Shakespeare Library

A François Boitard kompozícióját követő Elisha Kirkall metszete címlap (2. kép) jelenetének tengelyében a királyné ülő, karjaival hevesen gesztikuláló alakja jelenik meg, míg a kép bal és jobb szélén a Szellem és vele szemben Hamlet áll hasonlóan lendületes gesztusokkal, s az előtérben hangsúlyos helyen látható a felborított szék.



3. Louis du Guernier:  
A Hamlet címlapja Nicholas Rowe: *The Works of Mr. Shakespear* (Tonson-kiadás) c. művében, 1714  
Washington, Folger Shakespeare Library

Pár évvel később, 1714-ben Tonson újra kiadta Shakespeare műveinek gyűjteményét, s ebben egy megújított metszeten köszön vissza ugyanez a jelenet, Louis du Guernier kompozíciójáról azonban épp az előtérben feldöntött szék ábrázolása hiányzik. (3. kép) A kamrajelenet népszerűségét bizonyítja, hogy Tonson riválisa, Robert Walker kiadásában is ezt választották a darab címlapjának illusztrációjaként.<sup>11</sup>



4. Francis Hayman:  
Spranger Barry és Mrs Elmy a Hamletben, 1755-60 k.  
olaj, vászon, 128,3 x 109,2 cm  
London, The Garrick Club

A szellemmel ábrázolt Hamlet az egyik legnépszerűbb jelenet volt, amelyet az illusztrációk között vagy önálló kompozíciók témájaként fellel-

tünk a darab kapcsán. E tematikából kiemelésre méltó Francis Hayman alkotása, amely Spranger Barryt, illetve Benjamin Wilson műve, amely David Garricket ábrázolta a szellemmel való találkozás pillanatában. Hayman festménye részben a fent említett kompozíciókat követte, míg Wilson Garricket az atyja szellemével való első találkozás pillanatában jelenítette meg.



5. Francis Hayman:  
Spranger Barry és Mrs Elmy a Hamletben, 1755-60 k.  
ceruza, tus, 17,8 x 17,3 cm  
Washington, Folger Shakespeare Library

David Garrick Hamlet-előadásáról számos írásos forrás áll rendelkezésünkre. A színháztörténeti kordokumentumok szerint Garrick is tovább vitte Betterton látványos elemét, a feldöntött szék motívumát saját játékában, sőt, gondoskodott



arról, hogy speciálisan elvékonyított lábú székot használjanak, ami könnyedén felborul, amikor Hamlet felpattan róla a szellem láttán.<sup>12</sup> Azt csak feltételezhetjük, hogy más színészek esetében szintén elsősorban a bettertoni tradíció inspirálta ennek az előadói fogásnak a gyakorlatát, s nem kizárólag képzőművészeti motívumvándorlásról beszélhetünk.

Spranger Barry Hamlet-alkításához is szervesen hozzátartozott a feldöntött szék ábrázolása, amelyet Francis Hayman festményén figyelhetünk meg. (4. kép) Hayman 1755-60 közé datálható alkotása egy belső teret mutat, amelynek egyik szegletében a Szellem profilban ábrázolt alakja sejlik fel, vele szemben Hamlet, kettejük között a királyné, aki Hamlet felé fordul, s karjait fia karjára helyezve igyekszik megnyugtatni.<sup>13</sup> A feldöntött szék lábai, ha nem is túl hangsúlyosan, de Hamlet lábai mellett láthatóvá válnak a kompozíción. A Tonson-kiadás címlapjának inspirációja Hayman Hamlet-jelenetén egyértelműen megmutatkozik: a szereplők elhelyezkedése, még a teremben látható kettős fali gyertyatartó megjelenése is e korai metszet kompozíciójának követéséről árulkodik.

A feldöntött szék mellett még egy motívum azonos az illusztráció és a festmény között: a Hamlet egyik lábán lecsúszó harisnya, amely szimbolikusan örültségét, zavarodottságát hivatott kifejezni.<sup>14</sup> E jellegzetességet a szöveg inspirálta, Ophelia ugyanis a második felvonás első jelenetében Poloniusnak e szavakkal számolt be a királyfi különös viselkedéséről:

*„Amint a szobámban varrok az elébb,  
Lord Hamlet – mellénye tárva-nyitva,  
Csupaszczóvel, szennyes harisnya lábán,*

*Az is kötetlen csüng bokáira,  
Sápadtan mint az ünge, térdvacogva,  
S oly szájalomra méltó egy alak,  
Mintha pokolból futna egyenest  
Szörnyűt beszélni – csak élémbe áll.”<sup>15</sup>*

A Hamlet feldúltságát jelzésszerűen érzékeltető, lábáról lecsúszó harisnya – a felborított székhez hasonlóan – olyannyira emblematikus attribútumává vált a karakternek, hogy később Johann Zoffany festményén, amelyen David Ross Covent Gardenbeli alakítását örökítette meg, szintén visszaköszön.<sup>16</sup>

Hayman alkotása kapcsán még egy mozzanatot érdemes kiemelni: Spranger Barry Hamlet-alkítását ábrázoló művéhez fennmaradt ugyanis egy vázlat, ami némely ponton jelentősen eltér a végző változattól (5. kép). Míg a gyertya és a földön heverő szék jelen van a szénrajzon is, a testtartás – Hamlet és a királyné összekapaszkodó kettőse – jelentős változtatásokkal került a befejezett festményre. E számottevő módosítás eredőjét máshol kell keresnünk.

Nem sokkal korábban, 1754-ben David Garrick-ról készült el Benjamin Wilson festménye, amely Hamletnek a szellemmel való első találkozását illusztrálta. Az eredeti képnek nyoma veszett, de több metszetváltozatban fennmaradt kompozíciója. (6. kép)

Garrick hatalmas sikert aratott Hamlet szerepében; Georg Christoph Lichtenberg, aki gondosan feljegyezte az európai körutazása során látottakat, így emlékszik vissza a színész alakítására: *„Hamlet fekete ruhában jelenik meg: ő az egyedüli, im, az egész udvarban, aki alig pár hónapja elföldelt szegény atyjáért még*

ilyet visel. Horatio és Marcellus, egyenruhában, kísérik őt, a szellemre várnak. Hideg az éjszaka, és épp éjfélre jár; a színház sötétbe borul, és a több ezer főnyi közönség oly csendes, arcuk oly mozdulatlan, mintha csak a falakat díszítő festett figurák lennének; légy döngését hallani lehetne, még a színház legtávolabbi pontján is. Hirtelen, ahogy Hamlet hátat fordítva a közönségnek, a színpad mélye felé indul, kissé balra tartva, Horatio megszólal: „Nézd, Uram, itt jön.” Jobbra mutat, ahol a szellem már mindenki által észrevétlenül belépett, s most áll mozdulatlan. E szavakra Garrick élesen megfordul és ugyanekkor megtántorodva hátrál két vagy három lépést, térde megbicsaklik alatta; kalapja a padlóra esik és mindkét karját, különösen a balt, csaknem teljes hosszában kinyújtja, kezeit a fej magasságáig emelve (a jobb karja jobban behajlik, és a keze alacsonyabban van); ujjai széttárva, szája nyitva: így áll földbe gyökerezve, terpeszben, de méltóságát el nem veszve, barátai támogatják, akik jobban ismerik a jelenést, és aggódnak, nehogy összeessen. Egész viselkedése a rettegést fejezte ki úgy, hogy borsózott a hátam, még mielőtt beszélni kezdett volna.”<sup>17</sup>

Mindamellet, hogy számolnunk kell azzal a hatásmechanizmussal, hogy az emlékezet a rögzített képhez igazítja a múltbéli eseményeket, Benjamin Wilson kompozíciója és a Lichtenberg által leírtak között szinte teljes egyezést láthatunk. A különbség mindössze annyi, hogy Wilson képén Hamletet egyedül látjuk, a jelenetből kiemelten, az arcán látható meglepett ijedtség és a visszarettenő mozdulatot hűen közvetítő karok és kézfejek

tartása így még erőteljesebbé és hangsúlyosabbá válik.



6. James McArdell metszete Benjamin Wilson után: Garrick mint Hamlet, 1754, mezzotinto, 45,7 x 32,8 cm  
British Museum

Itt válik érdekessé, ha újból vetünk egy pillantást Hayman Hamlet-jelenetére és annak vázlatára, s főként Spranger Barry tartásának különbségeire. Hayman a kompozícióhoz készült tanulmányrajzon még más pózt választott Barry riadalmának megjelenítéséhez: Hamlet kezei a királyné kezébe kulcsolódnak, anyja így kíséri meg a feldúlt Hamletet csitítani, s nyugtalan víziójától felzavart

lelkét lecsillapítani. A végleges festményen azonban szinte végigkövethetjük Lichtenberg leírását, amit a szerző Garrick kapcsán vetett papírra: Barry is előrenyújtott karokkal, széttárt ujjakkal, ijedt arccal, nyitott szájjal, hátráló lépésben, kissé megrogyasztott térdel mutatkozik. E riadalom ábrázolása azért is ellentmondásos ehelyütt, mert a III. felvonás 4. jelenetében (*closet scene*) Hamlet nem először találkozik apja szellemével.



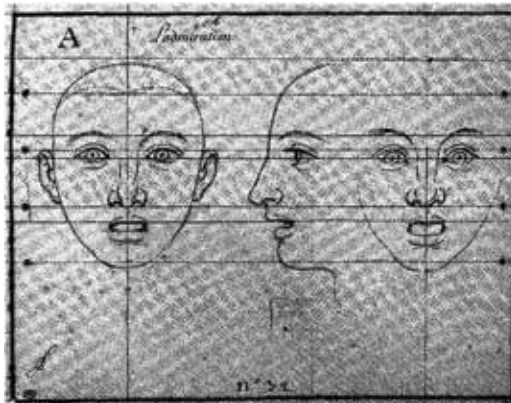
7. Charles Grignion F. Hayman után: *Hamlet*, Charles Jennens *Hamlet*-kiadásához készült címlap, 1773. metszet, 17 x 12,2 cm London, British Museum

Hasonló megfigyelést tehetünk, ha egy 1773-as ábrázolást veszünk szemügyre. A kompozíció szintén Hayman nevéhez köthető, az ő rajza után készült metszet pedig Charles Grignion munkája, amely Charles Jennens Shakespeare-kiadásához készült a *Hamlet* címlapjaként. (7. kép) A metszet ugyanazt a kompozíciós megoldást követi, mint a Barryt ábrázoló festmény: Hamlet figurájában azonban már nemcsak Garrick tartását fedezhetjük fel, hanem arcvonásait is.

Hayman tehát mind a Barryról készült befejezett mű, mind a Jennens-féle *Hamlet*-címlap esetében egyszerre használta a korai Rowe-Tonson-féle Shakespeare-kiadás címlapját – azaz a bettertoni tradíciót – és Benjamin Wilson kompozíciójának formakincsét, tehát Garrick *Hamlet*-alakításának összetevőit. Ennek fényében csak találgathatjuk, mennyi valódi színpadi érvénye lehet egyáltalán alkotásának. Mindazonáltal e művek összevetése jól példázza, hogy mind az első ábrázolási módusok, mind a karakterek első alakítóinak hatása milyen meghatározó lehet egy festői kompozíció létrejöttében, azonban ezeket is felülírhatják a színeszi játékban bekövetkezett változások hatásmechanizmusai, ami jelen esetben Garrick játékának intenzitásával magyarázható.

Benjamin Wilson kompozícióján nem láthatjuk azokat a színpadi kellékeket, amelyeket a leírások szerint a színész előadás közben használt. A kép kinti környezetet mutat, a háttérben a vár ablak-sorára, tornyára enged kitekintést, a távolban hajóvitorlák érzékeltetik a kikötő közelségét. A felborított szék tehát már csak ennek okán sem kerülhetett a színész közvetlen környezetébe, de nem érzékelteti azt a leleményes trükköt sem,

amit Garrick a dán királyfi alakításához alkalmazott. Egy bizonyos Perkins, fodrász és parókakészítő nevét őrizte meg a színháztörténet, aki olyan parókát készített a színész számára, amely mechanikusan irányítható volt: a szellemmel való találkozás pillanatában a színész a póthaját a magasba emelte, hogy a rettegés mértékét, s a látvány hatásosságát fokozza.<sup>18</sup> A képkivágat, a háttér semlegesebb – s főként Hayman enteriőrjével összehasonlítva – egyúttal romantikusabb megjelenítése, de elsősorban a színész egyedüli, partnerek nélküli jelenléte, amely mindennél jobban segíti a gesztus és a mimika érvényesülését.



8. Charles Lebrun rajza a Csodálkozás szenvedélyéről szén, tus, 19 x 25 cm, Párizs, Louvre

Garrick mimikája egyszerre tükröz meglepettséget és riadalmat, amit a nem világi jelenéssel való találkozás fest arcára. Az érzelmekkel teli arckifejezések ábrázolásában gyakran még azokat a 18. századi festőket sem kizárólag a színpadi látvány inspirálta, akik színházi portré megfestésére vállalkoztak. A szenvedélyek megjelenítéséhez hasz-

nálható legismertebb mű Charles Lebrun *Conférence sur l'expression* című kötete volt, melyben többek között Descartes-nak *A lélek szenvedélyeiről* írott tézisei éltek tovább.<sup>19</sup> Lebrun a tradicionális szenvedélyfelosztást (concupiscible/irascible) és a descartes-i felfogást ötvözte művében; az arckifejezésekre összpontosított, és rajzaival egyfajta mintakönyvet teremtett a festők számára. Mindamellett Lebrun műve fontos összekötő kapcsot képezett a megfestett figurák kifejezése és a színészi attitűd között, melynek egyetemes hatását Angliában és Franciaországban egyöntűen megtapasztaljuk.<sup>20</sup>



9. Charles Lebrun rajza a Csodálkozás szenvedélyéről szénrajz, 25,3 x 19,6 cm, Párizs, Louvre

A Hamlet arcán is kirajzolódó csodálkozás, meglepődés szenvedélyének elsők között Descartes biztosított kiemelt helyet tárgyalásában, és értelmezésének ezen elemeit Lebrun is átvette.<sup>21</sup>

Descartes így írt a csodálkozás szenvedélyéről: „Amikor az első találkozás egy tárggyal meglep bennünket, s amikor a tárgyat újnak vagy erősen

különbözőnek ítéljük attól, amit ezelőtt ismertünk, vagy attól, aminek feltételezésünk szerint lennie kell, ez ahhoz vezet, hogy csodáljuk és elcsodálkozunk rajta. S mivel ez esetleg azelőtt történik meg, hogy valamiképpen megtudnánk, megfelelő-e ez a tárgy nekünk vagy nem megfelelő, ezért nekem úgy tűnik, hogy valamennyi szenvedély közül a Csodálkozás az első.”<sup>22</sup>

Lebrun hasonlóképpen fogalmaz, a descartes-i jellemzést a mimikában bekövetkező változásokkal egészíti ki, amelyet rajzain (8-9. kép) is megfigyelhetünk: „Ahogy mondtuk, a csodálkozás az első és legmértékletesebb minden szenvedély közül, amelyben a szív a legkisebb felkavarodottságot érzi, így az arc minden része is kis mértékű változáson megy keresztül. Ha változik is, ez csupán a szemöldök felemelkedésében mutatkozik, de mindkét oldal egyformán, a szem egy kissé nyitottabb a megszokottnál, s a pupillák egyenlő távolságra helyezkednek el a szemhéjtól, és mozdulatlanul arra a tárgyra fókuszálnak, amely a csodálkozást kiváltotta. A száj is kissé nyitott, de ez is változatlan marad, ahogy az arc minden más része. Ez a szenvedély a mozgás felfüggesztését eredményezi, hogy időt adjon a léleknek, hogy megfontolhassa, mit tegyen, és hogy figyelmesen megszemlélhesse a tárgyat. Amennyiben a tárgy ritka és különleges, a csodálkozás első és egyszerű mozgása tiszteletté nő majd.”<sup>23</sup>

Alastair Smart hívta fel a figyelmet arra, hogy Lebrun leírását nagy mértékben követi Thomas Wilkes *A General View of the Stage* (1759) című művében, amely igazolja, hogy a filozófiai és festészeti szenvedély-analízis a színpadi kifejezés-mód alapjává is vált egyben. Wilkes az arckifejezés mellett a testbeszéd analízisével toldja meg

a descartes-i és lebruni jellemzést: „Az egyszerű csodálkozás nem változtatja meg különösebben az arckifejezést; a szem a tárgyra fókuszál; a jobb kéz természetesen nyúlik ki, tenyérrel kifelé... Azonban ha ez a meglepetés eléri a legfelső fokot, amelyet én már megdöbbenésnek nevezek, ez az egész testet mozgásba lendíti; hátrahököl, az egyik lábat a másik elé helyezi, mindkét kezét felemeli, a szemek a szokásosnál tágabbra nyílnak, a szemöldököt felhúzza, és a száj nincs teljesen zárva.”<sup>24</sup>

Descartes és Lebrun felfogásában a meglepődés lényegében felfokozott csodálkozás, melynek következtében „az egész test mozdulatlan marad, mint egy szobor”,<sup>25</sup> s ez egybevág Lichtenberg leírásával, amely Garrick hosszan kitartott pózának szoborszerűségét érzékelteti.<sup>26</sup>



10. Benjamin Wilson: William Powell mint Hamlet  
olaj, vászon, 126,4 x 116 cm  
Washington, Folger Shakespeare Library

A gesztus kifejezőerejének legfőbb bizonyítéka a motívum elterjedése, hiszen ez az előreszegezett karokkal hátrahőkölő tartás a figura megkülönböztető jegyvé lett, és a későbbi színészgenerációk Hamlet-ábrázolásain gyakorta visszaköszön. Létezik például egy, sokáig Johann Zoffanynak attribuált festmény, amely Hamlet figuráján kívül felvonultatja a további szereplőket, méghozzá oly módon, ahogy Lichtenberg leírásában megjelennek. (10. kép) A Folger Shakespeare Library gyűjteményében őrzött festményt jelenleg Benjamin Wilson oeuvre-jébe sorolják, a Hamletet alakító színészt pedig William Powell személyében jelölték meg. A háttér e kompozíció színtén külső teret mutat, amelyet a felhős ég ural. E mű Hamletje is hasonló tartásban mutatkozik, mint Garrick, balját előrszegezve, jobbával barátja kezét megragadva láthatjuk.

A 19. században Shakespeare reputációja tovább nőtt, de a színjátszási stílus jelentős változáson ment keresztül.<sup>27</sup> A század elején a férfiszínészek sorából kiemelkedő John Philip Kemble a klasszikusabb játék tipizáltabb, visszafogottabb előadásmódját képviselte. A Garrick által színpadra emelt energikus mozgás háttérbe szorult, amit szépen példáz Hazlitt Kemble-ről írt jellemzése: „a színpad valódi csendélete és szobra ... jégcsap a tragédia büsztjén.”<sup>28</sup>

Thomas Lawrence festményén, amelyen Kemble-t Hamletként örökítette meg, érzékletesen mutatkozik meg ez a stílusváltás. (11. kép) Kemble mozdulatlanúságba dermedten, szoborszerű nyugalomban áll, tekintetét az égre szegezi, kezében Yorick koponyáját tartja. A jelenetválasztás az eddigiektől eltérően nem az energikusabb szen-

vedélyábrázolásra, a szélsőségesebb reakciókra alapoz: a fenséges, méltóságteljes tartás a megváltozott előadásmód esszenciális kivonatát adja. A fennkölt érzet grandiózus jellegét a kép mérete (306,1 x 198,1 cm) tovább erősíti, lévén Lawrence festményén csaknem életnagyságban örökítette meg a színészt Hamlet szerepében. Lawrence nem titkolt szándéka volt, hogy színházi portrét a történeti festészet elismertebb műfajához közelítse, hiszen a John Philip Kemble-t *Coriolanus* szerepében ábrázoló képét egyenesen *half-history*, azaz *fél-történeti* portrénak titulálta.<sup>29</sup>



11. Thomas Lawrence: John Philip Kemble mint Hamlet olaj, vászon, 306,1 x 198,1 cm, London, Tate Gallery

A Kemble-iskola stílusát követte az ifjú Master Betty, eredeti nevén William Henry West Betty (1791-1874), aki mindössze 13 éves volt, amikor a londoni közönség rajongó csodálattal fogadta, s mint csodagyereket, ünnepest sztárrá avatta a fiút. A Bettyt övező legendák szerint Hamlet szerepét csupán három nap alatt tanulta meg, s az 1804-1805-ös évadban hatalmas sikert aratott alakításával.<sup>30</sup> Nem csoda, hogy személyét a festők is kiemelten kezelték: James Northcote örökítette meg Hamletként, követve a Thomas Lawrence által bevezetett történelmi jelleg hangsúlyát festményén. (12. kép)



12. James Northcote: *Master Betty mint Hamlet*  
*Shakespeare büsztje előtt, 1804-06*  
olaj, vászon, 55,9 x 40,6 cm, New Haven, YCBA

A gyerekszínész felmagasztalása a szenvedélyesebb arckifejezés, a visszafogott gesztus ábrázolásával számunkra talán kissé diszsonáns hatást kelthet, de a korabeli közönség számára meggyőző lehetett ez a megközelítés. A festményen lényegében több az allegorikus utalás, mint a valódi színpadképi elem, bár Master Betty Hamlet hagyományos öltözékét viseli, Shakespeare büsztjénél pózol, az előtérben a királyi viselet kellékei, a pajzs, a palást, a kard mellett a kehely, a korona, a tőr, és legjellegzetesebb attribútumként a babérral díszes tragikus maszk jelenik meg, amelyek az allegorikus portréfestészet eszköztárával egybecsengően mint a tragédia műfajában kiemelkedő tehetséget ünneplik személyét.

Fent elemzett példánk rávilágítanak tehát a színház és képzőművészet állandóan megújuló együttműködésére, kölcsönhatására: a színészek merítették a festői megoldásokból, a képzőművészeket pedig ösztönözte a színpadi kifejezés-mód. Hamlet, mint a legismertebb Shakespeare-karakter, e módosulásokat híven illusztrálja az emblematikus, az imitatív és a *grand style* romantizmusát közvetítő színjátszási stílusváltozatok mentén. Ekként tán Shakespeare gondolatai is igazolást nyernek, szereplői mutatkoznak bár színpadon vagy festővásznon, „a század testének tulajdon alakját és lenyomatát” adják.

## Képjegyzék:

1. Frans Hals: Fialat férfi koponyával (Vanitas), 1626-28, olaj, vászon, 92,2 x 80,8 cm, London, National Gallery
2. Elisha Kirkall metszete François Boitard után: A Hamlet címlapja Nicholas Rowe: The Works of Mr. Shakespear (Tonson-kiadás) c. művében, 1709, Washington, Folger Shakespeare Library
3. Louis du Guernier: A Hamlet címlapja Nicholas Rowe: The Works of Mr. Shakespear (Tonson-kiadás) c. művében, 1714, Washington, Folger Shakespeare Library
4. Francis Hayman: Spranger Barry és Mrs Elmy a Hamletben, 1755-60 k., olaj, vászon, 128,3 x 109,2 cm, London, The Garrick Club
5. Francis Hayman: Spranger Barry és Mrs Elmy a Hamletben, 1755-60 k., ceruza, tus, 17,8 x 17,3 cm, Washington, Folger Shakespeare Library
6. James McArdell metszete Benjamin Wilson után: Garrick mint Hamlet, 1754, mezzotinto, 45,7 x 32,8 cm, British Museum
7. Charles Grignon F. Hayman után: Hamlet, Charles Jennens Hamlet-kiadásához készült címlap, 1773. metszet, 17 x 12,2 cm, London, British Museum
8. Charles Lebrun rajza a Csodálkozás szenvedélyéről, szén, tus, 19 x 25 cm, Párizs, Louvre
9. Charles Lebrun rajza a Csodálkozás szenvedélyéről, szénrajz, 25,3 x 19,6 cm, Párizs, Louvre
10. Benjamin Wilson: William Powell mint Hamlet, olaj, vászon, 126,4 x 116 cm, Washington, Folger Shakespeare Library
11. Thomas Lawrence: John Philip Kemble mint Hamlet, olaj, vászon, 306,1 x 198,1 cm, London, Tate Gallery
12. James Northcote: Master Betty mint Hamlet Shakespeare büszkje előtt, 1804-06, olaj, vászon, 55,9 x 40,6 cm, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection

## Irodalomjegyzék

- Allen, Brian: *Francis Hayman*. New Haven & London: Yale University Press, 1987.
- Altick, Richard D.: 'The Marvelous Child of the English Stage'. *College English*, Vol. 7, No. 2 (Nov., 1945), pp. 78-85
- Campbell, Lily B.: 'The Rise of a Theory of Stage Presentation in England during the Eighteenth Century'. *PMLA*, Vol. 32, No. 2, 1917. pp. 163-200
- De Marinis, Marco: *Történelem és történetírás*. In: *Színház-szemiotika. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Szerk.: Demcsák Katalin, Kiss Attila Atilla. Szeged: JATEPress, 1999. pp. 45-87.
- Downer, Alan S.: 'Players and Painted Stage: Nineteenth Century Acting'. *PMLA*, Vol. 61, No. 2 (Jun., 1946), pp. 522-576
- Frye, Roland Mushat: 'Ladies, Gentlemen, and Skulls: Hamlet and the Iconographic Traditions', *Shakespeare Quarterly*, Vol. 30, No. 1, Winter, 1979. pp. 15-28.
- Il Gran Teatro del Mondo: l'Anima e il Volto del Settecento*. Cat. mostra da Flavio Caroli. Milano, Palazzo Reale, 2003.
- Kiss Attila Atilla: *A tanúság szemiotikája az emblematikus színházban* In: *Színház-szemiotika. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Szerk.: Demcsák Katalin, Kiss Attila Atilla. Szeged: JATEPress, 1999. pp. 247-290.



- Kovács Katalin: *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája. A francia festészetelméleti gondolkodás kezdetei.* Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2004.
- Mehl, Dieter: *Emblémák az angol reneszánsz drámában*, in: *Reneszánsz szimbolizmus.* Szerk.: Fabinyi Tibor, Pál József, Szőnyi György Endre, Szeged: JATEPress, 1998. pp. 117-134.
- Montagu, Jennifer: *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière.* New Haven & London: Yale University Press, 1994.
- Nagler, A. M.: *A Source Book in Theatrical History.* New York: Dover Publications Inc., 1959. (első kiadása: 1952.)
- Powell, Jocelyn: 'Dance and Drama in the Eighteenth Century: David Garrick and Jean Georges Noverre'. *Word & Image.* vol. 4. no. 3/4. July-December, 1988. pp. 678-691
- Roach, Joseph R.: 'Garrick, the Ghost and the Machine'. *Theatre Journal*, Vol. 34, No. 4 (Dec., 1982) pp. 431-440
- Ross, Stephanie: 'Painting the Passions: Charles LeBrun's Conference Sur L'Expression', *Journal of the History of Ideas*, Vol. 45, No. 1 (Jan. - Mar., 1984) pp. 25-47
- Shakespeare, William: *Négy dráma.* Budapest: Európa Könyvkiadó, 1967.
- Shawe-Taylor, Desmond: 'Eighteenth Century Performances of Shakespeare Recorded in the Theatrical Portraits at the Garrick Club'. *Shakespeare Survey* 51, Cambridge: University Press, 1998. pp. 107-124.
- Szőnyi György Endre: *Vizuális elemek Shakespeare művészetében. A „képvadászattól” az ikonológiáig* in: *Reneszánsz szimbolizmus.* Szerk.: Fabinyi Tibor, Pál József, Szőnyi György Endre, Szeged: JATEPress, 1998. pp. 67-90
- West, Shearer: 'Thomas Lawrence's 'Half-history' Portraits and the Politics of Theatre'. *Art History*, Vol. 14. No.2. June 1991. pp. 225-249.
- Westermann, Mariët: *The Amusement of Jan Steen. Comic Painting in the Seventeenth Century.* Zwolle: Waanders Publishers, 1997.
- Wilson, Michael S.: 'Garrick, Iconic Acting, and the Ideologies of Theatrical Portraiture', *Word & Image*, 1990. vol. 6. no. 4. pp. 368-394
- Young, Alan R.: *Hamlet and the Visual Arts.* Newark: University of Delaware Press, 2002.

## Jegyzetek

- 1 Szőnyi György Endre: *Vizuális elemek Shakespeare művészetében. A „képvasdásztól” az ikonológiáig in: Reneszánsz szimbolizmus.* Szerk.: Fabinyi Tibor, Pál József, Szőnyi György Endre, Szeged: JATEPress, 1998. 81.
- 2 Idézi Szőnyi 81.
- 3 Mindamellettt Frans Hals sem vonta ki magát az „alakoskodók” megörökítése alól. Példa rá a leideni Rederijkers egyik tagját, a Bolondot alakító Pieter Cornelisz van der Morscho, becenevén Pierót ábrázoló kompozíciója; 1616, Pittsburgh, Carnegie Museum of Art. Mariët Westermann: *The Amusement of Jan Steen. Comic Painting in the Seventeenth Century.* Zwolle: Waanders Publishers, 1997. 95.
- 4 Részletesebben foglalkozik a témával Roland Mushat Frye: 'Ladies, Gentlemen, and Skulls: Hamlet and the Iconographic Traditions', *Shakespeare Quarterly*, Vol. 30, No. 1, Winter, 1979. pp. 15-28.
- 5 Dieter Mehl: *Emblémák az angol reneszánsz drámában in: Reneszánsz szimbolizmus.* Szerk.: Fabinyi Tibor, Pál József, Szőnyi György Endre, Szeged: JATEPress, 1998. 128-129.
- 6 Hekscher nézeteire hivatkozik Szőnyi 81.
- 7 Kiss Attila Atilla: *A tanúság szemiotikája az emblematikus színházban In: Színház-szemiotika. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája.* Szerk.: Demcsák Katalin, Kiss Attila Atilla. Szeged: JATEPress, 1999. 269. Később a 'fotografikus' jelző már más kontextusban jelenik meg: a színházi miliót fantáziájuk révén felülíró alkotók (mint Callot, Füssli) ellenében a színpad aktualitását festményeiken jobban megőrző alkotók módszerét jellemzi ezzel a fogalommal a színház történet. Marco de Marinis idézi Allardyce Nicoll: *The Garrick Stage. Theatres and audience in the eighteenth century*, Manchester University Press, Manchester 1980. című művét, amelyben a szerző „Füssli példáját idézi (sok szempontból hasonló Callot esetéhez), akinek színházi tárgyú neves festményei teljes mértékben érdektelenek a színpadkép materiális valósága szempontjából (ellentétben Zoffany 'fotografikus' képeivel), viszont nagyon érdekesek a nézők reagálásának tanulmányozása számára.” Marco de Marinis: *Történelem és történetírás.* In: *Színház-szemiotika. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája.* Szerk.: Demcsák Katalin, Kiss Attila Atilla. Szeged: JATEPress, 1999. 69. (49. lábjegyzet)
- 8 Jocelyn Powell: 'Dance and Drama in the Eighteenth Century: David Garrick and Jean Georges Noverre'. *Word & Image.* vol. 4. no. 3/4. July-December, 1988. 678.
- 9 Alan R. Young: *Hamlet and the Visual Arts.* Newark: University of Delaware Press, 2002. 20.
- 10 Lily B. Campbell: 'The Rise of a Theory of Stage Presentation in England during the Eighteenth Century'. *PMLA*, Vol. 32, No. 2, 1917. 165-167.
- 11 Young 26-27.
- 12 Young 20.
- 13 A szellemet Lacy Ryan (1694-1760), Hamletet Spranger Barry (1719-1777), a királynét Mrs Mary Elmy (1712-1792) alakította. Brian Allen: *Francis Hayman.* New Haven & London: Yale University Press, 1987. p. 116. cat. 41.

- 14 Desmond Shawe-Taylor: 'Eighteenth Century Performances of Shakespeare Recorded in the Theatrical Portraits at the Garrick Club'. *Shakespeare Survey* 51, Cambridge: University Press, 1998. 107.
- 15 Arany János fordítása. William Shakespeare: *Hamlet* in W. Shakespeare: *Négy dráma*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1967. 120.
- 16 A festménynek két változata ismert, az egyiket a londoni Garrick Club őrzi, a másik jelenleg Firenzében, a Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi gyűjteményében van. Olaj, vászon, 77 x 64 cm. David Ross 1757 és 1767 között alakította Hamletet a Covent Gardenben, a festmény keletkezésének időpontja talán az 1767-es utolsó fellépéshez köthető, lásd Giulia Semenza szócikke in: *Il Gran Teatro del Mondo: l'Anima e il Volto del Settecento*. Cat. mostra da Flavio Caroli. Milano, Palazzo Reale, 2003. II. 68
- 17 A. M. Nagler: *A Source Book in Theatrical History*. New York: Dover Publications Inc., 1959. (első kiadása: 1952.) 368-369.
- 18 Joseph R. Roach: 'Garrick, the Ghost and the Machine'. *Theatre Journal*, Vol. 34, No. 4 (Dec., 1982) 431.
- 19 Kovács Katalin: *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája. A francia festészetelméleti gondolkodás kezdetei*. Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2004. 20.
- 20 A festészet és színház analógiája Lebrunnél szövegszerűen is fellelhető, a *vraisemblance*, a *biéenseance*, a *peripeteia* és a hármas egység színházi fogalmaira utal, amikor Nicolas Poussin *Mannaeső* című művét elemzi. Stephanie Ross: 'Painting the Passions: Charles LeBrun's Conference Sur L'Expression', *Journal of the History of Ideas*, Vol. 45, No. 1 (Jan. - Mar., 1984) 44.
- 21 Jennifer Montagu: *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*. New Haven & London: Yale University Press, 1994. 17.
- 22 Idézi Kovács 18.
- 23 Ross 31.
- 24 Thomas Wilkes leírását idézi Michael S. Wilson: 'Garrick, Iconic Acting, and the Ideologies of Theatrical Portraiture', *Word & Image*, 1990. vol. 6. no. 4. 373.
- 25 Idézi Kovács 18.
- 26 Roach 438.
- 27 Alan S. Downer: 'Players and Painted Stage: Nineteenth Century Acting.' *PMLA*, Vol. 61, No. 2 (Jun., 1946) 523.
- 28 Idézi Shearer West: 'Thomas Lawrence's 'Half-history' Portraits and the Politics of Theatre'. *Art History*, Vol. 14. No.2. June 1991. 239.
- 29 West 225.
- 30 Richard D. Altick: 'The Marvelous Child of the English Stage'. *College English*, Vol. 7, No. 2 (Nov., 1945), pp. 78-85

Kiadja: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar  
7400 Kaposvár Bajcsy-Zsilinszky u. 10  
Felelős kiadó: Lieber Erzsébet DLA, dékán  
HU ISSN 2030-3266



